Ramiro Guerra

Siempre la danza, su paso breve...



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM PRUDENTIA SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Ediciones Alarcos

Biblioteca de Clásicos

2000
2010 años ALARCOS

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y **literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	03	18

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

792.8
G934

Siempre la danza, su paso breve...

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Compra según nota de venta # 254 con fecha 27/09/2012.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

T.N: 5119091
792.8
G934

Ramiro Guerra

Siempre la danza, su paso breve...

Escritos acerca del arte danzario

Prólogo de Norge Espinosa Mendoza

Presentación y selección de Lissette Hernández García

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
BIBLIOTECA
FECHA: 24/02/2012 PRECIO: $15.00
DONACION: _____ FACTURA No. 239

Facultad de Artes
BIBLIOTECA

Ediciones Alarcos
La Habana, 2010

Colección al cuidado de Omar Valiño

© Ramiro Guerra, 2010
© Sobre la presente edición:
Ediciones Alarcos, 2010
Ediciones Adagio, 2010

Edición y corrección: Clara Hernández y Reinier Pérez-Hernández
Diseño e ilustración de cubierta: Marietta Fernández
Diagramación: Ingry González

ISBN 978-959-305-000-5

Ediciones Alarcos
Casa Editorial Tablas-Alarcos
Consejo Nacional de las Artes Escénicas
San Ignacio 166, La Habana 10100, Cuba
tablas@cubarte.cult.cu, www.tablasalarcos.cult.cu
(537) 862 8760, (537) 863 0439

RAMIRO GUERRA:
TRES GOLPES Y UNA NOTA PERSONAL*

Uno

En un momento de su pieza *De la memoria fragmentada*, Ramiro Guerra hizo aparecer un grupo de bailarines condenados a desplazarse por el escenario solo en sillas de ruedas, mientras varias pantallas dejaban ver fotos del ensayo general de su más mitificada coreografía: *El Decálogo del Apocalipsis*. No sé por qué, pero ese instante me ayudó a comprender el pensamiento y la fe en su propio proceder que ha caracterizado a este creador a lo largo de su existencia. Sin un ápice de nostalgia, reduciendo el mito a una secuencia de fotos y no a un intento de calco de lo que no pudo ser ese estreno en 1971, Ramiro comentaba irónica y amargamente su sentido del tiempo pasado, y de paso ajustaba en una metáfora rápida el estado de inmovilidad al que intentaron reducirlo personas no menos paralíticas de ideas que aquellas representadas por sus bailarines. En 1989, al presentar *De la memoria fragmentada* ante el espectador, se estaban cumpliendo treinta años de la fundación del Conjunto del Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba, célula madre de lo que hoy conocemos y aplaudimos como Danza Contemporánea de Cuba. Tres décadas atrás, se había abierto un nuevo tiempo para el cuerpo que danza en Cuba al anunciarse la premier de *Mulato*, *Mambí* y *Suite yoruba*: primeros fragmentos de esa memoria. O al menos, los gestos más rotundos con los que en una nueva época este hombre se hacía sentir.

Acaso moleste reconocer en Ramiro Guerra a un creador incómodo. A diferencia de otros contemporáneos suyos, lo acompaña un mito de costados áridos, y no creo sería equivocado entenderlo como un sobreviviente. Cómo aquel joven graduado de Derecho, que escondió

* Una versión de este texto fue leída por su autor en el homenaje de la Biblioteca Yarick a Ramiro Guerra. Se publicó por vez primera en *La Jiribilla*, Año VIII, No. 429, 25-30 de julio de 2009.

su rostro tras un mechón de cabellos para que sus conocidos no lo reconocieran en una función en la que se atrevía a bailar, pasó a ser alumno de Nina Verchinina, y de ahí a los salones donde Martha Graham y José Limón dictaban sus clases. Terco y tozudo son dos calificativos que no faltan en la boca de sus amigos y enemigos cuando de definirlo se trata. Empecinado, podría ser uno más. De ese empecinamiento y de una suerte de constante batallar en solitario han surgido algunos de sus actos más memorables. A fuerza de golpes, de cuando en cuando, ha logrado hacerse sentir. Hoy mismo, hablamos de él con palabras que son un eco de uno de sus golpes, en 1959.

Dos

El hombre que fundaba el primer colectivo de danzas modernas en la Isla no era un joven inexperto. Con una treintena de años, varios de ellos dedicados al estudio y la práctica danzaria, se había hecho de un lugar en la cultura cubana que le había permitido coreografiar para el Ballet de Cuba (*Toque* y *Habana 1830*, en 1952; una década después montaría con el ya Ballet Nacional de Cuba *Crónica nupcial*), y colaborar con grupos como Las Máscaras y Prometeo. En la sala de TEDA presentó un programa compuesto por *Sensemayá*, *Zarabanda* y *Saeta*, en 1955. Experiencias en los Estados Unidos y España durante el período anterior a 1959 activaron en aquel joven una serie de interrogantes que vendría a transformarse en respuestas a su regreso, cuando finalmente la nueva circunstancia introduce una serie de cambios en la que lo «moderno» se alzaba como sinónimo de lo revolucionario, y el renuevo se pretendía una prioridad, lo cual ayudó en los primeros 60 a la fundación de instituciones, colectivos y entidades que debían amparar todo un estado de ánimo que implicara cambio y progresión. En ese tiempo, sin dudas ya también mitificado, se incluye la apertura del Teatro Nacional de Cuba y sus célebres departamentos, bajo la férrea conducción de Isabel Monal. Parecía quedar atrás la etapa en que el propio Ramiro Guerra bailaba ante un público universitario que respondía con insultos a su coreografía, hasta desgarrarse un pie y no reconocer la herida sino después de su salida de escena. En esa suerte de fervor que pretendía elevarse sin hacer caso de los improperios y la indiferencia, se forjó un carácter al que moldearían, de modo ambivalente, la distancia y la cercanía con Cuba y lo cubano.

Desde el primer golpe del Departamento…, lo cubano fue para Ramiro Guerra una preocupación. Acompañado en esos días por Elena

Noriega, Lorna Burdsall y otros fundadores, superó las creaciones de su etapa pre-revolucionaria en formato y en sistema de ideas. Concediendo a la estructura narrativa de la danza una importancia radical, se dio a la concepción de piezas que funcionaran desde una teatralidad proyectada como materia del cuerpo, eliminando lo decorativo y encontrando ritmos y equivalencias en todos los sectores de una cultura, y una historia, que reinventaba su propio devenir en términos danzarios. De los títulos iniciales a *Orfeo antillano*, de 1964, se advierte el seguimiento y profundización en pos de claves nacionales que se multiplican y dilatan en dimensiones insólitas hasta la fecha, recuperando mitos y esencias como catalizadores de esas mismas interrogantes que podrían sostener las bases de una escuela de danza moderna verdaderamente cubana. El análisis de las formas danzarias tradicionales, de la expresión popular que moldea un cuerpo y acoge las características peculiares de una fisonomía y una dilatación rítmica particular, brindaba los enlaces mediante los cuales podía renovarse todo lo sabido o intuido hasta ese momento.

La gira por Europa de inicios de los sesenta daría para un libro aparte, en el cual aparecerán las anécdotas infinitas de aquella pequeña muchedumbre de cubanos que arrasó con su impacto al París de la posguerra y a las naciones socialistas que descubrían, tras las consignas de la Cuba socialista, la fuerza inimitable y no solo exótica de aquel conjunto. Entrenados con tozudez por Ramiro, se había logrado establecer un grupo disciplinado y firme, que lo seguía en cada nuevo paso, librando a veces batallas más o menos sordas con la mirada recelosa de algunos. Cada estreno era precedido por una expectativa justificada, puesto que el Conjunto no brindaba solamente danza: el golpe seguro del coreógrafo se asentaba en la teatralidad indudable de la entrega. Desde sus primeros años de trabajo, la relación con grupos escénicos, y la exigencia de atender no solo lo que el cuerpo proponía, sino también el cuidado de los códigos de la voz, o la mezcla de luz, maquillaje, vestuario y demás elementos, dotaron al creador de *Suite yoruba* de una tensión que supo convertirse en texturas y colorido personal. La cercanía a un creador como Eduardo Arrocha sería un elemento definitivo: ambos se complementan en un tejido que hace ya inseparables sus fibras. Poco a poco, sin embargo, las preguntas ubicadas en el territorio de lo nacional comienzan a dilatarse aún más. Maurice Béjart asiste al entrenamiento impartido por Ramiro a sus bailarines y le sugiere que esa misma estructura se convierta en una coreografía. De ahí provino *Ceremonial de la danza*: el sentido de renovación y replanteo estaba en cada gesto, desde el tabloncillo mismo hasta el cartel que anunciaba la

nueva propuesta. Carteles, a veces, tan hermosos como el creado por Raúl Martínez para *Medea y los negreros*.

Un repaso a los títulos estrenados por el Conjunto entre 1959 y 1971 demuestra el crecimiento constante de sus propuestas, y en ningún caso el adormecimiento de lo que el líder de la agrupación conjuraba. El despliegue de nuevas concepciones era el síntoma también de una madurez interna, lograda a veces mediante severos golpes de exigencia, que granjearon a Ramiro algunas enemistades peligrosas. La efervescencia de esos años contaba con el esplendor de Teatro Estudio, los retos que los Camejo y Carril anunciaban desde el Teatro Nacional de Guiñol, las lecciones brechtianas traducidas a un color cubano de alta espectacularidad alentado por Roberto Blanco, los indicios de un camino para la pantomima en Cuba tras los impulsos de Pierre Chaussat, los experimentos de Vicente Revuelta, y una integración de la danza a nuevos códigos no solo procurada desde el Conjunto, sino también por los coreógrafos que en aquella década laboraban en el Ballet Nacional de Cuba, el Folklórico Nacional, y otros que, como Guido González del Valle, releían desde el trópico conceptos en boga, como los *happenings*, tratando de importarlos por encima de unos cuantos dolores de cabeza. En todos esos proyectos, el sentido de independencia del cuerpo y su valor en la escena era reformulado drásticamente: los códigos expresivos del teatro en Cuba de los cincuenta se habían dilatado hasta estallar, y el futuro que anunciaban esas intervenciones se adivinaba promisorio.

A fines de la década, los golpes de Ramiro Guerra se anunciaron en una dimensión que seguía poniendo en crisis su propia conquista, empujando el límite un poco más allá. Con *Chacona*, *Improntu galante* y *El Decálogo del Apocalipsis* introdujo un valor hacia el erotismo, la lucha de sexos, y una subversión humorística que desmantelaba todas las estructuras preconcebidas y comenzó a deconstruir erosivamente los propios argumentos de la nueva tradición. Pasar de la fuerza rítmica de las coreografías que tomaban como punto de partida la tradición afrocubana a una danza europea, envuelta en grandes mantos, bailada por blancos, negros y mestizos; para luego hacer al público partícipe de la batalla que hombres y mujeres protagonizaban en *Improntu*..., corroboraba su terror a la inmovilidad, al que respondía lanzando flechas en distintas direcciones. En *Chacona*, a la manera un poco de Cunningham, la coreografía no vino a enlazarse con la partitura de Bach que le da nombre sino tras haber sido ya concluida íntegramente. En *Improntu*, se exigía al bailarín que hablase, interactuase con la platea, se despojara de la máscara gestual y danzada para obrar desde su propia personalidad, en consonancia

con el ambiente lúdico de una creación que inundaba todos los espacios del teatro, incluía diapositivas y fotografías proyectadas, música de diversas fuentes culturales, y un sentido franco de provocación. Son los años en los que cierta crítica conservadora veía con pavor (casi ya con «pavón») la influencia al decir de esas voces, nefasta, de los *happenings* y performances, señalados en obras como esta o el *Peer Gynt* que estrenaban en el mismo 1970 los integrantes del Grupo Los Doce.

El Decálogo del Apocalipsis merece también su libro aparte. Un libro en el que pueda explicitarse el por qué ciertas producciones, estrenadas o no, publicadas o no, rozaron explosivamente el rasero de lo permitido hasta entonces, produciendo un estallido de consecuencias irreparables. En el caso de Ramiro, el golpe puede describirse como una suerte de implosión, pues bastó el recelo de un grupo de funcionarios ante la obra que, durante dos horas, movía al público como participante activo por los alrededores del Teatro Nacional de Cuba para que todo terminara. El retiro de las facilidades técnicas que reclamaba el espectáculo, demandando el empleo de la mayoría de los equipamientos de luces y sonido con el que contaba el país en ese entonces, fue la señal que marcó el detenimiento de lo que parecía no concebirse fuera de esa dinámica avasalladora que animaba al Conjunto. La complejidad de las experiencias precedentes alimentaba esa estructura múltiple, esa simultánea revisión de leyes y códigos que se negaban para reestablecerse en nuevas dimensiones de subversión que era *El Decálogo*. Intertextualidad, coexistencia de diversos lenguajes estéticos, palabra y gesto como valores de provocación, vocablos estilizados y groseros, referencias bíblicas y de actualidad inmediata, inundaban los diez fragmentos del espectáculo, en el que se implementaba una complicidad que fue seguida por los espectadores de los barrios aledaños durante los ensayos del montaje; reacción bien distinta a la de los «especialistas» que, al escuchar la andanada de «malas palabras» gritadas en varios idiomas, dieron por concluida, o más bien abortada, la vida de un *Decálogo* tan negador como liberador. Era abril de 1971. Ya se empezaba a sentir el golpe del primer Congreso de Educación y Cultura.

Tres

Por una vez, no voy a extenderme mucho en la década de los setenta. Gracias a acontecimientos recientes, y a la tarea del Centro Teórico Cultural Criterios durante los últimos dos años, esos hechos han llegado a ser un poco más conocidos, aunque no suficientemente. En la

historia secreta de ese decenio, sin embargo, queda mucho por revelar. Lo que se perdió es irrecuperable: la nostalgia puede, por igual, hacernos recordar lo que se tuvo y se esfumó, como otras realidades engañosas del mismo período. Lo de veras lamentable es la fuga hacia la nada de lo acumulado hasta ese entonces por un conjunto de líderes artísticos que vieron deshacerse, impotentes, el repertorio que habían levantado. Los muñecos de los Camejo fueron deshechos, los vestuarios de María Antonia no corrieron mejor suerte. Muchos otros podrán rememorar esas y otras maneras de hacer nulos, físicamente, los argumentos de lo que era una Cuba teatral en ese entonces. La desaparición de las luces y los medios de sonido que necesitaba *El Decálogo* fue una señal que Ramiro Guerra interpretó a su modo, recluyéndose en su apartamento del López Serrano. La hipocresía institucional no se atrevió a destituirlo oficialmente, reduciendo sus expectativas a un llamado de regreso que nunca llegó. El Conjunto perdió sus coreografías. No se bailó más *Suite yoruba* o *Medea y los negreros* ante su mirada; esas piezas perdurarían en el repertorio hasta desvanecerse: hoy ya no integran la memoria viva de esa agrupación. Del *Decálogo* sobreviven unas fotos, muy elocuentes, de aquel ensayo general y último. Demoraríamos unos cuantos años en redescubrirlas, para advertir en ellas la plena consonancia de lo propuesto por Ramiro con códigos de la danza mundial de su tiempo, y los primeros esbozos de una danza-teatro que irrumpiría en la escena cubana a mediados de los ochenta.

Para esas fechas, Ramiro había encontrado otras maneras de bailar. Empleó la década de los setenta en escribir su *Calibán danzante*. Consciente de la necesidad de un pensamiento que equilibrase la teoría a través de los avances prácticos, había firmado artículos desde los años cuarenta, que se publicaron en la revista *Prometeo*. Poco a poco, del sentido divulgativo de esos textos, comenzó a erigir una teoría propia, en la que fundamentaba sus intuiciones y convicciones. De la *Apreciación de la danza* de 1968, pasaron veinte años antes de que se editara su *Teatralización del folklore*: un título imprescindible. Ese ha sido otro de sus golpes: no acodarse en el recuerdo de lo perdido para sentirse justificado en la parálisis. No lo he oído nunca hablar desde la autoconmiseración cuando me ha referido anécdotas de los setenta. Supo convertir en otras respuestas el veto que le impusieron. Y si ello no justifica ni reduce el duro impacto de esa negación que lo alejó de la escena, al menos la devuelve en un arma duradera contra quienes la forjaron.

El regreso ocurrió finalmente, en los ochenta, a través de trabajos para el Folklórico Nacional, donde vuelve a enlazarse con su fiel Eduardo Arrocha. El espíritu investigativo no se había deshecho, y el Ballet

de Camagüey aprende de sus rigores para montar *El canto del ruiseñor*, sobre la nada fácil partitura de Stravinsky. Cuando finalmente se estrena *De la memoria fragmentada*, el tiempo es ya otro, y lo que pareció cortado de raíz ha encontrado, también, otras formas de dejarse ver. En las piezas de Marianela Boán al frente de su entonces recién creada DanzAbierta, el propio Ramiro descubrió señales de su impronta; tal y como en *La cuarta pared* y otros experimentos renacieron los códigos que en 1971 fueron tildados de peligros ideológicos, y por ende, silenciados. La historia puede concebirse mediante laberintos en los cuales se encuentren sus extremos, abrazándose de un modo en que la cultura propongà ciertas claves de salvación. En el arte escénico cubano queda por estudiar, sin presiones políticas, ideológicas o de falso sicologismo, las maneras secretas a través de las cuales esa biografía ha conseguido resarcirse de otros tantos golpes, y expresarse mediante una continuidad que ahora mismo, nos alimenta tanto como nos reta.

Una nota personal

Hace ya más de diez años que cuento con la amistad de Ramiro Guerra en mi estrecha lista de privilegios. Durante esa década he acumulado el récord de no haber tenido con él una sola de las famosas broncas que de vez en vez sacuden, incluso, las relaciones más firmes y antiguas de su vida. Yo mismo me pregunto por qué, ya que en nuestro diálogo no han faltado el disenso y las visitas espaciadas. Sospecho que desde aquella noche en que entré a su deteriorado apartamento, el mismo en el cual vivió Eduardo Chibás y hoy víctima de un olvido que habla mal no ya de cómo proteger a su actual habitante, sino de la manera en que no salvaguardamos ciertas memorias históricas, se anudó una relación basada en el respeto: esa palabra tan en desuso, pero que en nuestro caso ha sido esencial. Como Virgilio Piñera, durante las jornadas en que revisábamos el original que luego sería *Eros baila*: su ensayo Premio Alejo Carpentier, jamás me permitió tratarlo de usted. Creo que le valió saber que yo conocía, al menos, varios de sus principales hallazgos, y que el primer temor podía recomponerse en una suerte de nuevo estímulo. Quiero agradecer a Ramiro el que esa visita, procurada en aquel tiempo por Pedro Morales, me haya permitido conocerlo más a fondo, y con él, conocer una Cuba que en su personalidad sigue siendo difícil y auténtica. Jamás le he oído hablar de sí mismo en términos de pasado: intercambiamos un chisme o una anécdota con idéntica vivacidad a la que podemos emplear para referirnos a lo que ocurre a los pies de su

edificio, desde el cual el mar habanero tiene otro color, y otros peligros. No creo que estemos del todo conscientes del privilegio que significa tenerlo entre nosotros, vivo, inquieto y lúcido, deslenguado y feroz para defender lo suyo, pero capaz de compartir con quienes sepan acercársele, tigre o animal que danza aún a su manera, un poco de lo que es. De algún modo, y no es licencia poética, Ramiro Guerra está aquí, en este calor que nos agobia, para recordarnos que su obra todavía baila. Habla de su querida Elfrida Mahler, y hasta Guantánamo llega ese eco. De Elena Noriega, y el perfil de esa mujer se recompone entre sus palabras. Menciona a Irma Obermayer, y esa mujer espléndida renace como su más gloriosa Ochún. Su golpe esencial es su permanencia. Y en mi caso, quiero agradecerlo por entender ese gesto desde la amistad. Hace cincuenta años que él reescribió la palabra «Danza» en Cubano. Hablamos hoy, sin intuirlo a veces, con el vocabulario que medio siglo atrás, este hombre arrojó al escenario como piezas incendiarias.

Norge Espinosa Mendoza

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Y SIEMPRE LA DANZA

Mi primer contacto con Ramiro Guerra no fue ni personal ni intencional, sino casual y a través de su pluma. Cumplía con los deberes estudiantiles de mi etapa universitaria, impuestos por una exigente profesora de Lingüística, Lirca Vallés (inolvidable para muchos por su bonanza y sapiencia), cuando al revisar diferentes publicaciones periódicas cubanas cayó en mis manos la revista *Prometeo* y un trabajo titulado «Posible aporte de la danza negra a la universal», de septiembre de 1948. A partir de entonces, quedé atrapada.

Mucho tiempo pasaría hasta poder lograr, no sin muchos obstáculos, que aquel autor (¡nada extraño en él!) accediera a darme una entrevista para un documental testimonial. Los que conocemos bien a este canceriano sabemos que hace buen honor a su apellido, y más aún en los años setenta y ochenta.

Y todos estos recuerdos vienen a mi memoria con *Siempre la danza, su paso breve...*, volumen antológico que ahora publica la editorial Alarcos y que, sin proponérselo, deviene homenaje en vida y testimonio. ¿Por qué? Lo primero, porque Ramiro Guerra es uno de los críticos más agudos con los que ha contado y cuenta el arte de nuestro país. Él es un artista que hace crítica y un crítico que hace arte y, en tal sentido, se aventura a apresar lo inapresable. Testimonio, porque sus reflexiones teóricas –no importan los encasillamientos genéricos– son parte visceral y reflexiva de sus vivencias como bailarín, coreógrafo, maestro, cronista e investigador de la danza. Toda una vida dedicada a la comprensión y el conocimiento de este arte emana de estas páginas.

Ramiro Guerra marca los albores de la danza moderna cubana; y su profundo interés por ella lo llevó a emprender múltiples acciones encaminadas a definir la teoría y la práctica de un modelo danzario nacional, a divulgar toda la danza por medio de sus escritos, a hacernos entenderla y a comunicarnos con, por y desde ella, a partir de la magistralidad del ejercicio del criterio.

En lo personal, siento este nuevo libro del Maestro con un singular afecto y un gran respeto, pues una vez más redescubrimos que escribe

de y por la danza, a partir del amor que siente por ella, lo cual no es solo importante, sino esencial. Al recorrerlo, sentimos palpitar nuevamente las palabras de Marx cuando expresara que el arte es «la más alta alegría que el hombre se da a sí mismo».

Necesaria y útil es esta publicación, pues entender la danza es hacerlo también de su crítica, teorización y fundamentalmente de su memoria. Podrá el lector estar o no de acuerdo con las valoraciones y consideraciones que se nos proponen, pero advertirá que su autor fue y sigue siendo un hombre que vive los escenarios, los ejercicios, los ensayos y el mundo de la coreografía con una intensidad y un amor que hace de su vocación como teórico un poderoso e indispensable ejercicio.

Como en «una fiesta innombrable» se dan la mano textos de ayer y de siempre, publicados o inéditos, que no dejan al azar a la danza en su contexto. La validez de sus juicios es histórica, pues están expresados desde la perspectiva temporal en que fueran redactados. Sin embargo, nos sorprende su lucidez y espíritu de vanguardia en constante renovación que siempre lo ha caracterizado.

Para Ramiro Guerra, el *leitmotiv* de su vida está en crear arte, ya sea a través de la danza o de la pluma, y este no reconoce fronteras o naciones, aunque no niega la necesidad de crear, distinguir y valorar un arte propio y una expresión auténticamente original.

Siempre ha creído en la necesidad de reconocernos sin pasar por la «visión de los vencidos» y sin dejar de ser un creador-espectador atento, objetivo y responsable del material sobre el que teoriza o juzga. De esta forma se nos revela como un profundo hacedor de la danza y un incansable pensador. En el prólogo al libro de Luis Horst señala su opinión acerca de la creación artística: «La creación procede de un proceso de rupturas en que para poderlas efectuar debemos saber que lo que destruimos fue, con gran amor construido por los que nos antecedieron, quienes no han pasado impunemente».

Con fino olfato crítico sabe distinguir la avena de la paja y su mayor exigencia para con nuestra danza moderna ha sido la creación de un estilo, la conformación de un carácter y, lo más importante, que el creador no pierda el vínculo con su realidad.

«Nuestro movimiento danzario contemporáneo parece haberse perdido en las últimas décadas en los vericuetos de un subjetivismo respaldado por una atmósfera de esoterismo seudoexperimental que ha espantado al público de las salas de teatro para dar cabida solo a una élite de especialistas y amantes de la estética del creador». Todo esto y más lo advertirá el lector desde las primeras páginas. Descubrirá consejos para jóvenes bailarines y coreógrafos, trasmitidos desde la oralidad

y/o la escritura por los grandes maestros en la historia de la danza moderna. Aprenderá acerca del maravilloso legado cultural del Continente africano y las grandes civilizaciones americanas. Recordará o imaginará espectáculos danzarios de nuestro patrimonio. Enriquecerá su memoria desde lo universal hasta lo más auténticamente cubano. Descubrirá libros de temática danzaria. Conocerá leyes de la didáctica y la técnica de la danza moderna.

***

Ramiro Guerra se inició en los estudios danzarios en 1943, primero en la escuela de Ballet Pro-Arte Musical, bajo la dirección de Alberto Alonso, luego con la bailarina Nina Verchinina; y más tarde en Nueva York con la coreógrafa y bailarina de danza moderna Martha Graham. Fue entonces en 1948, ya siendo Doctor en Derecho por la Universidad de La Habana, que regresa a La Habana y comienza su labor como bailarín, coreógrafo, teórico, investigador y maestro, que se entrelazan como una unidad orgánica.

Pero quizás, como dijera Rine Leal, «muchos ignoran o soslayan al teórico y solo ven al practicante oficioso». Es por esa razón que se recogen en la primera parte de este volumen los primeros trabajos suyos, escritos entre 1948 y 1978 y publicados en diversas e importantes publicaciones periódicas cubanas: *Prometeo*, *Lunes de Revolución*, *Revista de Música de la Biblioteca Nacional*. Ellos son el fruto de sus iniciales reflexiones en torno a la historia y la teoría universal de la danza, después de su regreso a Cuba poco antes del triunfo de la Revolución Cubana de 1959.

Sin embargo, desde entonces Ramiro Guerra también dedicó gran parte de su tiempo a traer al español significativos estudios informativos y divulgativos de historia y teoría de la danza. Algunos de ellos fueron publicados en Cuba durante esos años (*Ballet y realidad de Igor Moisseyev*, *Sobre la danza*, *Coreografía de avant-garde*, *La iluminación teatral para ballet y danza moderna*, etc.), y que no incluimos en esta edición por razones editoriales.

El lector podrá apreciar la férrea convicción del autor en la necesidad de la teoría de la danza no solo para el enriquecimiento de la intelectualidad creadora, sino también para formar espectadores más activos en la recepción danzaria. Más tarde, cuando se crea el departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba, en 1959, se sistematiza la formación de bailarines y comienza para él la enseñanza de una técnica de danza totalmente virgen. Es en esta etapa que colabora

en *Lunes de Revolución* y la *Revista de Música de la Biblioteca Nacional*, con crónicas, críticas y más trabajos históricos y teóricos sobre la danza.

Luego llegó un período de intensa creación, que limitaron su quehacer como articulista, crítico y ensayista, aunque las tablas pudieron contar con obras medulares como *Mulato*, *Mambí*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *El Milagro de Anaquillé*, *Auto sacramental*, *Suite yoruba*, que se estrenaron en 1960, y otras tantas que le sucedieron, hasta el 15 de abril de 1971, fecha en que se suspendió el estreno de *El Decálogo del Apocalipsis*.

El año 1978 marca una especie de colofón en la praxis y la experiencia acumuladas en estos años. Ese año apareció *Fundamentos de la danza*, un folleto donde ofrece un claro panorama de la enseñanza de la técnica de la danza moderna en Cuba a partir de su propia experiencia como formador de bailarines para la creación del Conjunto Nacional de Danza Moderna y que luego se utilizó en la escuela de danza moderna en la Escuela Nacional de Arte.

La segunda parte de esta antología reúne escritos que cubren las dos últimas décadas del siglo pasado, una de las etapas más sólidas y fecundas de su quehacer teórico. Precisamente, uno de sus primeros trabajos recién iniciados los años noventa fue el *leitmotiv* de este libro. Aquí se incluye todo lo investigado y publicado luego en revistas como *La Gaceta de Cuba*, *El Caimán Barbudo* y *Tablas*; pero también aparecen los textos que salieron en *Toda la Danza, la Danza Toda*, tabloide que fundó el propio Guerra y que solo alcanzó a sacar ocho números.

Durante estos años regresa con una reflexión profunda y aguda acerca de todas aquellas inquietudes, búsquedas, experimentaciones que han caracterizado el desarrollo evolutivo que dio lugar al movimiento conocido como Danza Moderna o Contemporánea. Así, traza la retórica conceptual que propuso Narciso Medina y su grupo danzario Gestos Transitorios, así como Marianela Boán y su grupo Danzabierta; pero también se mantiene al tanto del quehacer coreográfico más actual, con los aciertos y desaciertos, y del posmodernismo en la danza y su concretización en la danza teatro como fenómeno ineludible del mundo actual.

Como se nota, esta recurrencia reflexiva acerca del acontecer danzario de su tiempo no es más que una muestra del camino emprendido en fecha tan temprana de su vida. Por tal razón, aquí, en esta segunda parte, se vuelve a delinear un recorrido por el pensamiento suyo que no por sintético resulta esclarecedor. Se perfila muy bien cuando aborda el folclor y su teatralización. Para Ramiro Guerra, el estudio del folclor es un fenómeno vital «de fuerte espontaneidad en la vida cultural de los pueblos». De ahí la importancia de su estudio para saber delimitar las

características intrínsecas entre las danzas africanas, orientales y europeas y qué se debe tener en cuenta a la hora de su teatralización.

Finalmente, la tercera parte de este volumen integra un conjunto de textos que por diversas razones no han sido publicados. En cada uno de ellos se observan las constantes del abarcador espectro de su creación investigativa dentro de los estudios teóricos danzarios. Estos materiales, que salen a la luz por primera vez, confirman a su autor como un hacedor de la memoria antropológica, de nuestra memoria latinoamericana, a la vez que nos entregan a una persona que nunca perdió ese olfato crítico para detectar los nuevos valores que en el arte danzario se estaban poniendo en movimiento.

***

Este es, más o menos trazado en estas palabras, el mapa que compone este libro, cuyas páginas buscan reunir lo que de su autor ha quedado disperso en publicaciones periódicas de nuestro ámbito insular. Ha sido un trabajo arduo de búsqueda e investigación, para poner en manos de aquellas lectoras y lectores que se interesan por la danza, su historia, sus movimientos, y que buscan en la lectura ese concepto del crítico de arte que resulta esclarecedor: «[...] se hace mención, no del sujeto del verbo criticar o censurar sino del iluminador intelectual de un arte, del que puede poner en letras el pensamiento del artista, el puente aclaratorio entre la obra de arte y el público receptor».

Con agudeza crítica su verbo se hace directo, incisivo y no exento de ironías en ocasiones; en otras, emplea figuras retóricas que embellecen su prosa:

> Narciso Medina, igual que el Epimeteo griego, nos va abrir otra nueva caja de Pandora para mostrar sus fantasmas y, a través de un gran rito purificador, ejercer los poderes que confiere la esperanza. Entramos en la gran caja en tumultuoso grupo y de pronto nos sentimos solos en medio de la otredad de seres que no nos miran, sino que solamente están allí.

Parafraseando al propio Ramiro, leer este libro es «saber gustar de su sabiduría, es entrenar el paladar para una real apreciación de la danza tan necesaria a nuestro actual momento». Pese a no haber sido su discípula en la danza, me siento cercana a él en sus sueños, en la necesidad de

seguir rescatando nuestra memoria, en sus inconformidades y en su rebeldía revolucionaria.

A ambos nos unen la admiración por Isadora Duncan, Martha Graham, por la danza, que es decir la vida, y nos une también el compromiso social y la mirada hacia el futuro.

Gracias, Maestro, por haberme permitido ser un poco cómplice en este nuevo empeño.

LISSETTE HERNÁNDEZ GARCÍA

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNO

El mundo intelectual que rodea a la danza resulta para mí muy fascinante...

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Facultad de Artes
BIBLIOTECA


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LA DANZA COMO EXPRESIÓN VITAL
Aporte de la ciencia y el arte a su comprensión

Remota es la digresión entre ciencia y arte. El humo de los siglos se cierne sobre ella. Cuando bajo las columnas de la antigua Hélade, el hombre comienza a pensar, ya se presenta su enigmática relación. No sabe mucho de ciencia, su arte no va más allá de ser una espontánea manifestación ligada a su vida diaria, pero ya augura la grandeza de ambas, y se pregunta si es posible hallar su punto de contacto. Son tan distintas sus esencias: sobre la realidad conocida una, sobre la intangible existencia de la creación mental, la otra. Esta tan abstracta, aquella tan positiva.

Caen las columnas helénicas y sobre sus ruinas se construyen las catedrales góticas, que dan sus cimientos al neopaganismo de los palacios del Renacimiento, hasta culminar en nuestra arquitectura funcional, y el hombre sigue pensando, bajo las sombras de las nuevas formas arquitectónicas. Pero no han sido infructuosos tantos milenios de búsqueda. Nuestra civilización, a pesar de haber cruzado una etapa de decadencia, mantiene una línea pura, uno de cuyos segmentos es la unión de ciencia y arte, que se dan luz uno al otro.

La ciencia comienza a ver el arte como una manifestación de realidades, y por lo tanto objeto de su investigación. La Antropología y la Psicología van en búsqueda de las obras de arte para encontrar a través de ellas la ley que regía a su creador, y el diseño caprichoso sobre un tallado de madera comenzó a tener un símbolo, que pudo ser el determinante de una civilización, o el estado mental del hombre en su entrega a una de sus etapas de evolución.

El arte, a su vez, utiliza el material científico en su expresión, y así las escuelas impresionistas buscan en la descomposición de la luz solar y sus leyes el lente a través del cual se proyectan sus obras; el cubismo, en su concepto lineal del mundo objetivo, nos lleva la ciencia geométrica a la arquitectura, la pintura y la escultura moderna; y el surrealismo nos trae a la luz el mundo del inconsciente, que hasta ahora solo había pertenecido a la ciencia del alma.

Y este es uno de los contactos más interesantes entre el arte y la ciencia, que determina la orientación de nuestro momento. Ahora el

arte se hace sensible al mundo interior de su creador: el Hombre. Lo que el psicoanálisis ha dado sobre la personalidad del hombre, vislumbra caminos sobre los que el arte encamina sus pasos. Algunos le llaman expresionismo, otros no se atreven a denominarlo, a la espera del máximo rendimiento del movimiento.

Y ya en este punto traigamos a primer plano una de las artes más significativas de nuestra edad: la danza. Ella puede ser el símbolo de una época de inquietud como esta, en que el movimiento espacial e intelectual es una vorágine vibratoria.

Veamos cómo científicos y artistas llegan a conclusiones gemelas, partiendo de materias distintas, y cómo ambos tienen en la danza su revelación.

La ciencia dice que cuando la sustancia desorganizada se convirtió en organizada, en su seno se produjeron dos instintos: uno, de volver a su estado anterior, instinto que llamó de muerte o Tánatos; otro, con tendencia vital a continuar su progresión organizada, llamado instinto de vida o Eros. Esa lucha en la materia se produce en toda la evolución de la naturaleza, con momentos de victoria para uno y otro, pero siempre en un balance que hace posible la existencia.

Tenemos entonces que la existencia se determina en función de lucha, y vemos todo el mundo conocido en esa alternativa de vida y muerte, en vegetales, animales y minerales.

Antes que la ciencia lo dijera, el hombre no lo había desconocido, y ese gran misterio ha sido llevado a todas las religiones en que se plasma la muerte y resurrección de la naturaleza en periódicas luchas entre dioses que mueren para volver triunfantes a la vida. La religión griega, la oriental y aun nuestro cristianismo, no son más que variaciones sobre el tema de la muerte y la resurrección.

Ya dentro de la fórmula, ¿qué son el nacimiento y la muerte sino manifestaciones de ese gran principio? ¿Qué es la lucha sexual sino otro aspecto suyo, en que la tendencia destructiva es innegable para dar nueva forma a la materia? Hasta aquí ciencia.

Veamos ahora qué dice uno de los más grandes filósofos, Nietzche, en su *El origen de la tragedia*:

> ¿Existe un pesimismo de la fuerza, una inclinación intelectual hacia lo duro, horrible, malo, problemático de la existencia, proveniente del bienestar, de la plétora de salud, de la plenitud de la existencia? ¿Existe quizás un sufrimiento en la superabundancia? ¿Una valentía tentadora de la mirada más perspicaz, que tiene deseos de lo terrible, como del enemigo, del enemigo digno en el que puede probar su fuerza, en el que quiere aprender lo que es el miedo?

Y llega a la conclusión de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco, de igual manera que la generación depende de la duplicidad, de la dualidad de sexos en continua lucha. Ambos impulsos, tan diferentes, marchan uno junto al otro, generalmente en lucha manifiesta e incitándose a producir siempre una nueva y más fuerte descendencia, para perpetuar en ella la lucha que solo salva, en apariencia, la palabra común, arte.

Él define ambos impulsos en imágenes. El dionisíaco es la embriaguez; el apolíneo, el sueño. El primero es el impulso primitivo, destructor en sí mismo, que no conoce barreras y corre enloquecido por su propia fuerza. El segundo es el impulso de la perfección; el hombre, en sus sueños, realiza las ansias de placer hasta crear entidades puras, perfectas, positivas.

El primero adquiere su nombre de las bacanales a Dionisos, dios de la embriaguez, y símbolo de la tierra, que hirviente en su propia sangre extraída de la vid celebra su resurrección. Sus ritos religiosos llevaban a los fieles a identificarse en su símbolo en locas procesiones por los bosques, donde, enfurecidas por la embriaguez y la libre emisión de sus instintos, las bacantes, sus sacerdotisas, destrozaban a las fieras a su paso y todo aquello, incluso el hombre, que osara perturbar el rito con su presencia.

El segundo adquiere su símbolo en Apolo, el dios del equilibrio. Su belleza triunfante no tiene los cabellos en desorden y su actitud corporal no ofrece el relajamiento de la orgía. Sereno, estático, es símbolo de pureza y belleza en la mitología helénica. Personifica la armonía, por lo que tañe la lira. Es la luz que disipa las tinieblas, y en su santuario en Delfos los pecados son lavados. Orestes, perseguido por las furias, va a Apolo para que le restaure su conciencia atormentada por el crimen. Solo el dios del equilibrio puede nivelar los instintos desbordados.

De todo esto vemos cómo un científico y un artista han llegado al descubrimiento de un mismo principio: la lucha de fuerzas contradictorias de vida y destrucción.

Ese principio tendrá validez en toda realidad existente. Veamos cómo la danza es una manifestación más de esa lucha perenne.

Manifestación primaria del hombre, la danza es su primera reacción al mundo objetivo. Poseedor de un límite de materia organizada, su reacción subjetiva le crea el movimiento. Dueño del movimiento, se proyecta fuera de sí en traslación de espacio y tiempo. El mundo exterior actúa en él y exige su respuesta al estímulo. Todavía el hombre no posee la emisión del sonido, la articulación de la palabra. Su único medio de expresión es el movimiento para trasladar sus ideas al mundo externo.

Los azares de su lucha por la vida le crea estados emocionales, que más tarde quiere repetir. Y al hacerlo, lo une a un ritmo inconsciente, surgiendo de esa unión de movimiento y ritmo la danza. Y así, después de una peligrosa cacería, celebra su ritmo, ante los otros hombres de su grupo, danzando los incidentes del acontecimiento.

En esa forma de expresión descubre una fuente de vida, pues la serie de movimientos que constituyen su danza cumple la función de los principios que rigen su naturaleza de materia organizada, que pide destrucción y vida. Ese girar frenético, ese saltar jadeante, lo fatiga, tortura los músculos, cansa la respiración, pero es al mismo tiempo fuente de vida, pues da salida a su energía vital. Canta con ello su existencia de ser, y al mismo tiempo da expresión de ello, implicando una agresión a su integridad física que sufre el desgaste muscular, hasta rendirlo.

Es asombroso cómo el hombre primitivo concientiza ese gran principio y cómo utiliza la danza en todas aquellas ocasiones en que el símbolo de vida y muerte es potente. Y así vemos cómo coloca a la danza en sus ritos religiosos, como en su contacto con la divinidad. ¿Qué es la religión sino la idea sublimada de la destrucción? Hay dioses que crean al hombre de la nada y que a su voluntad los destruyen, y el miedo a ello hace que se le rinda culto.

Es en este momento cuando la danza adquiere su sentido destructivo, pues los brujos, magos o sacerdotes la utilizan de la forma más frenética, hasta provocar la llegada del divino espíritu invocado por el cuerpo receptor. Todos los pueblos primitivos que conviven con nuestra civilización poseen infinidad de danzas de carácter religioso, algunas de ellas carácter mágico, es decir, que el solo acto de ejecutarla es capaz de producir efectos dañinos o beneficiosos. Y la capacidad de ejecución es, a veces, privilegio de castas, tribus o familias, quienes la preservan como bienes de herencia. En ocasiones, la muerte del dueño de determinada danza le confiere a su matador la propiedad sobre ella.

Ceremonias de iniciación llenas de complicados ritos son necesarias para la trasmisión a otra persona. La tribu zuñi de Nuevo México azota a los iniciados en sus espaldas. Ellos, a su vez, azotan a los iniciadores, antes de conocer los ritos que les permitan danzar, lo que equivale a ser representantes de los divinos espíritus, que danzan en las praderas más allá de las riberas de la corriente sagrada. El conocimiento de las danzas sagradas y la adquisición de una máscara les confiere el carácter de «kachinas», nombre aplicado a los espíritus danzantes.

Las religiones orientales están indisolublemente ligadas a la danza, sin que por ello pueda decirse que pertenecen a pueblos primitivos. Los derviches danzan en movimientos giratorios durante horas, hasta caer

en mística entrega al culto. Los monasterios perdidos en las montañas tibetanas visten sus galas el día en que se celebran los misterios, donde los lamas danzan vestidos con fantásticas máscaras, mientras adoran las imágenes de mantequilla, hechas especialmente para la ocasión ceremonial. En Java, las niñas son llevadas al templo y dedicadas a las danzas del culto hasta que pierden su condición de virgen.

Fuera de la religión hay otras ocasiones en que el gran principio rige. Una de ellas son las guerras. ¿Qué es la guerra sino la gran oportunidad destructiva que tiene el hombre de ejercer sus instintos de muerte? El hombre primitivo baila antes y a la vuelta de sus batallas. Famosas son las danzas guerreras en las que se simula el ataque y el triunfo sobre el enemigo, a veces ejecutadas por el jefe de la tribu; otras, por todos los hombres del grupo, dividiéndose en dos bandos. Aún en las danzas folclóricas europeas se utilizan espadas, con las que el bailarín ejecuta diestros movimientos, en ocasiones con oposición de uno y otros danzantes. Las paradas militares son reminiscencias de las primitivas danzas guerreras, y la música que las acompaña no ofrece duda acerca del ritmo del tambor primitivo. Es interesante hacer notar cómo después de nuestras guerras modernas, ha habido un alarmante incremento de nuevos bailes, como el foxtrot y el charleston en la Primera Guerra Mundial, y el *jitterburg* en la Segunda Guerra Mundial. En ellos el ritmo se disloca más y más, y con él los movimientos que determinan la danza, hasta volver al golpe de pies y manos y al frenesí del hombre primitivo.

En relación con la lucha entre hombres y la intervención de la danza, es de hacer notar la ingeniosa forma en que algunas tribus esquimales resuelven sus disputas. Surgido el conflicto, cada uno de ellos reúne a sus familiares y amigos; entonces acuden a determinado lugar, donde en su correspondiente turno cada uno explica sus agravios en un canto, que da el ritmo para ejecutar una danza, con la que se trata de atraer la simpatía y el apoyo del grupo que soporta al otro y ganarlo a su causa. Así, el triunfador será aquel cuya danza y cuyo canto hayan logrado convencer al grupo contrario de su derecho.

Otro momento en que la ley de fuerzas contradictorias es de innegable vigencia se halla en la vida sexual del individuo. Aquí también la danza cumple su función, y en los eventos en que se hacen selecciones sexuales, permite exhibir la belleza y habilidad de los concurrentes a la selección. Entre la tribu tchambuli de Nueva Guinea, mientras los hombres danzan en una especial ocasión, las mujeres a su alrededor los atraen para hacerlos sus compañeros sexuales. Aun nuestra civilización mantiene el baile de salón como una de las oportunidades de acercamientos entre sexos; y su evolución es una indudable prueba del

significado sexual, cuando comparamos la época en que la pareja danzaba uno al lado del otro, y solo la mano era punto de contacto, hasta ahora, en que los cuerpos de los danzantes se unen en fuerte abrazo.

Momentos de intenso interés en la vida sexual del individuo, como la pubertad, también son celebrados con danzas iniciatorias. Hay costumbres primitivas en que la primera menstruación de la doncella la obliga a danzar por tres días con el júbilo de la tribu que celebra la feliz entrada del desarrollo sexual.

La muerte es otra oportunidad en la que el hombre utiliza su potente medio de expresión. Sus crisis patéticas necesitaron encauzarse a través de la danza, y los fragmentos egipcios no dejan duda acerca de ello. Homero canta las danzas funerales a la muerte de los héroes.

El hombre primitivo danza frenéticamente ante la muerte, que llega al enfermo, con la que trata de espantarla. Cada curandero posee sus danzas especiales con las que evita al mal espíritu, y así el lecho del enfermo se llena de saltos y contorsiones, mientras el ayudante del brujo golpea un pequeño tambor.

Todavía existente en lugares alejados de las grandes ciudades, la costumbre de seguir todos los parientes y deudos el féretro del fallecido hasta la sepultura, es una reminiscencia de esas danzas, y las marchas fúnebres que todavía oímos en nuestra música occidental llevan el ritmo grave de las danzas en honor del muerto.

Este estudio de aquellos eventos de la vida del hombre en las que es patente la lucha de fuerzas contradictorias y la aplicación de la danza a su misterio, tiene como fin demostrar las profundas raíces humanas que posee este medio de expresión, al que la palabra *arte* no basta para determinar su carácter, pues ella en sí misma es una comprobación más de esa ley de la naturaleza, en la que el triunfo transitorio de un impulso, para ser vencido a continuación por el contrario, forma la gran unidad que es la expresión vital.

[*Prometeo*, Año I, No. 5, abril-mayo de 1948].

LA DANZA Y SU PROYECCIÓN HISTÓRICA

Quedando sentada en nuestro anterior artículo* la idea de que la danza constituye una vital expresión humana, llegaremos a la conclusión de que necesariamente ella está ligada a la complicada evolución del animal más gregario de la naturaleza. Ese largo proceso por el cual el hombre pasa desde la simple unión con sus semejantes para facilitar la lucha contra la naturaleza –rebelde a la concesión de sus bienes– hasta el establecimiento de los grandes grupos de nuestra civilización, en la que el hombre se mueve dentro de la gran maquinaria social, como una insignificante tuerca del monstruoso ser, inclusive hasta sentirse ahogado por él mismo, está íntimamente ligado a sus manifestaciones, pues no son más que respuestas al estímulo ejercido por el mundo objetivo. Todo ese proceso social ocurre a puertas afuera del hombre y hace presión sobre sus paredes psíquicas, llamada a la que responde con sus medios físicos de expresión.

Ese hecho que obliga al hombre a ser social, a aliarse para luchar contra algo más fuerte que su limitado poder, posee distintas etapas de evolución, cada una de las cuales lanzará un efecto estimulante distinto a la capacidad individual, que responderá de adecuada manera a cada nueva llamada.

El mundo interno del hombre se rige por leyes psicológicas, y posee los sentidos como puertas de contacto con el exterior. A través de ellas entran las percepciones del mundo objetivo, esa gran realidad que abruma en su misterio y que llega a la cabina interna con deformaciones, como a través de muchas lentes, por razones de la sensibilidad individual.

Situemos, entonces, la sociedad y sus lazos como parte de ese mundo externo, que llega deformado al mundo subjetivo del hombre, el que responderá con sus manifestaciones vitales a las corrientes que penetran por sus sentidos.

Siendo la danza una de esas manifestaciones, a la que vamos a rendir culto en este pequeño estudio, veamos cómo la evolución sociológica que determina una conducta en el individuo influye en sus expresiones artísticas, al extremo de marcarle una paralela evolución.

* Se refiere al artículo que antecede a este. *N. de los Eds.*

La etapa primitiva del hombre está regida por su contacto con la naturaleza circundante, y la lucha ardua por llenar sus necesidades materiales. Las fuerzas naturales constituyen el centro de su atención y, conscientes de su impotencia, no solo se unen los hombres entre sí, sino que incorporan a las religiones la sublimación de esas inmutables leyes, creando un sistema animista, en el que todo elemento, fuerza u objeto de la naturaleza poseen un espíritu que en él reside y al que han de rendir culto para atraerse sus beneficios.

La danza es de índole religiosa y tiene por finalidad atraer los efectos propiciatorios de la naturaleza. Así vemos cómo danzas de inconfundible significado sexual determinan los ritos de fertilización agraria y se constituyen en antagonistas que suponen la presencia del triunfo de unas estaciones sobre las otras. Otras, en cambio, siguen el mismo proceso mimético y tratan de ayudar a los movimientos siderales, que producen las estaciones y las lluvias, o a los movimientos astrales. Estas danzas tienen un significado mágico, pues su ejecución supone la adquisición de un poder especial en el danzante para provocar el fenómeno deseado.

Además de este tipo de danza propiciatoria, tenemos otra, la imitativa, en la que se remedan los movimientos animales, con los que está el hombre en íntimo contacto a través de sus cacerías. Los animales tienen, además, un importante significado: penetrar en los orígenes tribales a través del totemismo. Este es un factor de indiscutible importancia sociológica, pues supone a todo el grupo descendiente de un eje. Para sus miembros, ese eje lo constituye el animal sagrado, guía que se convierte en un símbolo paterno y que permite establecer las diferencias entre unas tribus y otras.

En estas danzas el ejecutante supone adquirir la personalidad del animal e imita sus movimientos, mientras cubre su cabeza con máscaras en cuyas superficies están plasmados los atributos del animal.

Las culturas primitivas utilizan toda oportunidad que la naturaleza les brinda para ejecutar sus danzas religiosas. El cambio de estaciones; la llegada de las lluvias; las sequías; la presencia de determinados astros: el sol, la luna o alguna constelación ligada a sus mitos; la recolección de frutos; la época de las siembras; las tempestades; y también los acontecimientos individuales, como la circuncisión, la menstruación de las doncellas, el matrimonio, el divorcio, las guerras, los funerales y hasta los conflictos entre individuos, todo ello son eventos de consideración para ser celebrados por ritos danzarios.

Etapas superiores que evolucionan hasta sociedades completamente desarrolladas en sus mecanismos políticos y económicos, pueden ser explicadas en la cumbre máxima de la antigüedad: Grecia.

La civilización helénica comienza llena de la unción religiosa. Las fuerzas naturales todavía ejercen terror en el hombre y la religión sigue siendo factor determinante en el grupo social. La expresión más grande del espíritu heleno de esos albores es Homero, en quien el rayo y su relámpago, la sequía, las tempestades oceánicas y todas las hecatombes contra las que el hombre no posee sino recursos ínfimos, llenan las imágenes de su épica poemática. Allí todavía los dioses son símbolos de las fuerzas ignotas de la Naturaleza.

La cultura griega se caracterizó por una serenidad grandiosa en sus manifestaciones, determinada por la augusta posición del ciudadano ante el grupo, que ya comenzó a ser el Estado. La libertad individual, sin mermar la cohesión grupal, logró un prodigioso equilibrio, sobre la cual se desenvolvió ese maravilloso engranaje, que marca su cénit en el siglo de Pericles, en oposición a todas las organizaciones orientales que con ella existían, donde la soberanía de la realeza absorbía la función estatal.

Esta etapa permitió dar a la danza frutos tan óptimos como el teatro. Las danzas religiosas en honor a Dionisos, en las que el coro era característica determinante y en las que se cantaban las proezas de dioses y héroes, fueron evolucionando hasta plasmarse en una de las más grandes expresiones de la humanidad: el teatro. A él se llevó la inquietud religiosa, ya transfigurada en una extraña unidad: el destino, fuerza aplastante y ciega, del cual penden los hombres, que no va más allá de ser una imagen poética de la Naturaleza y sus leyes inmutables.

El intercambio con el Oriente a través de guerras, así como las digresiones políticas y las luchas internas, determinan la ruptura del equilibrio helénico, y con ello la decadencia en todas sus manifestaciones. El hombre comenzó a imaginarse fuerte intelectualmente y pensó que era superior a la naturaleza, a la que si no dominaba físicamente, lo podía hacer conociendo los secretos de sus leyes. Cayeron las religiones y la filosofía suplantó los misterios sagrados. La fe quedó sustituida por la duda, y el contacto con la madre tierra se perdió.

El nuevo teatro sonrió ante los dioses, aunque Eurípides siguiera presentando los antiguos mitos religiosos. La nueva Electra no actúa impulsada por fuerzas ciegas, como la esquiliana: esta es más terrible, pues posee la convicción de su crimen y se yergue colérica ante su acción.

Ya el hombre no se siente parte del engranaje universal, sino que empieza a situarse en el centro, y es así como el individualismo comienza a roer a la humanidad. Nunca más aparecerá el grandioso balance de la antigua Grecia, que marca una etapa aún no superada por el hombre en su estado de animal social.

La danza se resiente de todo, pues sus raíces más jugosas han sido pisoteadas, y pierde la divina expresión que los dioses le habían regalado. El abandono de las decadentes civilizaciones orientales se infiltra en sus movimientos, y va a buscar refugio en los festines, para regocijo de los concurrentes orgiásticos. Ha adquirido un carácter indistintamente voluptuoso, y las danzarinas profesionales que van a divertir a una sociedad corroída por la decadencia, cultivan el ritmo lascivo de una danza en que el elemento sexual no posee simbolismo vital de ninguna clase, sino solo un abandono de los sentidos al placer erótico.

Ante ese caótico estado se yergue la sobria Roma, que en pocos siglos se erigía en la soberana del mapa conocido. El Imperio romano, en su gran posición de conquistador, creó una organización social en la que el Estado absorbió completamente al individuo, ahogando también sus expresiones artísticas. Las guerras le dieron la posesión del límite del mundo, pero no la grandeza de la cultura helénica. Solo el Derecho Romano queda como manifestación de un pueblo en el que la ley era la vara que imponía su hegemonía.

La total ausencia de expresión creadora artística se revela en el hecho de que, a pesar de haber adornado sus carros vencedores con los restos de la gran Grecia, su exiguo arte es solo copia de esta, que se constituyó en victoriosa de las artes de la Antigüedad.

Cuando Roma llega a Grecia, todavía existen las obras de Fidias y Praxíteles, así como los manuscritos de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, por lo que su escultura y su teatro se mantenían intactos en su grandeza. Pero de la danza, arte que no puede ser guardado en mármoles o en signos escritos, solo halló un grupo de cortesanas que, a la manera oriental, ofrecían el espectáculo de sus bailes en los convites epicúreos.

La sobriedad del patricio romano se ofendió ante ello. Cicerón expresó: «*Nemo fere saltat sobrius*» («ninguna persona seria danza»). Y así ella fue expulsada de aquella sociedad guerrera, donde no había cabida para el libertinaje. Enviada por los sátrapas orientales a través de las bailarinas de los festines griegos, con el colapso del Imperio romano, la danza, ese libertinaje desterrado por el patricio, entra triunfante en el palacio de los Césares, borrachos de la grandeza que ellos no habían ganado con sus espadas. La sociedad romana se hunde ante el anonimato del individuo para crear el endiosamiento del César. Este, dueño del mundo, no tiene otra cosa que hacer que dilapidar en extravagancia las riquezas enviadas como tributos de allende los mares, y es allí donde la danza, en el estado decadente en que la dejamos, entra al Imperio, todavía en las sensuales caderas cortesanas y a prostituirse en los lechos cesáreos.

El cristianismo ha estado elucubrándose en las catacumbas romanas, mientras en la superficie impera el desenfreno. La savia religiosa estaba demasiado en las raíces humanas como para secarse. Su muerte solo había sido transitoria, y la religión comenzaba una nueva fase, encauzada por su apóstol de fe, Cristo.

La nueva religión venia alimentada por la sangre de muchos mártires, pero su base estaba despojada del antiguo contacto del hombre con la Naturaleza. La decadencia griega y romana había minado la esencia religiosa, y las circunstancias no podían dar otra cosa que el cristianismo, en el que el fracaso de dos culturas creó una conciencia de escape hacia una extraterrena perfección.

Los pueblos bárbaros irrumpen en el festín orgiástico de los Césares y los voceros del Medioevo corren por el Occidente.

La sociedad medieval está bañada de la nueva religión, y como reacción a las postrimerías del Imperio romano y a los desmanes de la barbarie, cubre su cabeza con los hábitos monacales, perdidas las esperanzas de lograr estabilidad en esta existencia, solo pensando en la mortificación carnal para ganar algo mejor más allá de la muerte.

La danza queda relegada a expresión pecaminosa, cuya entrada es vedada a la reunión de la humanidad, encapuchada, mientras un complejo de culpa colectivo nace en la sociedad medieval, y los factores sociales que determinan la aparición de los señoríos feudales aglomeran a una masa hambrienta que se golpea el pecho al *mea culpa* latino de los monjes escolásticos.

Y fue en esas masas donde encontró refugio la danza, primero en el atrio de las catedrales y más tarde, expulsada de allí, en las plazas públicas, dando origen a las famosas «fiestas de los locos».

Registran las crónicas de la época extraños brotes en que muchedumbres enloquecidas por la llamada «picadura de la tarántula» se lanzaban a los caminos en frenéticas danzas, hasta morir.

Aquellas multitudes comprendían que la religión no era suficiente escape al estado de tinieblas en que se encontraban, y se entregaban al frenesí de aquellas distorsionadas danzas en un éxtasis enloquecedor, que los transportaba fuera de la torturante época.

La oscuridad medieval comienza a disiparse con la reunión de los señoríos feudales en reinos, bajo la férrea mano de un soberano. Las continuas luchas de feudos y el desgaste inútil de fuerza permitieron que fuera imperando la obediencia al soberano, y con ello la aparición de los Estados europeos, potencias que permitían la concentración en un eje común de todas las dispersas masas feudales.

El Vaticano llega a ser fuerza política contra la que luchan abiertamente los nuevos Estados.

La liberación del pensamiento se va a extender con el descubrimiento de procesos como el de la imprenta, y el silencio mantenido por varios siglos estalla al rasgarse las vestiduras monacales. La desnudez del cuerpo humano se exhibe nuevamente a los sentidos olvidados de ella, que ahora va a ser cubierta con costosos brocados y joyas fastuosas.

Las nuevas fuerzas estatales poseen cúmulos de riquezas y su derroche lleva hacia una peligrosa voluptuosidad. Las Cortes aparecen en la historia: alrededor del soberano se nutren grandes grupos constituidos por los caballeros feudales y por sus familias, que se han reservado ciertas prerrogativas de nobleza.

La expresión artística de esta época se encauza en el antiguo molde griego, y mientras las cortes dilapidan con fastuosidad un boato neopagano, las artes helénicas son revividas, plantando el Renacimiento su estandarte en el mundo occidental. La danza va a las Cortes para entretener a los grupos dominantes. No ha abandonado su adquirida posición espectacular de la decadencia griega y romana. Objeto de exhibición, solo es pretexto para el derroche de la voluptuosidad cortesana, y es llevada triunfante de Italia a Francia por Catalina de Médicis, con el fin de sostener el boato de su corte en tierras extranjeras.

Antiguo instrumento de comunicación con las divinidades, la danza sube las escaleras palaciegas, encuentra reverencia en cada peldaño y cambia la savia de la vid por los manierismos cortesanos, todo para placer del soberano. Comienza a crear un vocablo de movimientos, y la expresión física se convierte en un tratado de formulismos. Los profesores de danza piensan difíciles técnicas con que poner a prueba la habilidad de sus alumnos, en los que el profesionalismo va a crear una clase de danzarines cuya expresión se condensa en el artificio de adular a los reyes y sus cortes; con genuflexiones, graciosas reverencias y artificiosos alardes de equilibrio, como el que intentará mucho más adelante la *ballerina*, cuando se yergue en la punta del pie, por supuesto, con adecuada ayuda de medios ajenos a la danza, como es la zapatilla de punta, hecha para ello.

Esta etapa marca la completa decadencia de la danza, que fue llamada, desde entonces, «artes del ballet».

Las cortes europeas desplegaron todo el lujo de sus riquezas en espectáculos en los que los dioses paganos entretenían los festines palaciegos en fantásticas alegorías.

Curt Sachs dice de esta época:

> El ballet europeo ha crecido orgánicamente. Pero la línea de los antecesores es demasiada larga, su último descendiente se encuentra

demasiado alejado del alba creadora, y su sangre ha enflaquecido y se ha debilitado. El ballet se sumerge en un mundo de dioses y héroes, pero ese mundo no es suyo, dista mucho de la piedad viva y de la tradición del pueblo. El ballet ya no se coloca al servicio de Dios y de la Naturaleza, sino del príncipe que ocupa el poder. Tiene por principio y fin la adulación servil, y no la invocación y amor a Dios, ni la oración devota; por así decir, está aquejado de vaciedad.

Con el aumento de los poderíos estatales se llega a la constitución de los Estados absolutos. España, Francia, Inglaterra, se disputan la posesión de Europa y sus mares, y mientras guerrean unas con otras, una nutrida muchedumbre comienza a padecer hambre. El individualismo estatal concentrado en el rey llega a su glorificación en Francia, donde Luis XIV, el Rey Sol, define su época con las palabras de «el Estado soy yo», apareciendo en refulgentes rayos, danzando en uno de los ballet de la Corte, mientras el pueblo grita al otro lado de los barrotes palaciegos.

Esos aullidos se trocan en voces coléricas e imprecaciones de muerte, mientras se maquina la destrucción del régimen. Un cándido barón inventa un menos cándido instrumento de muerte, llamado guillotina por el nombre de su creador. Al ritmo de su cuchilla la Revolución Francesa terminó los fastuosos reinados cortesanos. Las lindas pelucas empolvadas se tiñeron de rojo sangriento y la danza, asustada de no tener espectadores que adularan su gracia, se esconde en los salones de maestros privados, hasta que la cultura del Romanticismo la envuelve en tules, le coloca un par de alas transparentes y la echa a volar por los escenarios del mundo.

La sociedad occidental hubo de buscar un nuevo escape. Después de grandes acontecimientos, los pueblos pierden la confianza en sí mismos. La Revolución Francesa, nuevo fracaso en la búsqueda de soluciones, no fue más allá de colocar la monarquía sobre la cabeza de Napoleón. El individualismo siguió siendo un peligroso enemigo del que no era fácil huir. Y en esta ocasión el escape fue la exaltación del individualismo en toda la expresión de la época.

Era imposible encauzar el escape en la religión. Demasiado desprestigiadas estaban las sublimaciones religiosas. Las grandes concentraciones sociales hicieron que inmensos grupos humanos perdieran el contacto con la naturaleza. Por otro lado, las corrientes vaticanas hacía muchos años que eran objeto de completa indiferencia. Las épocas de luchas religiosas en que la Reforma y la Contrarreforma tenían trascendencia en la política y en las conciencias, siglos atrás yacían, olvidadas.

El Romanticismo entona su oda al individuo en altisonante canto, que termina en elegía a la tragedia de la existencia. Su principio, que ha dado indiscutibles obras de arte, degenera en fantasías fuera de la realidad. ¿Y quién sino la danza, en el completo estado de decadencia en que vivía, podía mejor llenar toda la decadente literatura del romanticismo?

Y aquí la gigantomaquia de «willis», «elfos», «sílfides», que con otros transparentes y etéreos seres que viven entre el cielo y la tierra llenaron los encartonados escenarios de la sociedad de Gautier, Liszt y Delacroix. Llorones cipreses y pálidos reflejos lunares sobre tumbas abandonadas crean atmósfera a las leyendas fantasmagóricas de la literatura de la época.

Tal fue la total negación de la danza, que hubo coreógrafos que pusieron armaduras en los cuerpos de los bailarines para remontarlos en el espacio durante la presentación del ballet y lograr con ello una real sensación de inmaterialidad.

El ballet se constituyó en espectáculo de grandes proporciones teatrales y las grandes compañías de inmigrantes rusos se dispersaron por el mundo a la caída del imperio de los zares. En Rusia, el ballet había adquirido cierta generadora vitalidad en contacto con el pueblo ruso. La lucha de ese país con grandes y áridas extensiones de tierras, sobre la que se movía una abigarrada muchedumbre mitad europea, mitad asiática, lo puso en contacto con la tierra. Ello trasmitió una potente vitalidad a sus danzas folclóricas. Esa vitalidad latente en el bailarín ruso es trasmitida al ballet durante su estancia en las cortes rusas. Pero caído el poder monárquico, corre por las capitales europeas en los «Ballets Ruses», y es en el seno de ellos donde un renovador Fokine logra infundirle un soplo de vida, por lo menos en su calidad de rango espectacular, aunque muy ínfimo en manifestación vital.

Nuestro siglo XX marca una etapa de reacción contra los postulados románticos, y la rebeldía también habría de atañer a la danza. Isadora Duncan se hizo eco de la reacción antirromántica danzaria. Clamó por la vuelta a la sencillez. Desterró de sí los tules voluminosos y, ciñendo una túnica, encalleció la planta del pie desnudo con el suelo duro.

Buscó en la naturaleza, miró hacia atrás, a los albores en que la danza era expresión de vitalidad física, proyección de inquietud interna, éxtasis de emoción que busca el espacio en prolongación de eco. Respiró el hálito refrescante de la antigua Hélade, hasta saturarse de libertad, y, encontrada la divina esencia, no copió la expresión griega, sino que creó su propia manifestación. Con ella la danza volvió a tener sentido religioso, evocación de fertilidad, expresión trágica: volvió a ser humana.

Infortunadamente no hizo programa de la rebelión. Con ella desapareció su danza, y solo dibujos de artistas de la época nos quedan de su helénica alegría y del sentido trágico de sus danzas.

Pero la semilla quedó en tierra.

Con Isadora Duncan, también América entra en la historia de la danza. Nuestra cultura americana, a pesar de basarse en los mismos moldes que la europea, posee una vitalidad de la que aquella comienza a resentirse. Hay una fuerza de árbol joven, tierra pujante, resultado del contacto con un continente de tierras todavía no agotadas por el hombre. Ninguna expresión como la danza necesita tanto de cuerpos fuertes y mentalidades bañadas de llanos y montañas.

Es América el lugar llamado a la resurrección de la danza, enferma y agonizante en Europa.

Logrando superar los resabios que del Viejo Continente todavía existen en nuestra cultura, podremos encontrar rutas definitivas a la danza pura.

Alguien nacido en América abrió las puertas que conducen a la ruta perdida. Por ella han entrado algunos europeos de indiscutible valor, como Mary Wigman, quien en Alemania ha laborado intensamente. Pero estandartes definitivos están siendo plantados en estos momentos por figuras de relieve americano como Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y otros muchos.

Y aunque orientados, la lucha no ha terminado. Hay demasiado lastre sobre la danza como para poderla limpiar en pocos años. Ahora, con método, con programa, con organización y, sobre todo, con mucho coraje y valor contra las mentes conservadoras tan alimentadas por siglos de falsedad, descubriremos la verdadera danza.

Y diremos con John Martin, crítico de danza norteamericano, que no llamaremos a ello «danza moderna», pues esa denominación no tiene sentido, Llamémosle solo «danza», pues sería absurdo aplicar el adjetivo *moderna* a algo tan antiguo como el hombre.

[*Prometeo*, Año I, No. 8, agosto de 1948].

POSIBLE APORTE DE LA DANZA NEGRA A LA DANZA UNIVERSAL

Antes de situar el aporte de la danza negra a la universal, sería conveniente que tratáramos de delimitar lo que podría entenderse dentro de la frase «danza universal».

El ser humano ha danzado en el tiempo y en el espacio. Es decir, desde que el hombre tuvo conciencia de su existencia, utilizó la danza como uno de sus medios para expresar emociones. Tanto en los pueblos primitivos como en las civilizaciones más antiguas, en Caldea, Egipto y Grecia, y hasta en la de nuestros días, el baile ha sido un instrumento usado tanto para la comunicación religiosa como para el simple esparcimiento de la alegría colectiva. Desde las danzas astrológicas en los ritos siderales caldeos y egipcios, pasando por las panateneas griegas y las danzas macabras del gótico, hasta las pavanas de la corte española y los *minuet* de la francesa, y, por último, el incitante *jitterburg* norteamericano, hombres y mujeres se han entregado al invitador éxtasis de la danza.

En esa palabra, *éxtasis*, penetramos medularmente en el sentido íntimo de la danza como expresión del hombre. Por éxtasis denominamos un estado del espíritu en el que el individuo se olvida de sí mismo como porción material y, huyendo de los incidentes de su vida cotidiana, se entrega al placer de sentirse distinto al ser que vive atado a la lucha por la vida.

Esa lucha por la vida supone una infinita serie de actividades en las que, necesariamente, la sensación de placer, tan halagüeña a la naturaleza humana, es por completo anulada. Solo en determinadas ocasiones logra romper el ritmo de esa batalla cotidiana, a través de esos estados del espíritu, en que se borran instantáneamente las preocupaciones materiales para entregarse a una especie de desdoblamiento que libera todo lo avasallado por la razón inevitable del subsistir. En ese momento de olvido, está tan lleno de un extraño sentir e infinito placer, que en él se derraman todas las energías espirituales, y a veces todas las físicas. Aquí es que penetramos en el ámbito del «éxtasis».

Por supuesto que hay diversas formas de éxtasis. Cuando ese momento se llena de un placer místico, decimos que es religioso; cuando es

el ímpetu de atracción sexual, será erótico; e inclusive podrá ser del tipo en que se llena con sensaciones provocadas por medio de drogas, manifestación enfermiza en el individuo que penetra en el campo de la patología. Y con esto no habremos agotado el número de situaciones extáticas.

Pero veamos el tipo que más nos interesa: el éxtasis danzario, en el que pueden concurrir muchas de las características de los anteriores. Aquí no solo existe ese estado espiritual de huida de la realidad cotidiana, sino también un estado de alarde físico, pues en él el hombre hasta rehúye de sus movimientos usuales y utiliza el cuerpo en forma completamente ajena a la manera normal. Es decir, el hombre limitado en su vida diaria a solo un ínfimo número de movimientos, encuentra en la danza la oportunidad de hacer uso de su maravilloso instrumento físico, el cuerpo, en una insospechable gama de ademanes, gestos y posiciones que le son prohibidas fuera de la danza.

Y decimos que el éxtasis de la danza posee también en ocasiones características místicas, porque en los casos en que es utilizada como factor de culto religioso, aún observables en nuestros tiempos, el fervor religioso se une a la danza para dar una unidad plena de expresión y colorido, ejemplos de ello son las danzarinas sagradas de las pagodas indochinas y, más cerca aún, los toques de santo de nuestro culto afrocubano.

También el éxtasis erótico-amoroso concurre, aunque subterráneamente, en las danzas de parejas, en las cuales los movimientos seguidos son un constante galanteo y requiebro, en cuyo fondo vibra una invitación sexual. ¿Qué es nuestra rumba vernácula sino una provocación de sexos de macho a hembra, en los lujuriantes manejos de las caderas de la mulata y el fogoso ataque del pañuelo de él?

Como resumen de todo lo dicho sobre el éxtasis de la danza, veamos lo que comenta Curt Sachs sobre ello. El danzarín

> se entrega al regocijo que lo aleja de la monotonía cotidiana, de la realidad palpable, de los hechos concretos de su experiencia acercándolo a la región donde la fantasía, la imaginación y la visión despiertan y entran en plena función creadora. Es en el éxtasis de la danza donde el hombre tiende un puente por sobre el abismo que media entre nuestro mundo y el otro, el reino de los demonios, el de los espíritus y el de Dios. Cautivado y preso de la fascinación, rompe las cadenas que lo atan a la tierra y trémulo siente hallarse en consonancia con la armonía universal.

Aclarado el contenido profundo de la danza y asentada su vinculación al hombre a través de los siglos, debemos ahora precisar el concepto de «espacio» en la idea de universalidad.

No solo vivimos en el tiempo, sino también en el espacio. La dispersión de la raza humana por la superficie de la tierra y su adaptación a las distintas situaciones geográficas han determinado que el habitante de las regiones frías sienta y piense distinto que el de los trópicos. La vida desenvuelta en tierras donde las nieves son eternas distingue al hombre de una manera diferente del que mora entre el exuberante paraíso de vegetación de las zonas ecuatoriales. También existe una gran diferencia entre el habitante del Continente y el de las islas, entre el de la montaña y el del llano, o el del Oriente asiático y el del Occidente europeo.

Pues bien, como cada pueblo o país piensa a su manera, también cada uno baila a su manera. Y esa manera universal de éxtasis danzario adquiere variantes en cada país. Mientras España gusta de la danza flamenca, Colombia baila su bambuco. Los Estados Unidos se entregan a la danza del *jazz* y Cuba lo hace a su sabroso son.

Y ahora, cuando de esa infinita serie de danzas a través de los siglos y de los países se logran extraer movimientos que pudiéramos llamar el mínimo común divisor de toda la actividad danzaria del hombre en el tiempo y en el espacio, estaremos en el campo propio de la llamada «danza universal».

Ya pudiendo utilizar libremente este término, veamos cuáles son las características propias de la danza que supone una condensación de toda la actividad del éxtasis danzario humano.

Al trazar sus caracteres, no iremos más allá que sentar los del ser humano, del cual es una prolongación emocional. Partiendo de su más elemental condición, la de materia viva, el ser humano posee la ebullición del ser y no ser, es decir, la eterna danza del elemento cósmico: llegar a constituirse para en seguida dar paso a la desintegración y a su vez comenzar el mismo proceso. Todo el universo es un constante nacimiento y muerte de partículas cósmicas, que llevan en sí el ritmo maravilloso del ciclo. Dando un brusco descenso de la inmensidad a la mínima expresión del universo que es el hombre, encontraremos en él esa misma ansia eterna de constituirse y disgregarse espiritualmente de ser y no ser. En ese punto se encuentran todos los caminos de la duda y es ahí donde el hombre existe.

Como materialización de esa gran ley de la naturaleza, el mito religioso nos presenta a Apolo, el de la bella lira, símbolo de la lucha del hombre por el progreso, y a Dionisos, el hermoso borracho, símbolo del deseo de inestabilidad; también la síntesis de Cristo, el que ama la vida al ser capaz de crear un sacrificio y ofrendarla por algo y al mismo tiempo habla de la muerte y sus fronteras teológicas.

Esa misteriosa dualidad que vive en las tinieblas humanas, agazapada como extraña esfinge, mora también en el gran péndulo que cuelga del reloj de los siglos. A su monótono movimiento, el *homo seculorum* huye de su realidad viviente instigado por uno u otro instinto. El hombre clásico es ser; el gótico juega a no ser; en el Renacimiento vuelve a Apolo, mientras que en el Barroco se deja seducir nuevamente por Dionisos; hasta que el neoclásico vuelve a querer ser, y el moderno se hunde otra vez en el no ser, a través de su ruptura con las formas y su penetración en la oscuridad del subconsciente.

Y así el primer instinto o impulso es aquel en el que el hombre quiere prolongar su voluntad de ser hasta entidades ideales, mientras que en el segundo el ímpetu destructivo es avasallador, hasta constituir un extraño placer por los incógnitos parajes de la distorsión de las formas.

El primero podríamos expresarlo gráficamente con una línea pura vertical que busca prolongación hacia el infinito. El otro, con una taladrante línea de sinuosa profundidad, en la que el espacio no supone un contacto con el universo de estabilidad racional, sino con los nebulosos sitios en que bulle el ansia destructiva.

Aclaradas esas características del ser humano, simplemente hemos de incorporarlas a los ámbitos de la danza universal. Ella también posee en su escudo los heraldos de agua y fuego de su señor, el hombre.

Ninguna prolongación espiritual del hombre, como la danza, para poseer esa energía de tañer la lira en lo alto del Olimpo y a su vez correr con teas incendiarias por las selvas, intoxicadas de vid.

Todo esto que acabamos de decir parecerá bastante inexplicable para el *dilettante*, que cuando ha visto esas manifestaciones de la erróneamente llamada danza universal del ballet, no ha percibido las corrientes contradictorias a que nos hemos referido.

Lo que ocurre es lo siguiente: el «ballet» no goza de la categoría de danza universal, porque solo representa uno de los impulsos a que nos hemos referido. Hay en él una indudable tendencia a la verticalidad, que supone una idealización del impulso vital. La *ballerina* concentra todos sus esfuerzos en lograr la sublimación corporal geométrica y lineal que no abandonará en sus movimientos, y que el bailarín tratará de prolongar en el salto. De ahí la insistencia ascensional en la danza de punta y de salto, en la que el cuerpo humano aspira a lograr el placer de la gravidez y en la que pretende usar su acopio de ser positivo. Es a todas luces una materialización del instinto apolíneo.

Ahora bien, danza universal será aquella en la que podamos incorporar todo el frenesí dionisíaco, que dará, junto con la anterior, la consistente síntesis basada en las raíces humanas.

A los que luchan por encontrar el verdadero sentido de la danza, se les suele denominar, injustificadamente, cultivadores de la «danza moderna». Resignados a la aplicación de ese término, dispersan su atención de ese detalle externo, para penetrar en la búsqueda de la verdadera danza, mientras piensan que ya habrá tiempo para justas denominaciones.

Y ahora penetramos en cierta investigación acerca de la plasmación danzaria de ese término dionisíaco de la dualidad explicada.

Estudios hechos en los pueblos primitivos, en los que es mucho más simple la observación de las costumbres ya que no están lastradas como en los nuestros por un largo proceso en que la evolución ha determinado grandes cambios, claramente se ha concluido que sus danzas poseen en algunos de ellos determinado carácter apolíneo, a la par de las características de su cultura, mientras que en otros el frenesí dionisíaco adquiere formas insospechadas, hasta llevar a sus ejecutantes, en ocasiones, a la comisión de atentados canibalísticos durante sus danzas, todo ello también de completo acuerdo con su tipo de cultura. De todo ello, Ruth Benedict, notable antropóloga estadounidense, ha llegado a valiosísimas conclusiones. Ella establece una interesante clasificación de las culturas humanas según sus tendencias apolíneas o dionisíacas, incluyendo un sistema de paridad entre las de los pueblos primitivos y la nuestra.

En los pueblos de raza negra encontramos un inequívoco impulso dionisíaco, tanto en su cultura como en sus manifestaciones de arte. Los tatuajes y pinturas de rostros y cuerpos, las deformaciones físicas, de cuellos, orejas, cráneos y a veces miembros inferiores, sus artes plásticas y sus danzas, son muestras palpables de ese instinto. Y ya asimilados a nuestra cultura, mantienen ese extraño sabor en sus danzas y en su música, que logra una profunda expresión que la distingue de la de la raza blanca.

Martha Graham, la gran danzarina norteamericana, al referirse a la raza india y a la negra en América, dice:

> La danza negra es una danza hacia la libertad, una danza de olvido, frecuentemente dionisíaca en su abandono y en el esplendor de sus ritmos [...] es un ritmo de desintegración. La danza india, a su vez, no va por libertad y olvido, o escape, sino por vigilancia de la vida, en completo parentesco con el mundo en que se encuentra; es una danza de poder, un ritmo de integración.

Un buen observador podrá encontrar un recóndito placer en seguir los movimientos de un bailarín de raza negra. En él, el cuerpo adquiere

una densidad hacia su gravedad, es decir, solo el relajamiento muscular es capaz de permitir la total concentración de ritmo en el cuerpo del negro. Y así, mientras los hombros y los brazos se mecen en el golpe exacto del tambor, las caderas llevan el atrevido y desconcertante ritmo de la síncopa. Y ¿qué es la síncopa del ritmo negro sino una de las más atrevidas travesuras de Dionisos en los predios de la música? Esa traviesa nota que aparece inesperadamente y hace callar a la que tiene el verdadero derecho de dar su mensaje, da una característica muy personal a la música negra, y es la que determina también ese sorprendente frenesí en los tambores negros. Cabalgando en sus ancestrales tambores sincopados, el negro se desintegra en su éxtasis. Su escape de lo cotidiano no es para construir entidades idealistas, ni racionalizaciones de sus instintos, es solo un ansia de desintegración física y espiritual, de vivir la plenitud en función del ansia destructiva de sus fuerzas vitales en la locura de sus ritmos.

Pues bien, todo eso está virgen en su penetración a la danza universal... Y aquí callamos bruscamente. Hemos llegado a la frontera del hablar, la que solo es posible cruzarla con un gran silencio y unas alforjas muy llenas de ansia de investigación.

[*Prometeo*, Año I, No. 9, septiembre de 1948].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

TRADICIÓN EVOLUTIVA DE LA DANZA MODERNA (I PARTE)

«Yo he descubierto la danza. He descubierto un arte que ha estado perdido durante dos mil años. ¿Qué dónde la he descubierto? En el océano Pacífico, entre los picos de la Sierra Nevada. He visto la figura ideal de la joven América danzando en la cumbre de una roca. El supremo poeta de nuestro país es Walt Whitman. Yo he descubierto una danza que es digna de un poema de Walt Whitman. Crearé para los hijos de América una danza que será la expresión de América».

Esto dijo Isadora Duncan cuando todavía era una adolescente. Ahora que ya tenemos una danza de América, rendimos tributo a su gran profecía.

No fue labor de un día, ni siquiera de ella sola. Ella y después muchos más han brindado todas sus energías en su creación, y hoy podemos decir que la resurrección de la danza ha tenido como testigo este paisaje redentor del continente americano.

Isadora, iconoclasta de fórmulas muertas, rompió con moldes convencionales. «La danza tiene un motor profundo: el alma». La prolongación del alma a través del movimiento será la danza pura para ella, y todo el aparato teatral que recubría a la danza, de momento eran meros ropajes que trataban de dar forma a un molde sin contenido.

Rompió con todo ello, y presentó su cuerpo al estímulo extático de la danza en su forma más simple: una tenue túnica y sus pies, para sufrir la ingrata presión del suelo, que era tierra, lugar propicio al crecimiento de la vida. Su símbolo se remontó a los antiguos ritos de fertilización: el pie desnudo que golpea la tierra virgen.

Años de trabajo costó a Isadora la convicción de sus ideas. Horas ante sí misma pensando en el supremo motor de las emociones y su localización en el cuerpo humano:

Se le llama la revividora de la danza griega. Esto es falso. Ninguna manifestación antigua tiene por qué ser revivida. Únicamente la búsqueda de las fuentes de las grandes etapas pasadas del arte puede justificar la vuelta al pasado. Y conocidas esas fuentes, crear modalidades nuevas. Y eso hizo Isadora.

Descubrió en los vasos griegos la pureza del movimiento, y la fuerza emocional de la figura helénica despertó en ella el sentimiento de la verdadera danza. Vio en los griegos los cultivadores de una forma de danza distinta a la conocida en sus días. Y vio en ello algo profundo y perdido. En su búsqueda fue. Y lo halló. Pero fue suya su danza, y no griega.

Ivette Guilbert nos dice:

> Ella, que en su juventud revelara un arte extinguido, reviviendo el arte griego, con toda la atracción de la desnudez pagana, nos reveló hoy en toda su escultural madurez otro arte extinguido. Ha sonado una hora magnífica. Isadora se ha vuelto gótica. En el pasado era una lasciva figulina; hoy, como bacante, es estatuaria, masa arquitectónica tallada en piedra por los grandes primitivos.

Dice Martín:

> Fue su más profundo deseo descartar todo artificio, toda invención, todo tradicional método y vocabulario de movimiento, como el establecido por el ballet, y lograr la fuente natural de la expresividad del hombre, usando solamente movimientos naturales del cuerpo, sin exageración acrobática y ornamentación artificial, y permitiendo solamente producirlos bajo profunda compulsión.

Ella pensaba que la música era el eléctrico choque que ponía en vibración el centro motor: Wagner, Bach, Beethoven, Gluck, fueron interpretados en las más libres y puras formas de danza. Ella no pretendió visualizar la música, sino solo permitir a su espíritu vibrar emocionalmente ante el estímulo musical.

Su forma de expresión artística no fue realmente lo que llamaríamos teatral. No tuvo relación con la usual manera de espectáculos de tipo danzario de la época y creó el concierto-recital de danza. Su danza era una muy personal expresión desvinculada del aparato escénico: solo unas azules cortinas y un espacio que podía oscilar en tamaño, desde su pequeño estudio en el Carnegie Hall de Nueva York hasta los grandes teatros de Europa.

Su posición de ruptura con caducas formas, fue algo más que un capítulo de la Historia de la Danza. Su vida es un documento de rebeldía contra la moral de la preguerra, y aunque hoy ya la mujer ha conquistado casi todos sus derechos ante el hombre, todavía su figura nos llega llena de arrojo, valor y humanidad.

Isadora fue una libre expresionista. Su técnica fue la ruptura, pero no hizo caminos a seguir. Solo el genio suyo pudo expresar su tipo de danza, y los que después de ella quisieron bailar a su modo, solamente imitaron un movimiento sin significación. Con algunas excepciones, sus alumnas se dedicaron al cultivo de la supuesta revivida danza griega, que llamaron «duncanismo», cayendo en fórmulas tan poco estimadas por la creadora.

Hoy su danza, al igual que la griega, es un misterio, que solo dibujos y algunas fotografías cumplen la función que en la antigüedad lo fueron los mármoles de los frisos helénicos. Los Estados Unidos, que hoy la aclaman, no fue capaz de comprenderla. El puritanismo de los pioneros, tan profundamente arraigado en el alma norteamericana, se resintió ante la avasalladora personalidad pagana de Isadora. Fue más bien una reacción ante sus ideas feministas que ante su arte, también demasiado libre en expresión para espíritus puritanos.

Europa le abrió sus brazos. Aún allá escandalizó su airosa figura, en la ligereza de su túnica. Pero su gran arte venció los escrúpulos. Alemania más que en otra parte. La danza de Isadora tenía por qué echar raíces allí, donde la tradición clásica italiano-francesa nunca tuvo profundas ni firmes raíces. Una generación más tarde surgirá allí un movimiento vital de danza moderna después de la Primera Guerra Mundial.

La posguerra en Alemania trajo una necesidad de rehabilitación física que naturalmente había de repercutir en su mentalidad. La necesidad de ejercicio muscular abrió al campo experimental posibilidades que fueron evolucionando hasta irrumpir en los predios de la danza. Bode, un músico con vastas ideas, expone su sistema de «gimnasia de expresión» partiendo de la idea de Rousseau sobre el cuerpo, que mientras más débil es menos ordenado, y cuanto más fuerte, más obedece y desenvuelve sus ideas. Así fue como Bode creó un grupo de músicos con un sistema de ejercicios de profunda sensibilidad emocional, que les permitiera lograr una más integral interpretación de la música.

Después vino Dalcroze con su Eurítmica, que buscaba «el desarrollo del cuerpo y la mente simultáneamente y dar íntima y personal experiencia en ritmo personal y musical». Su teoría hubo de suponer que «el ritmo es la base de todo arte» y a través de él desarrolló un sistema de movimiento gimnástico.

Por supuesto que estos métodos estuvieron al margen de la danza alemana, pero prepararon al cuerpo para el surgimiento de una escuela danzaria. Von Laban, gran científico de la danza, podríamos llamarlo, va a utilizar todos esos principios que Bode y Dalcroze le brindaron para crear una escuela de donde saldrán las principales figuras danzarias de su país.

Rodolfo von Laban basó su sistema en el «movimiento en coro». Su escuela dirige la atención hacia la emoción espacial de grandes grupos de bailarines, aplicando la expresión gimnástica de Bode y el uso del ritmo de Dalcroze al movimiento organizado sinfónicamente con grandes grupos, divididos adecuadamente a la personal idea emocional de cada coro haciéndolos mover espacialmente en el límite de una composición danzaria. El fin del «movimiento en coro» es «la expresión de básicas emociones a través del movimiento de grupos».

Von Laban realiza un cuidadoso estudio de su material para la danza, y tiene en cuenta la calidad psicológica de sus bailarines. Cuatro temperamentos define: el sanguíneo, el flemático, el colérico y el melancólico. Además, admite ciertas tendencias de los bailarines a determinadas posiciones en relación con el suelo, y también los clasifica en «altos», «medios» o «bajos», según prefieran moverse cerca del suelo, en posición intermedia o francamente erguidos. Estos detalles acerca del material humano a disposición del creador, facilitarán su inclusión en grupos que estarán más de acuerdo con la emoción que se trata de expresar: «Altos o elevados movimientos son usualmente expresión de alegría o victoria; movimientos medios expresan tristeza, miedo o grotesco; bajos movimientos son dramáticos y expresan exasperación o agonía».

«Armonía en espacio» es la contribución de Von Laban a la danza. «La ley de armonía» es para el arquitecto proporción; para el escultor, plasticidad; para el pintor, perspectiva; para el músico, armonía de sonido; y para el bailarín es «armonía en espacio, que incluye proporción, plasticidad, perspectiva y ritmo».



Mary Wigman.

De esta escuela ha de salir toda una generación: Harald Kreutzberg, Kurt Joos, Mary Wigman. De todos ellos, a la que más le debe el impulso nuevo de la danza es a la última: Mary Wigman.

Su danza, como la de Isadora, creció del éxtasis, pero mientras Isadora permitió a su éxtasis flotar sobre el curso de la música que la inspiraba, Wigman demandó a su éxtasis crear su propia expresión formal. Entonces rompió con la música. Sus trabajos coreográficos se desarrollaron frecuentemente sin fondo musical o el uso

muy restringido de ella, o en ocasiones ritmos percusivos acompañando a la danza. Pasada esta etapa, hizo libre uso de la música, utilizando una simple línea melódica tocada en una flauta, y acompañada por instrumentos de percusión de distintas clases. Así como los bailarines primitivos, ella proyectó su propia canción y su propio impulso dentro de la música que la acompañaba.

Sus estudios sobre la armonía espacial en la escuela de Von Laban dieron una importante característica a su danza. Isadora se movía como una figura escultural, como si estuviera contenida en sí misma y completa, sin relación con los físicos alrededores; Wigman, al contrario, emplazó su danza conscientemente en un área tridimensional, haciendo siempre relativa su moviente figura a su rededor, en lo que podríamos llamar un sentido arquitectónico.

Veamos un interesante paralelo entre Isadora Duncan y Mary Wigman que traza John Martin en su libro *The Dance*, muy aclaratorio sobre ambas personalidades artísticas:

> Isadora, hija de su tiempo, estuvo fuertemente influenciada por sus estándares. Para ella una obra de arte debía ser «hermosa» y la estética de la hermandad Prerrafaelista vino quizás a condicionar su concepto de belleza. Tuvo además la actitud de su generación hacia el arte griego como sinónimo de simple, simple armonía en línea y forma, aun cuando el sujeto fuera inarmónico y trágico. Fue enteramente lógico entonces que el movimiento por ella usado fuera limitado en rango, natural en calidad, tanto como que los más realistas e inarmoniosos aspectos de la naturaleza fueran excluidos. Como su poder de proyección fue increíblemente grande, estos fueron los únicos medios que requirió.
>
> Wigman, también hija de su época, estuvo menos obligada a abstractos modelos de belleza. Su movimiento fue concebido en la profunda cavidad de su psicología personal, y ella hubo de ejercitar su cuerpo para servir como transparencia a través del cual pudiera expresar las astucias de su pantalla emocional. Ningún movimiento, ya fuere extraño o superficialmente feo, fue omitido siempre que este pudiera ser evocativo. Su completo cuerpo era un sensitivo instrumento, y el movimiento que producía nunca fue inventado, sino siempre intuitivamente realizado, ya fuere noble en estilo o grotesco.

Con su grupo, Mary Wigman asombró a Europa e hizo algunas *tournèes* por la América. Todo eso alrededor de 1920.

Mientras tanto, en América había un movimiento danzario paralelo, cuya iniciadora fue Ruth St. Denis. De su trabajo parte todo el movimiento estadounidense de la nueva danza, en forma singular, siguiendo una descendencia ya no de continuidad, sino de reacción en algunos integrantes de su grupo hacia sus ideas, aunque indubitablemente puede decirse que cimentó las bases de la renaciente línea de avance.

Su aporte personal, más que de teórico desenvolvimiento, fue de coraje en la reacción danzaria de la época. John Martin dice de ella:

> Como artista, fue impulsada por dos grandes fuerzas contradictorias: una, un instintivo teatralismo que amó no solo la impersonación y la representación, sino también el instinto visual del uso del color y la luz, del elaborado vestuario y escenografía. El otro elemento fue un casi ascético sentido del misticismo religioso, el opuesto extremo de Isadora en su esencial paganismo.

Ese misticismo la acercó a las manifestaciones de danzas orientales, en las que, como sabemos, el factor religioso penetra profundamente en la danza.

De su compañero Ted Shawn, dice Martin: «Él fue un militante trabajador por el retorno del hombre a la danza y por la destrucción del estigma de afeminamiento que pesaba sobre el bailarín desde su decadencia como institución en el ballet del siglo XIX». Más tarde, disuelta la compañía conformada por ambos, llamada Denishawn, crearía un grupo



Un movimiento coreográfico de Mary Wigman, 1928.

masculino, Ted Shawn and His Male Dancers, que en 1937 tuvimos en Cuba la oportunidad de admirar.

Ruth St. Denis hace otro aporte en el campo de la danza teatral, al que llamó «visualización musical». En él cada bailarín debía seguir la línea melódica de un instrumento, formando un conjunto sinfónico paralelo al musical.

En franca oposición a todas estas formas, Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, alumnos suyos e integrantes de la compañía, marcan el comienzo de la verdadera época de la nueva danza con su separación de la matriz del Denishawn.

El primer concierto independiente de Martha Graham en 1926, y dos años más tarde el de Doris Humphrey y Charles Weidman, así como la presentación de sus trabajos, cada uno con su propia y diferente expresión y estilo, son los dos más grandes aportes a la ya adolescente y casi llegando a la virilidad, danza moderna.

Sigue hablando Martin:

> La danza fue transformándose de un arte imitativo en uno creativo. El bailarín, habiendo sido tocado por la revelación de Isadora sobre la profunda expresión de la experiencia personal, se rebeló contra las meras pretensiones teatrales de ser alguien, ya un dios hindú, ya un guerrero azteca, ya una mariposa o un cisne, y llevando a la mímica la conducta de alguien. El primer problema fue desprenderse de todas esas «falsa barbas», es decir, llegar al corazón del sí mismo emocional, de acuerdo con el ejemplo de Isadora.
>
> Pero la danza de Isadora no fue teatral, como ella libremente lo ha admitido. El segundo problema fue desarrollar ese gran descubrimiento de «propia expresión» en la danza, dentro del arte del teatro. La música fue el primer asunto a tratar: simplemente la música había de resolver las emociones dentro de una acción, como lo hizo Isadora.
>
> [*Prometeo*, Año II, No. 10, octubre de 1948].

TRADICIÓN EVOLUTIVA DE LA DANZA MODERNA (II PARTE)

El segundo paso fue liberarse de esta tiranía de la música, como Wigman hizo, de modo que el movimiento expresivo pudiera sentirse libre para crear sus propias formas. Cuando el movimiento ha sido aislado y puede funcionar sin apoyo, la actual sustancia de la danza ha sido hallada. En este punto, ya el danzarín estuvo realmente en la posición de un artista que conoce sus materiales. Poco a poco fue hábil en poner música donde lo necesitó, además de vestuario y escenografía, caracterización y situación dramática, y aun palabra hablada, y todavía en mantener el movimiento como la esencia de su arte, en su propia convicción emocional como animador.

Veamos brevemente el aporte de Martha Graham a la danza. Ella trae un concepto de integración, intensidad emotiva y pasional, y una concentración profunda en los ámbitos del movimiento humano.

Según Martin

> En revuelta contra la arbitraria suavidad del viejo estilo sentimental de movimiento *legato*, ella desarrolla lo que llama «movimiento percusivo»; es decir, el movimiento iniciado por un cortante ataque como el del golpe del tambor. En vez de producir difusos gestos que parecen flotar indefinidamente dentro del espacio, ella buscó centrar el cuerpo e integrar sus movimientos dentro de su propia esfera de acción.

Su estilo ha sido calificado de «angular», «asimétrico», «deformante», pero no olvidemos que la naturaleza posee ángulos, asimetría, y frecuentemente las formas nos llegan en variantes con franca distorsión. Al tener su estilo todos esos matices, no hace más que sentir profundamente el instinto de las fuerzas que se mueven a su alrededor.

Su arte se caracteriza por una profunda introspección que vuelve emocionalmente al espacio preparado para recibir su mensaje lleno de potencias afirmativas del valor de la danza.

Ella misma dice: «El cuerpo siempre ha sido para mí una emocionante maravilla, una dínamo de energía excitante, valiente, poderosa; en delicado balance lógico y en proporción». «Quiero ser algo del milagro que es el ser humano, motivado, disciplinado, concentrado».

Y aunque su estilo parezca eminentemente intelectual y abstracto en todos los sentidos, ella clama por simplicidad: «Ser simple toma la más gran medida de experiencia y disciplina conocida por un artista».

Para ella, la danza no es un sustituto de la vida. «No es una catarsis emocional para el histérico, el frustrado, el temeroso o el mórbido. Es un acto de afirmación, no de escape. La afirmación puede tomar muchas formas: tragedia, comedia, sátira, lírica o dramática».

Los temas para sus danzas son de gran intensidad. El gran paisaje estadounidense en *Appalachian Spring*, con la trémula emoción de los pioneros ante un nuevo mundo preñado de inciertas posibilidades, pero extáticos en la convicción de su misión; el poder religioso en sus más puras líneas y aplastante primitivismo en *El penitente* y *Primitive Mysteries*; la oscura región del inconsciente de tres mujeres ligadas por un eje familiar en lucha contra las convicciones de su medio, en el deprimente drama *Death and Entrances*, basado en la torturada vida de las Brontë; la exquisita vena lírica y dramática de Emily Dickinson en *Letter to the World*, y sus profundas sátiras de la mujer en *Every Soul Is a Circus* y *Punch and the Judy*, donde la eterna fémina con máscara sonriente transparenta la tragedia del *role* secundario ante el hombre.



Doris Humphrey y Charles Weidmam. (Dance Collection The New York Public Library at Lincoln Center).

Su estilo de producción teatral es notablemente revolucionario. Su sentido del vestuario funcional a las necesidades de la danza, y su uso de la escenografía como simples formas escultóricas o mínimos toques de decoración solo evocativo, en vez de representativos, la sitúan entre los grandes renovadores del estilo teatral contemporáneo.

Veamos ahora otra gran figura: Doris Humphrey. Ella podrá ser colocada en una opuesta posición a la forma personal de Martha Graham. Si esta pudiera ser calificada de introvertida en su danza, Doris Humphrey podrá ser llamada la extrovertida de la nueva danza. La profundidad psicológica de la danza de la primera se verá en oposición ante un intenso trabajo danzario cuyo valor sustancial reside en la función del hombre como parte de un todo coherente.

Una de sus más grandes obras, *The Life of the Bee*, inspirada en Maeterlink, lleva al drama danzario la vida social de la abeja con una profundidad humana, en que solo el hombre y su maquinaria social son la imagen evocada.

Doris Humphrey es una de las grandes teóricas de la danza. Sus ideas acerca del movimiento relacionan al cuerpo con su gravedad. Ella observó cómo el más pequeño movimiento humano es una defensa contra la caída, entendiéndose por ella la pérdida del centro de gravedad. Entonces descubre dos potentes fuerzas contradictorias: una que empuja a caer; y otra, contrarrestante, que devuelve el cuerpo a su centro. Mientras más fuerte sea el empuje de la caída, más potente será también la fuerza restauradora. Dice:

> Todo moción es un arco entre dos muertes, una es la muerte de la completa inactividad, en la que no hay lucha con la gravedad, y al otro extremo, está la muerte de la destrucción, en la cual la gravedad ha perdido todo esfuerzo de resistencia [...]. Obviamente, los movimientos más interesantes que se deben observar son los de la esfera del peligro, donde la destrucción está siendo constantemente repelida y, en el momento crucial, evitada.

Toda su técnica se basa, pues, en un continuo alternar de balance y falta de balance, es decir, en la caída y el recobre de la misma. Por supuesto, habrá distintos grados de caída, pues el simple movimiento de caminar ya es una preservación a caer, y de ahí a movimientos más complicados, como la completa caída del cuerpo al suelo.

Todas estas ideas fueron plasmadas en experimentos de danza pura, sin contenido dramático, aunque, como naturalmente podemos observar, el sentido dramático estuvo implícito en la calidad del movimiento. Más tarde, grandes piezas teatrales surgieron de ese trabajo experimental, y actualmente sus danzas son consideradas como monumentales obras maestras en el camino abierto de la nueva danza.

Sus obras grandiosas, de profunda labor creativa, son *Pasacaglia* e *Inquest*, junto con su gran trilogía *New Dance*, que comprende *Theatre*

Piece, una mordiente sátira contra la competencia; *With My Redfires*, tragedia basada en el tema de la posesión humana, y *New Dance*, una pieza expositiva de la danza en sus absolutos valores.



Lamentación (Foto de Bárbara Morgan).

Con esta breve reseña de los grandes de la danza moderna no cerramos la guía nominal de todas las fuerzas potentes del trabajo, hacia el fin de crear una nueva actitud hacia la danza, y una danza basada en el interno poder emocional humano, volcada al exterior en un afán comunicativo e incluyendo en ello todo procedimiento dramático exigido, capaz de proyectar conflictos vitales del gran problema del Hombre y sus relaciones externas. Hemos señalado las fuerzas propulsoras, pero tras ellas, muchos y muchas vienen, cada uno con su personal aporte, pues esta es la más señalada característica de la danza como proyección emocional: la libertad de formas de expresarla, que variará y será capaz de adquirir infinitas modalidades, según pase de sujeto a sujeto. Ya hemos visto cómo cada uno de estos grandes libertadores ha tenido una idea personal que la han comunicado a su danza: Isadora Duncan, con su idealismo pagano; Mary Wigman, en su lucha contra el espacio; Denisshawn con su teatralismo místico; Martha Graham, con su afirmación introspectiva; y Doris Humphrey, con su lucha de movimientos contradictorios. Sin embargo, ha habido una idea común que ha permitido que cada una de sus manifestaciones cristalice en obras de arte: la común convicción del profundo sentido de la danza como medio comunicativo de emociones profundas del alma.

[*Prometeo*, Año II, No. 11, noviembre de 1948].

LA DANZA COMO ESPECTÁCULO

La danza siempre ha sido una actividad de masas. Aun cuando sus manifestaciones no estuvieran todavía dentro del elaborado marco de la creación artística, la danza posee íntimo contacto con las multitudes.

Así vemos que en las más primitivas formas ya aparece la danza coral, en la que un grupo de individuos unidos por una misma finalidad danzaria se mueve circularmente alrededor de un centro, que podrá ser un simple tronco de árbol o cualquier otro símbolo de índole religiosa. En ocasiones, es un ser humano el rodeado, como en la danza de las mujeres en torno a un hombre, aparecido en las paredes de una roca paleolítica en Cogul, España, el más antiguo monumento de la danza universal.

Investigadores serios han podido observar en la danza animal de los chimpancés esa misma tendencia coral, lo que establece un mismo nexo de continuidad en cuanto al ímpetu de danzar entre el hombre y las escalas más inferiores del reino animal. Esos estudios han demostrado cómo los primates se organizan en un coro alrededor de un tronco e inclusive gustan de adornarse con ramas y hojas. A la vez señalan también esa tendencia, que, desde el más primitivo hombre con sus plumas y máscaras hasta las últimas y más contemporáneas tendencias en la danza, lleva a una ineludible necesidad de decoración en el danzante, lo cual puede tener su explicación psicológica en la razón de rodear ese acto extático de atributos que en el fondo son eminentemente simbólicos de un ansia de mantener a la danza en un plano diferente al de la vida cotidiana.

«La danza es la vida en un plano superior», dice Curt Sachs, y ningún hombre elude esa posibilidad de romper el nivel normal aunque sea en los breves instantes en que danza. Y por supuesto, ese deseo universal adquiere matices más profundos cuando se organiza en conjuntos humanos.

Es tal el poder de la danza sobre las mentalidades humanas, que basta solo con la observación de su ejecución para promover un estado de placer en el individuo. Y esta es la razón por la cual alrededor de un grupo de danzarines siempre habrá un correspondiente grupo de observadores que, si no física, al menos psíquicamente concurren al éxtasis

de la danza. Tanto se compenetran con el acto, que son ellos los que van a tomar la iniciativa de llevar el ritmo de la danza. Este es el origen del músico: un individuo que, al no poder, por alguna razón, participar en la danza como ejecutante, se sentará a disfrutar del éxtasis ajeno, que a su vez penetrará en él, despertando el suyo propio. Y queriendo exteriorizarse de algún modo, toma un instrumento percusivo, que primero serán dos pedazos de madera, después un tambor y más tarde un sonajero, para acompañar el ritmo de la danza. Estos rudimentarios objetos irán más tarde evolucionando hasta constituirse en instrumentos musicales perfeccionados que tendrán su clímax en las orquestas sinfónicas de nuestros días.



Drury Lane Theatre. Londres, 1853.

Pues bien, ese arte de masas tiene, por esa dualidad de ejecutantes y observadores, una característica espectacular que ha ido *in crescendo* a través de los siglos y dado lugar a la constitución de los concurrentes a la ejecución material, en una clase profesional dentro de la sociedad moderna, con interesantes fases en su evolución, como, por ejemplo ser en una época un arte solo confinado al sexo femenino en oposición a otras costumbres más antiguas, en las que el hombre era el principal sujeto de la danza.

Veamos ahora sucintamente esa evolución como espectáculo, a través de su desenvolvimiento histórico desde su remota condición de simple manifestación de energía humana volcada al exterior, sin apenas propósito comunicativo de ninguna clase, hasta la categoría de rango comunicativo espectacular que posee actualmente.

Así, iremos a las más simples situaciones que en la evolución de la cultura universal marcan el punto de comienzo de la larga trayectoria. Vayamos entonces a un pequeño grupo humano que todavía vive en las más básicas condiciones de cultura: una agrupación primitiva que bajo la égida tribal convive con fines de ayuda mutua en la difícil labor de existir. El recuerdo de los grandes hechos ocurridos, concretados en el culto de los antepasados; su lucha con la naturaleza, materializada en sus ritos de fertilización, en los que suponen miméticamente ayudar a las fuerzas naturales con su acción inmediata, la impresión objetiva del mundo viviente que los rodea, ya en los animales, en quienes frecuentemente centran sus actividades de lucha por la alimentación, ya en sus semejantes y en los sucesos de la vida tales como el nacimiento, la pubertad, la menstruación, el matrimonio, la muerte y las guerras, sus interrogaciones acerca del más allá y las manera en que este puede ofrecerle medios para esclavizar a su voluntad los hechos, a través de la magia y la brujería. Todo ese estrecho y a la vez amplísimo campo de la actividad mental del hombre de las culturas en grados menores de evolución, se mezcla en su religión, que a la vez forma parte de su vida cotidiana.

La danza es la forma única de hacer inmediata celebración del suceso religioso. En el espacio más abierto del villorrio o en el claro más cercano del bosque se reúne la tribu a danzar y cantar sus ritos religiosos. Por supuesto, este grupo es una heterogénea reunión de hombres y mujeres, de viejos y de niños, los que concurren al evento, pero no están capacitados en su totalidad para participar de la danza. El acopio de energía que un cuerpo necesita para entrenarse en la danza, imposibilitará a los viejos y niños de poca edad concurrir a la ejecución. Por otra parte, la costumbre de la tribu impone ciertas prohibiciones, como las de que los jóvenes impúberes no participen en la danza, antes de

haber pasado los ritos iniciatorios prescriptos en la edad marcada por su paso a la madurez sexual. Además, en las culturas tribales patriarcales, es decir, aquellas en que la línea masculina determina el eje de descendencia, se les prohíbe a las mujeres danzar, y no es sino en las agrupaciones matriarcales donde pueden bailar hombres y mujeres juntos, aunque en ocasiones haya determinadas danzas para cada sexo y en circunstancias establecidas puede ser prohibida incluso la simple observación por parte del sexo contrario.

Entonces ya tenemos planteada una situación en que necesariamente, sea la danza individual o colectiva, habrá un grupo de personas que por diversas razones ya explicadas serán meros espectadores.

El tipo de danza primitiva es de carácter impersonal. Usualmente el danzante pierde su personalidad, bien en el tipo de danza introvertida o sin previa imagen que se caracteriza por un violento frenesí extático que lo lleva en ocasiones a perder los sentidos, bien en la danza de imagen extravertida, en la que se supone que su ejecutante encarna un personaje animal, un tipo que ahonda más en la personificación con el uso de la máscara, que sitúa al danzante más o menos realísticamente en la figura del animal que se supone imitar.

A pesar de ello, el bailarín se siente observado por su grupo, sobre todo en las danzas en las que la colocación supone que estén uno frente al otro. Su habilidad es celebrada y admirada, trayendo la consecuente atracción del sexo contrario y estableciendo una envidiable posición del bailarín en la tribu.

También tenemos otro importante detalle en la evolución de la danza como espectáculo: la trascendencia de los ritos religiosos para estos pueblos hace que la ejecución de sus danzas obedezca a un minucioso aprendizaje por parte de los bailarines, y así son enseñados los que ofrezcan mayores posibilidades por los jefes o ancianos antes de los ritos iniciatorios, o bien son enviados a otras tribus famosas por sus conocimientos de la danza. Además, las danzas sagradas poseen una forma establecida por la costumbre inviolable, la que no podrá ser cambiada so pena de perder sus caracteres mágicos, por lo cual son ensayadas minuciosamente mucho antes de la celebración, y en la cual no se admite la más ligera equivocación. Se cuenta el caso de la isla de Gaua en la Nueva Hébrida, donde los ancianos concurren a observar la danza con sus arcos y flechas, dispuestos a dispararlos a quienes yerren los movimientos.

Como vemos, ya tenemos aquí todos los elementos necesarios para concebir la danza como espectáculo. Un grupo de personas dispuestas a ver bailar a uno, o un grupo de danzantes, quienes, conscientes de que son

observados, se preparan para comunicar una idea para la cual han elaborado con anterioridad los detalles del movimiento a ejecutar en su danza.

Pero todavía en esta fase no existe el profesionalismo danzario. El bailarín es un igual de la comunidad, con determinada habilidad, pero no recibe recompensa alguna por ello, ni posee en la tribu posición diferencial alguna por el hecho de hacerlo, sino solamente el aprecio y la admiración de todos, no suficiente como para clasificarlo en la maquinaria de esas organizaciones sociales.

Este personaje, a fuerza de sentirse admirado, gradualmente abandona todos los caracteres mágicos de la danza para intensificar la maestría de sus movimientos y llega a perfeccionar sus maneras de bailar, aun sacrificando su contenido interno, con tal de satisfacer el sentido individualista. Esto coincide también con el surgimiento en la evolución social de la división de amos y esclavos en que los primeros poseen las riquezas y están dispuestos a pagar a ese habilidoso y ya perfeccionado danzarín que los deleita con sus habilidades. Y aquí es que va a surgir el profesionalismo danzario.

El profesionalismo en la danza va a abrir sus puertas con la danzarina de los templos sagrados del Oriente, de donde nos va a venir a Occidente ya una clase de bailarina que reciben pago por la ejecución de sus danzas y dejará claramente establecida su jerarquía social.

Veamos esto: fue muy común en la Antigüedad atribuir a las doncellas núbiles propiedades mágicas, característica que se ha difundido a través de todas las religiones, ya que la pureza de contacto sexual las



Morisca del anillo.
Siglo XV.

mantenía inmunes de demonios y fuerzas negativas. En algunas religiones asiáticas, el hecho de llegar a la pubertad las hacía perder sus funciones religiosas.

En otros casos se imponían los desposorios con la divinidad, desposorio que con todo detalle realista había de ser consumado mediante la pérdida de la virginidad, en la que el falo de piedra del dios Shiva cumpliría su misión sexual, hecho que frecuentemente determina que se convierta la joven en concubina del príncipe reinante.

Tanto en el caso de llegada a la pubertad como en otros, la pérdida de la virginidad determinaba que estas jóvenes dejaran de ser bailarinas del culto religioso. Una vez fuera del recinto sagrado, seguían ejerciendo su arte como profesión a sueldo en los ballets de la corte del soberano, creándose así una clase artística desligada del templo, aunque sus bases hayan partido de él.

Pero hay otro momento muy interesante en ese paso de la danza de rito religioso a espectáculo: aquel en el que nace el teatro dramático.

La danza, aun la más primitiva, tiene en muchas ocasiones un carácter imitativo. Estas danzas imitativas toman los objetos del exterior y con ella expresan sus deseos. Es decir, cuando se quiere que llueva, cuando se quiere el éxito en las cacerías o la victoria en la guerra, se imitan movimientos que supongan atraer las aguas, se repiten los movimientos de la caza o se danza en dos bandos mientras son ejecutados los acontecimientos de una batalla. Así vemos cómo este tipo de danza pretende la realización de deseos y ejecuta en sus movimientos todo aquello tomado por su percepción objetiva, elaborando minuciosas y detalladas danzas que son verdaderas pantomimas.

Cuando en la danza imitativa entra el factor «pasado», comienza a gestarse el teatro. Con ello vuelven al presente los momentos trascendentales de generaciones pasadas y los hechos victoriosos de los antepasados, que son cantados mientras los danzarines ejecutan los movimientos rememorativos del gran suceso.

Ese culto al antepasado, tan enraizado en las religiones, se transforma en infinidad de símbolos fertilizantes, y dioses lunares y solares, así como otros aspectos de la naturaleza, que en sus ciclos evolutivos presentan los contrastes de lucha entre la luz y las tinieblas, cambios de las estaciones y otros conflictos del orden natural, se combinan con experiencias oníricas, tradiciones y percepciones del mundo que los rodea para crear el ámbito del drama teatral.

A pesar de la independización del teatro de la danza, esta no perdió características dramáticas inherentes a sus remotas fuentes. Uno de estos ejemplos se halla en la danza hindú, que mantiene ese factor narrativo a través de los gestos de las manos, que se abren para expresar el temblor

de la flor de loto o la furia amenazadora o el lánguido caminar de la doncella.

La Antigüedad bien supo disfrutar de todos esos espectáculos, tanto de teatro como de danza dramática o simplemente abstracta. Pero la Edad Media solo recibió tenues resplandores del anterior brillo en un curioso personaje muy de la época: el juglar. Este, en sus correrías por los castillos feudales y sus exhibiciones en las plazas de las ciudades góticas, mantiene una tradición que no solo abarca la danza de habilidades contorsionistas, sino también la poesía y otras malas artes, como el malabarismo y la truhanería.

El Renacimiento impuso en Italia grandes espectáculos de danza, que con inusitado esplendor trataron de revivir los mitos paganos en los festines de los grandes señores. Veamos la narración de uno de esos espectáculos que se presentó en 1489 en la celebración de las bodas de Galiazzi Visconti, duque de Milán:

> Se condujo a los huéspedes al salón del banquete, cuya mesa no estaba aún tendida. En ese mismo instante entraron algunas máscaras en la habitación por otra puerta. Aparecieron Jasón y los Argonautas en atavío guerrero, rindieron homenaje a los recién casados y extendieron el vellocino de oro a modo de mantel. Apareció entonces Mercurio: había robado un becerro cebado al dios Apolo, alrededor del cual todos danzaron tres veces, como los hicieron los judíos alrededor del becerro de oro. Al son de los cuernos, entraron Diana y sus ninfas trayendo a Acteón, transformado en ciervo, y lo felicitaron por su buena fortuna, ya que iba a ser comido por Isabel, la novia del duque. Orfeo trajo entonces los pájaros que había cazado, cuando encantados por su canción se le habían acercado demasiado. Teseo y Atalanta cazaron el jabalí de Caledonia en una danza salvaje y pasearon al cautivo en ronda triunfal. Iris en su carroza trajo los pavos reales, los Tritones sirvieron el pescado y Hebe y los pastores de Arcadia, Vertumnio y Pomona, néctar y postre... Después de la comida, Orfeo apareció con Himeneo y la diosa del amor. La Felicidad connubial, traída por las Gracias, se presentó a la duquesa, pero le obstaculizaron Semiramis, Helena, Fedra, Medea y Cleopatra que exaltaban cantando los deleites de la infidelidad. La Fidelidad connubial les ordenó entonces que se fueran, y las diosas del amor se arrojaron con antorchas sobre las reinas. Tras lo cual Lucrecia, Penélope, Toniris, Judit, Porcia y Sulpicia pusieron a los pies de la duquesa las palmas que habían ganado con la castidad de sus vidas, e inesperadamente, Baco, Sileno y los Sátiros aparecieron entonces, concluyendo el ballet con una vívida danza.

Respecto a la orientación que había tomado la danza espectacular en esta época, diremos que fue un momento en el que el dramatismo se alejó de las fuentes enraizadas en el sentir humano, trayendo como consecuencia que se perdiera su carácter de espectáculo para grandes grupos de diversas mentalidades. Es decir, su poder de influir en las masas. Como hemos podido observar en la descripción anterior, el elemento dramático se refugió en los detalles externos del mito, haciéndose mitología dramática y no danza dramática inspirada en los íntimos motivos del mito.

De esta época dice Sachs:

> El empleo de la esgrima en el ballet europeo ya no se relaciona con la lucha primitiva contra los espíritus: sus escenas amorosas han dejado el enorme mundo del Eros omnifertilizante; sus máscaras, sus espíritus y sus dioses son remanentes corrompidos de los festivales de Mayo, de las farsas de carnaval, y las composiciones de los maestros de danza ya no guardan conexión ni con el pasado de su ascendencia ni con el presente vivido. Las imágenes magníficas se han convertido en pobres caricaturas y los símbolos espirituales no son ya más que vacuas alegorías.

De aquí en adelante el profesionalismo se incrementó, ya que la riqueza de los poderosos permitió mantener grupos de danza ajenos a otras actividades que no fueran la danza para el entretenimiento cortesano. Este momento es también el de la expansión de este arte por los países europeos y el del desarrollo de la danza de salón para disfrute palaciego.

La danza espectacular siguió manteniéndose en el cerrado círculo real en el que hasta los mismos soberanos tomaban parte en los fastuosos ballets, como los del clasicismo barroco francés, cuando Luis XIV aparecía ante su corte como el Rey Sol dentro del espectáculo.

La competencia trajo como consecuencia un aumento de la técnica personal de los bailarines, elaborándose sistemas de enseñanza con el fin de desplegar un sabio virtuosismo en los bailarines. Por ello la calidad dramática de la danza espectacular decayó cada vez más. No le era posible a un bailarín utilizar todo su tiempo en la adquisición de una complicada habilidad técnica y, además, desplegar facultades propias de la actuación teatral, lo cual también hubiera estado fuera de lugar dentro del estilo imperante en la época, aunque hubiera reformadores como Noverre que clamarán por veracidad y profundidad artística en el arte de la danza.



Ópera ballet Roberto el diablo. Teatro de la Ópera de París, 1831.

Los cambios filosóficos, políticos y sociales de la Revolución Francesa dieron un receso a la danza espectacular, como reacción a la frivolidad cortesana de la monarquía caída. No volvería a surgir hasta el período romántico con nueva fuerza, aunque no con mayor vitalidad. La prácticas del virtuosismo técnico hizo surgir las primerísimas figuras que fueron secundadas por un *corp de ballet*. Esta etapa está marcada por la aparición de las *ballerinas assolutas*. Es la época de las Taglioni, las Grisis y las Ceritos, que se imponían al público europeo en asombrosos alardes de virtuosismo e inventaban la danza sobre las puntas de los pies, disputándose la hegemonía de ser una superior a las otras.

Fue entonces cuando apareció el coreógrafo, maestro que creaba la sucesión de pasos de baile que la bailarina habría de interpretar, y a su vez dar cierta unidad y motivo a la danza con intervenciones del coro y con una idea narrativa más o menos hábil. Pero todo esto estaba supeditado al centro de la *prima ballerina*. Es decir, la coreografía, el vestuario y la escenografía actuaban cada uno por su parte con la única idea común de dar máxima oportunidad a la primera figura de lucir su maestría técnica. Por supuesto, el espectáculo no gozaba en absoluto de unidad, y por tanto la categoría de forma, prescritas en toda obra de arte, estaba ausente en el ballet de la época.

No es hasta nuestros días que con Fokine, bajo los auspicios de Diaghilev en los Ballets Russes, se impuso la idea común en todos los colaboradores al espectáculo para crear unidades precisas de danza. El factor dramático ganó intensidad desde el punto de vista teatral, y la

música, la escenografía y el vestuario dejaron de ser simples cosas amontonadas para dar paso a una concatenación de medios que llegarían a un fin espectacular definido.

Esa nueva orientación determina la aparición de una nueva e importante organización que daría gran incremento a la danza como espectáculo. La formación de las grandes compañías que de Rusia a Francia, de ahí hasta el resto de Europa y después a la América, han propagado la danza como entretenimiento espectacular de públicos más o menos cultos.

No sería completo este intento de información de la danza espectacular si no hiciéramos, aunque fuese rápido, un ojeo sobre las nuevas ideas y su teatralización.

La vitalización que los Ballets Russes dieron a la danza no fue lo suficiente como para limpiarla de una serie de taras adquiridas por siglos, como, por ejemplo, una rigidez técnica que limitaba las posibilidades del cuerpo del bailarín, los excesos de virtuosismos en las primeras bailarinas, los externos planteamientos dramáticos, la exageración pantomímica, etcétera.

Isadora Duncan marcó una importante ruptura con todo el convencionalismo balético y abrió una nueva etapa en la historia de la danza. Sin más espectáculo que su propia rebeldía y su genio, restauró los valores intrínsecos de la danza, es decir, la expresividad, la trascendencia y la sinceridad de expresión, humanizándola y echando abajo todo el fastuoso marco de elementos externos que la ocultaban. Tras este nuevo punto de vista se ha abierto todo un nuevo movimiento de danza contemporánea que ha encontrado los moldes espectaculares adecuados a su enfoque actual.

Esta tendencia busca aquilatar la danza en sus valores puros, es decir, limpiarla de sus lastres pantomímicos y hacer resaltar su importancia como medio de comunicación, todo en un marco que focalice la atención del espectador en los profundos valores de la danza, sin que por ello se convierta en un medio abstracto, sino que constituya por sí misma una propuesta, pues posee la particularidad de la universalidad en sus más finos quilates. Todo esto trae una natural consecuencia de nuevas exploraciones en el campo de la técnica de la danza, que ahora busca una mayor utilización del cuerpo humano en matices expresivos y en dinámica física, al ampliar creativamente los registros de su instrumento y relegar a un lado el virtuosismo decadente.

Lograda la profundidad del conocimiento de su esencia, se lanza a la aventura del espectáculo, en su más sobria, adusta y diríamos ascética manera de comunicar esos valores profundos del alma humana: las emociones. La emoción es el ritmo de la naturaleza viviente, y la acción

emotiva tiene por fin el intercambio de secretos profundos. Esa entrega del secreto personal a la comprensión universal es labor de la nueva danza espectacular, que no encierra nada novedoso, ya que esta ha sido su finalidad a lo largo de los siglos: comunicar el éxtasis danzario de los ejecutantes a los que no toman parte en la ejecución. Únase a esta tendencia actual todo el complejo mundo de las ideas presentes, tan ricas en planteamientos capaces de dar teatralidad y color, como la búsqueda de valores nacionales en la manifestación de sus creadores, a través de un ajuste con el folclore y la temática de los pueblos, y tendremos el claro panorama de la danza espectacular de hoy.

[*Lunes de Revolución*, No. 11, 25 de mayo de 1959].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DANZA CONTEMPORÁNEA

Siempre los nacimientos son emocionantes. Hay promesa de lucha, hay deseo de crecimiento, hay búsqueda de mayoría. Por eso sentimos placer al leer en nuestras columnas periodísticas, repletas de noticias de arte, el surgir de un nuevo grupo de danza. Y vamos a su encuentro con la curiosidad del descubrimiento y la inquietud de la novedad. No porque sus integrantes sean desconocidos en el quehacer de la danza nuestra, sino porque la conjunción de sus voluntades ha creado un nuevo órgano comunicativo de ideas. Nombres barajados en una diferente combinación, que se encuentran en el principio de nuevas responsabilidades y comienzan a crearse medios idóneos para su formación. Actores que hacen danza, bailarines que se hacen coreógrafos, bocetistas y luminotécnicos que crean para la danza, artistas todos que hacen su experiencia en la creación a pequeña escala, con un número reducido de personal, en un ínfimo escenario, y con limitados equipos técnicos. Afortunadamente la vida cultural de nuestra Revolución pone en las manos de nuestros jóvenes artistas las herramientas necesarias para su crecimiento. Ya el artista con obra guardada en la gaveta, símbolo de frustración, o de lo que es peor, de engañoso talento, no puede existir. La Revolución obliga a poner las cartas sobre la mesa: o se hace una



Portada del programa de Danza Contemporánea.

obra, o no se es capaz de hacerla. Aquellos tiempos en que se vivía de crítica destructiva sin capacidad para hacer obra propia pertenecen a un capítulo pasado de nuestra cultura. Es por eso que hoy vivimos la infinita alegría del alumbrado constante.

Todo esto es preámbulo. Lo demás es danza contemporánea, presentada por el Teatro Experimental Las Máscaras, durante varias semanas, en un serio esfuerzo de espectáculo de cámara, con un balanceado programa, que aunque no novedoso en sujetos danzarios (en lo que se refiere a danza moderna), sí exponente de la necesidad de sus impulsores de dar salida a las imprescindibles influencias y puntos de partida.



Pavana.

Una búsqueda en las danzas medievales, renacentistas y barrocas, como *Pavana*, *Sarabanda* y *Danza pantomima*. Otra en los límites de la experimentación con palabras, al mismo tiempo en el sabor nacional de la poesía de Nicolás Guillén, como en *Angustia cuarta*, *Sensemayá* y *Tres motivos del son*. Y, por último, un aspecto con impulso abstracto, aunque figurativo de temática filosófica, como *Da capo* y *31-12-58*, formaron un programa de buen balance.

Dos tendencias contradictorias mueven sus fuerzas dentro de la estética de este nuevo grupo, bien que ambas estén bajo los moldes de la danza moderna. Una que se mueve cautelosa, lenta, pero experimentando con sus propias fuerzas, disciplinada en cuanto al esfuerzo, sin pretensiones novedosas, mas consciente de su nivel de madurez, no importándole pasar por caminos trillados si eso significa adquisición de experiencia, y que es llevada por Guido González del Valle y Héctor

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Barriles. Otra fuerza que, tratando de comenzar por lo alto, corre rápida sin dar tiempo para el logro de objetivos, matizada de intelectualismo y densidad formal, bases harto difíciles para el crecimiento de una artista joven, tendencia planteada por los trabajos coreográficos de Rodolfo Reyes.

La primera corriente denota una búsqueda de moldes formales, un deseo de logro en cuanto a balance de contenido y forma, tarea frecuentemente nada fácil y no por ello menos indispensable. La segunda se lanza hacia la ambición subjetiva y el extremismo denso, encubriendo los valores innegables del coreógrafo y cerrándose a la comprensión del público.

Así es como las obras, dentro de la primera tendencia, poseen humildad y discreción estudiosa, y a pesar de que la *Pavana* no estuvo bien ubicada en el renacimiento boticelliano, ligero y transparente, contradictorio de la pesadez barroca, o que la *Danza pantomima*, alegre y despreocupada en su fábula medieval, no tuvo precisión de caracteres y gestos, no por ello perdieron interés al ojo del espectador. Y con más razón *Sensemayá*, de buen logro formal, aunque podía haber ganado con más utilización del espacio, sin que por ello se hubiera perdido el foco dramático del animal exorcizado. Y en más alto grado aún en *Da capo*, con indudables momentos de gran interés, como los pasajes líricos de la Generación I y II, bellamente proyectados por la intensa radiación escénica de Iván Tenorio y el dramático de la madurez donde Rodolfo Reyes nos agarra en un virtuoso juego de dinámicas que ponen en alto su capacidad técnica y expresiva. Y aun en más ascendente posición de logro los *Tres motivos del son*, excelente tarea en la que intención, ritmo, movimiento y cubanía colocaron a su intérprete, Zoa Fernández, en un plano de brillante revelación, y a su autor en alto nivel artístico.

Sarabanda y *31-12-58* fueron exponentes de la segunda tendencia. La primera, personificada en la rara belleza mulata de Nora Peñalver, diestra en un difícil manejo del vestuario, fue obra perdida en un atractivo juego de telas, sin que la idea básica de las etapas perversas de una alta ramera renacentista se concretaran en la escena, a pesar del uso de máscaras para cada momento. Pero si admiramos en esta obra la fácil inspiración de movimientos que Reyes imprime a sus danzas, y las interesantes dinámicas de su imaginación, así como el inquieto uso del espacio, en *31-12-58* lamentamos la manera en que esas cualidades son impedidas de florecer, por un raciocinio extremista, una falta de sentido del tiempo escénico, que hace a esta obra alargarse en un repetido clímax de angustia difícil de soportar al público y también a sus bailarines, que llegan a sentirse vacíos emocionalmente, y transforman los movimien-

tos en fríos «clichés» dramáticos. Una disciplina de sencillez, limpieza de símbolos, telas y lienzos, y más que nada paciencia en el proceso de crecimiento propio, podrían salvar a Reyes de la confusión y el caos, haciendo que su talento se imponga claro y nítido en futuras obras.

A medias quedaría este comentario sobre «Danza Contemporánea», si olvidamos el creador sentido que la luz imprimió al espectáculo. La atmósfera lograda sobre el ciclorama negro, que parecía romper las estrechas paredes del pequeño escenario, el milagro luminoso del parto en *Da capo*, los complicados cambios de luces en *31-12-58*, fueron una demostración de imaginación técnica que valoraron grandemente a la danza, y que hicieron patente la rápida formación de técnicos teatrales en nuestro ambiente, falto de ellos. Un aplauso para la ágil, directa y sensible mano de su oculto operador. Y otro también para los magníficos trabajos de experimentación sobre telas de los Talleres Nacionales que dieron en ocasiones al vestuario de Salvador Fernández una riqueza plástica teatral casi imposible de lograr con materiales directos.

No queremos terminar estas líneas sin dar la bienvenida a este grupo de nuevos trabajadores de la danza, que han sabido encontrar en la disciplina del trabajo el milagro de nacer y crecer, y que tienen el mañana en sus manos.

[*Lunes de Revolución*, mayo de 1959].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM ALMA PARENTA
FUNDADA EN 1620
QUITO

HACIA UN MOVIMIENTO DE DANZA NACIONAL

Nuestra cultura atraviesa un momento en que al pulso de toda América, los valores propios, hasta ahora ignorados o simplemente relegados, comienzan a proyectarse y tomar forma. La América de la posguerra se cansa de copiar los moldes europeos y vuelve la mirada hacia sí misma, a buscar entre sus selvas aún vírgenes motivos para expresar su inquietud cultural y liberarse de la del viejo continente.

Nuestro continente americano es el límite espacial donde se han dado cita varias razas para formar una nueva síntesis con características propias, dentro de ese marco de salvaje exuberancia e ímpetu creador que es nuestra naturaleza todavía no agotada por la fuerza del hombre.

La raza indígena, que llegó a tan altos grados de cultura; la negra, traída de África con propósitos esclavistas; la ibérica, que vino con el descubrimiento; y la sajona y la francesa, con la colonización, todos estos son los principales elementos étnicos que han dado lo que pudiéramos llamar «raza americana». Esta «raza americana» comienza a pensar en sus manifestaciones artísticas propias; y las nuevas generaciones penetran en los ámbitos de su folclore para encontrar pulposas raíces de donde extraer la savia del arte del nuevo mundo. En Brasil, Argentina y México se crean escuelas de música con hondo sentir nacional, y las artes plásticas así como la literatura americana captan los problemas vitales del hombre actual de América en relación con su medio y su evolución.

Cuba siente también su posición nacional, y nuestros mejores músicos, pintores y escritores descubren en la fuerza de sus ritmos, plástica y tema nativos, material para una obra seria y universal. Así vemos cómo la tropical inquietud de nuestra raza ha buscado sus moldes de afirmación a través de los azares de la vida social y política de la nación, hasta llegar al vivo momento actual de total determinación de los valores nacionales por el abrirse de una nueva etapa.

Y ya dentro de nuestro marco nacional, pensamos que existe una de las expresiones más rotundas del arte de esta isla y sobre la cual muy poco se ha hecho: la danza. El complicado colorido de nuestros ritmos, tan característicos dentro de nuestro continente, posee una consecuente

equivalencia coreográfica que va más allá de lo meramente pintoresco, aspecto que solamente ha sido vislumbrado y, más aún, deformado por la comercialización. El enfoque revisteril dado a la danza, con sus naturales consecuencias de buscar el cliché erótico y los aspectos más externos, ha creado un sentido barato y poco serio de las posibilidades de nuestra danza. Y es curioso ver cómo, a pesar de esa envoltura tan poco limpia, su fuerza y empuje nos causan impacto.

Al analizar el campo de las manifestaciones artísticas serias, habremos de llegar a la conclusión de que nuestro ambiente cruza una etapa en que las artes de la danza florecen aisladamente, sin dar fruto efectivo, y ya es hora de que vayamos pensando en un verdadero encauce.

La situación se plantea en estos términos. Por un lado, surge el interés en el ballet clásico según los moldes europeos que las compañías de los ballets rusos han extendido por América, y al cual no se le puede negar su aporte cultural aunque no llene las necesidades de expresión actuales.

En cuanto al desarrollo del folklore, como estudio y manifestación viva, mucho hay de que hablar. La falta de organismos adecuados para su conservación y desarrollo hace que este se pierda miserablemente o, peor, se tergiverse por la influencia del arte comercial. Vemos cómo sus mejores ejecutantes se pierden en la rutina diaria del «nite-club», donde inconscientemente adaptan su sentido al espectáculo frívolo de tales lugares. También vemos cómo las comparsas carnavalescas se han convertido en *shows* para turistas y lamentamos la ausencia de festivales folklóricos serios, organizados para disfrute del pueblo y conservación de las tradiciones. Y al amparo de esa ignorancia se crean seudogrupos de folklore nacional, en que areítos de Anacaona, ñañiguismos femeninos y falsas interpretaciones folklóricas con buena dosis de mal gusto han salido al público y, peor, al extranjero, en representación oficial de nuestro país, durante los años del régimen caído.

Empeños de unir estas dos formas de ballet clásico y danza folklórica se han hecho con resultados negativos. El primero, por su convencionalismo técnico y su estética romántica, no prepara a sus ejecutantes, ni física ni psíquicamente, para admitir ni expresar la violencia primitiva del clímax extático de nuestra danza. Los resultados de esta peligrosa fusión han dado lamentables fracasos, en los que las tradicionales «puntas» clásicas se han mezclado con movimientos pélvicos y creado una amalgama incomprensible, a pesar de la buena intención de sus autores.

Por otra parte, la danza moderna hace esfuerzos por imponer su estética y técnica en nuestro medio. Esta vía de expresión, reacción ante el convencionalismo ballético, rica en contenido dinámico y en libertad expresiva, posee una fácil asimilación de las corrientes nacionalistas de

danza, como lo ha probado el reciente florecimiento de la Danza Nacional Mexicana. Un futuro desarrollo de esta tendencia con un inteligente enraizamiento en las corrientes folklóricas, dará un poderoso resultado para nuestra danza nacional.

Conocida la situación de los hechos y experiencias, veamos cuán lejos hay que llevar la labor para conseguir lo que buscamos.

Abrir una investigación con el auxilio de la etnología, la historia, la sociología, etc., que permita el enfoque económico, político, social y cultural de las razas concurrentes en nuestro medio, así como su interrelación y fusión, y las naturales influencias que todo ello puede determinar en la creación de sus danzas.

Después habremos de penetrar en el estudio de nuestro folklore para captar el copioso cúmulo de ritmos y danzas y las influencias que del contacto con las distintas razas han sufrido las originales. Conocido todo ello, no bastará copiar lo aprendido, sino que habrá de crearse una nueva síntesis con una técnica de tipo universal y contemporáneo, lo que marcará la expresión culta de un pueblo orientado a sus fuentes primigenias. Llegado a este punto, vendrán los aportes individuales de los artistas creadores para imponer sus características personales en la creación de una obra nacional con aspiración universal y en la que los modos de expresión actuales se fundan con un decir propio y nuestro, en medio del cual estén el hombre y la mujer de esta isla expresando en danza su relación con el universo, es decir, hablando de sus inquietudes psicológicas, su progresión hacia el progreso, sus reacciones ante su medio y su actitud crítica ante los hechos vitales de su ser como cubano y como hombre universal.

Otro de los puntos necesarios y esenciales a una justa expresión de danza con expresión nacional es la intervención directa del individuo de raza negra y mestiza en ella. La aportación negra a nuestro arte ha sido ignorada hasta hace poco por esos resabios esclavistas que todavía llenan de prejuicios nuestra vida nacional y que, aunque han cambiado algo en la forma, persisten en el fondo. Sin embargo, la moda internacional y cosmopolita ha puesto en primer plano nuestra música y danza populares, y esto nos hace ver cómo nuestros altos medios sociales gustan y admiten cosas que despreciaban años atrás. Por otra parte, también se siente cómo los artistas negros y mestizos, dueños de la poderosa expresión de su raza, se escapan de las manos del arte serio por razones económicas propias de sus dificultades sociales y van a parar a la vulgaridad del arte comercial.

¿Es posible crear una manifestación artística nuestra, con elementos de nuestra cultura, y relegar ese importante factor de nuestra sociedad a

un lado? Ellos constituyen uno de los pilares de nuestro arte musical y también del coreográfico. Su poderosa agilidad rítmica, su expresividad física, su impulso dionisíaco, su calidad improvisadora, son características imposibles de prescindir en la realización de una danza nacional.

Pues bien, darle una oportunidad de desarrollo amplio de sus facultades y aumentar su espontáneo conocimiento del folklore negro con la técnica consciente de una danza universal, será otro de los vacíos que se deben llenar. Después de entrenados, buscar su colaboración para la gran obra y darles facilidades para provocar sus facultades creadoras, de modo que blancos y negros creen la danza que será expresión de nuestra cultura.

Por supuesto que todo este programa ha de ser algo más que el simple deseo de hacer una gran obra. No basta con poseer los planos para la construcción de un edificio, también será necesario pensar en cómo construirlo. Y aquí otro de los grandes obstáculos. ¿Qué intento se puede hacer de crear una agrupación de danza nacional en el ambiente donde el bailarín no posee medios de subsistir a través de su arte? O tiene que ganarse la vida en cualquier trabajo o profesión diurna y luego dedicar las horas que le queden libres al difícil estudio de la danza y a los ensayos, haciendo un esfuerzo de dedicación y vocación que muy pocos poseen en tan dura prueba, o entregarse al trabajo comercial de la televisión y el cabaret, tan negativo a realidades artísticas, quedando solamente al margen de esfuerzos de tipo privado y en esporádicas presentaciones la oportunidad de salir al público, lo que por la misma índole de su carácter no ofrece el necesario profesionalismo.

Países de América Latina, como Brasil y México, resuelven ese problema con intervención gubernamental. Las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo poseen conjuntos de danza anexos a sus teatros municipales, los cuales, además de sostener una escuela, tienen a sueldo los bailarines de la compañía. Esto les permite dedicar todo su tiempo a dicha labor. También el Teatro de Bellas Artes de México, dependencia gubernamental, posee un amplio sistema de protección de las artes de la danza con escuelas y soporte económico de los distintos grupos, en el que ofrece temporadas anuales en que intervienen las distintas tendencias y estilos.

Cierto es que el ballet clásico, como pocos sectores de arte en Cuba, ha sido protegido a través de subvenciones, pero también nos preguntamos qué ha hecho este por la estructuración de una danza nacional, en vez de utilizar esos medios materiales en fastuosos «ballets» en tres actos, o la contratación de artistas extranjeros de alto costo que nada pueden hacer a la integración de una danza nacional. Todo estaría muy

bien si estuvieran atendidas las cosas primordiales, pero no cuando estas son dejadas a un lado.

También es verdad que existe en nuestro conservatorio municipal una escuela de ballet, pero ¿ha tenido esta alguna vez ímpetu creador o ha brindado estímulo a la búsqueda de resultados positivos? Por supuesto que no. Solo ha sido un rincón burocrático cuyos dirigentes nunca han sabido darle proyección y vitalidad a tal organismo. El escalón del recomendado político fue siempre el camino de llegar a sus posiciones y su profesorado no ha sabido nunca elaborar un sistema de estudios amplios y de interés a la creación de una danza nacional. Por otra parte, el alumnado, tan de carácter popular, siempre ha estado limitado dentro de un estilo único de enseñanza, el ballet clásico, que no es adecuado medio de expresión, dentro de un enfoque realista para sectores raciales determinados, sin que por ello podamos dudar del empuje individual que estos podrían dar a nuestra danza nacional encauzados por la vía del folklore y la danza moderna.

El panorama aquí trazado da una pauta clara de los necesarios lineamientos que se deben seguir en el futuro de una danza nacional: protección estatal que permita la existencia de bailarines, coreógrafos y músicos nacionales, con cooperación amplia de ejecutantes de raza negra y mestiza; nueva proyección de los organismos existentes con amplitud de enseñanza hacia nuevas técnicas y al folklore, así como creación de otros que cooperen con el estudio y la difusión de cada uno de los aspectos que ayude a la integración de una danza nacional. En manos de los interesados en el adelanto de nuestra cultura, quedan las responsabilidades de comenzar esta obra. Y ningún momento para darle empuje como el actual, marcado por cambios profundos en nuestra nación y por el fortalecimiento de los principios nacionales.

[*Lunes de Revolución*, No. 13, 13 de julio de 1959].

FUNDACIÓN 1820 QUITO

LA DANZA MODERNA

El primer cuarto del siglo XX marca un período importante en el proceso que viene desarrollándose desde fines del siglo pasado, y en el cual un deseo de ruptura con los academismos imperantes en las artes crea nuevos moldes de expresión. Toda una generación de artistas, entre ellos Eleanora Duse, Constantin Stanislavski, Gordon Craig, Isadora Duncan, desenvuelve su creación artística en búsqueda de otros valores bien distintos de los hasta ese momento imperantes. Buscan la expresión del artista a través de medios de comunicación simples pero profundos. Todo un andamiaje de convenciones, medios externos, virtuosismos decadentes, cayó fulminado por el rayo de una generación sincera hacia el arte, que buscó en él una verdad bien distinta a la establecida por una tradición vacía. Experimentadora, iconoclasta, rebelde a los sistemas establecidos, rompió con todo lo anterior y creó nuevos pilares para el arte del futuro.

A pesar de los excesos que esas tendencias han podido llegar en los «ismos» de nuestro momento actual, las bases firmes de sus creadores mantienen su pureza cuando son enclavadas en una sana orientación.

Isadora Duncan, una de las figuras de este grupo innovador, dio a la historia de la danza el mayor y más fuerte empuje de su desarrollo, tan detenido por siglos. La danza, dentro de la historia general de las artes, ha experimentado un estancamiento en su evolución que la ha llevado por niveles bien distintos de las otras manifestaciones artísticas, y así vemos cómo cuando las artes plásticas, la música,



Dibujos de Isadora Duncan.

la literatura y las demás artes han pasado por diversas etapas de desarrollo, la danza seguía estando en etapas románticas con confusas denominaciones de «clásica».

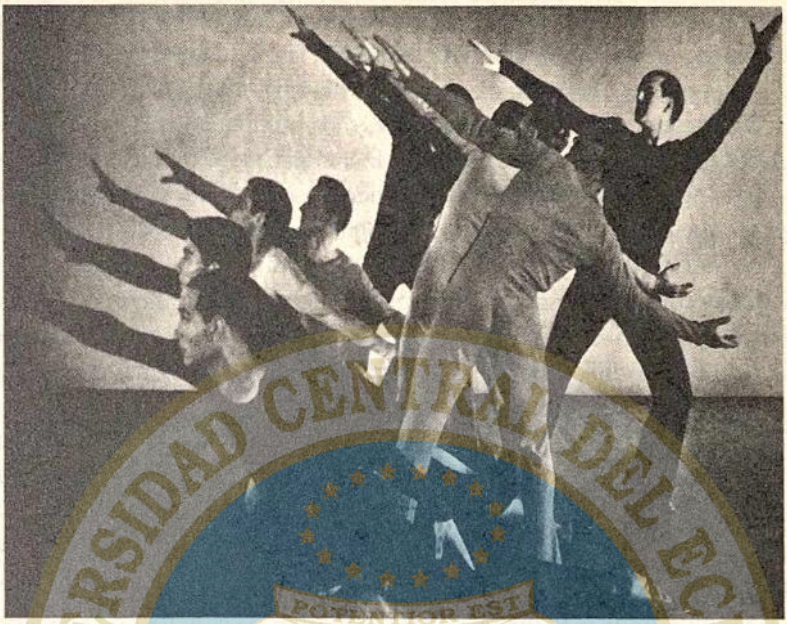
Isadora Duncan dijo: «He descubierto un arte que había estado perdido por dos mil años». Pensaba que «la danza tiene un motor profundo: el alma», y rompió con todo el convencionalismo romántico de tutes, zapatillas de puntas, historias de cisnes y sílfides, y de virtuosismos ajenos a la expresión pura de las emociones artísticas. Comprendió en los vasos griegos la pureza del movimiento, y la fuerza emocional de esa libertad helénica despertó en ella el sentimiento de una verdadera danza. Dice John Martin de ella:

> Fue su más profundo deseo descartar todo artificio, toda invención, todo tradicional método y vocabulario de movimiento, como el establecido por el ballet, y lograr la fuente natural de la expresividad del hombre, usando solamente movimientos naturales del cuerpo, sin exageración acrobática y ornamentación artificial, permitiendo solamente producirlos por los más profundos impulsos.

En Alemania, donde la tradición clásica italiano-francesa nunca tuvo profundas ni firmes raíces, quedó sembrada la semilla de la rebelión, y una generación más tarde, en plena posguerra mundial, surge también un movimiento vital de danza. Los sistemas de Bode y Dalcroze dentro de un afán científico-gimnástico-musical abrirán los caminos del sistema de Von Laban, quien buscó en la emoción espacial de sus grupos corales danzarios un sinfonismo expresivo. Armonía en espacio fue la contribución, perspectiva y ritmo.

De esta escuela saldrá todo un movimiento encabezado por figuras como Harald Kreutzberg, Kurt Joos y Mary Wigman. Wigman es la más importante del grupo. El «expresionismo alemán» entra en la danza a través de ella. La distorsión, el ámbito fantástico de la pesadilla, el aislamiento del hombre, la evasión hacia lo exótico, todo un mundo de sujetos en ruptura con lo convencional «bello», aparecen en su danza. Lo feo, lo angular, lo grotesco, lo inarmónico, todo un sistema de medios expresivos más allá de lo establecido por el estándar estético del día, aparecen para enriquecer los movimientos de la danza, y nuevos experimentos con la música hacen que esta sea a veces suprimida y otras utilizada en simple servicio de la danza.

Mientras tanto, en América se gestaba un movimiento paralelo. Ruth St. Denis, con un instinto de misticismo religioso, buscaba en las danzas del Oriente la pureza expresiva del movimiento, y Ted Shawn luchaba



Grupo de bailarines de Ted Shawn.

por la restauración de la danza masculina, tan en decadencia dentro del ballet del siglo xx, y por la destrucción del estigma de afeminamiento que pesaba sobre él. De la unión de estos dos artistas surgió el Denishawn, cuna de los revolucionarios de la danza actual. Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, en franca oposición al teatralismo superficial de sus mentores y al envejecimiento de sus principios ya anquilosados, inician su propio sistema de creación individual, dando una culminación al desarrollo de la danza contemporánea.

Martha Graham trae un concepto de integración, intensidad emotiva y pasional, además de una concentración profunda en los ámbitos del movimiento físico. Su estilo se caracteriza por una gran introspección que vuelca emotivamente en el espacio que la rodea. Ella misma nos dice: «El cuerpo siempre ha sido para mí una emocionante maravilla, un dínamo de energía excitante, valiente y poderosa, un delicado balance de lógica y proporción. Quiero ser algo del milagro que es el ser humano, con sus motivos, sus disciplinas y su concentración».

Y aunque su estilo nos parezca eminentemente intelectual, la simplicidad es uno de sus ornatos. «Ser simple toma la más grande medida de experiencia y disciplina conocida por un artista», dice.

En contra de la suavidad del movimiento, desarrolla su enfoque del «movimiento percusivo», tajante, angular como el toque de un tambor

primitivo. En vez de la búsqueda del vuelo y flote por el espacio, centra su cuerpo en una integración de sí mismo, sintiéndose más atraída por el suelo, que por la huida de él a través del salto.

Los temas de sus danzas son de gran intensidad: El gran paisaje americano de *Appalachian Spring*, con la trémula emoción de los pioneros ante un nuevo mundo preñado de inciertas posibilidades, pero extáticos en la convicción de su misión; el aplastante primitivismo del poder religioso de *El penitente* y *Primitive Misteries*; la oscura región del inconsciente de tres mujeres ligadas por un eje familiar, en lucha contra los prejuicios del medio en el dramático *Death and Entrances* basado en la torturada vida de las Brontë; la exquisita vena lírica de Emily Dickinson en *Letter to the World*, con uso de sus poesías en la danza; las profundas sátiras sobre la mujer en *Every Soul is a Circus* y *Punch and the Judy*; y los más recientes trabajos de *Cave of the Heart*, sobre el tema de Medea, y *Nigth Journey*, sobre Edipo Rey y Clitemnestra, en tres actos, todos ellos inspirados en los tradicionales conflictos y personajes de la mitología antigua, pero con una visión actual.

Veamos ahora la figura de Doris Humphrey, recientemente desaparecida, que puede ser colocada en franca oposición a Martha Graham. Si a esta última puede llamársele introvertida, de la primera tendremos que decir que plasmará la extroversión en la danza moderna estadounindese.

Si en Graham la profundidad psicológica impera, en Humphrey el valor sustancial del hombre reside en la función que este presta como parte de un todo coherente. La temática de sus danzas está llena de esa idea: *La vida de las abejas*, de enfoque filosófico; el *Pasacaglia*, una de las más grandes obras maestra de la composición en danza moderna; *La historia de la humanidad*, sátira de la pareja humana en el estilo de los cartones humorísticos estadounidenses; *Día sobre la tierra*, canto al trabajo; y otras más, que son legados de su pensamiento expresado en la danza.

Sus teorías sobre el movimiento son de gran riqueza conceptual. Relaciona el más pequeño impulso del cuerpo con una defensa contra la caída, entendiendo por esta la pérdida del centro de gravedad. Descubre dos fuerzas contradictorias, una que empuja hacia la caída y otra que la contrarresta, que devuelve al cuerpo hacia su centro. Mientras más fuerte sea la idea del empuje de la caída, más potente será la fuerza restauradora. «Toda emoción es un arco entre dos muertes», dice. Una es la muerte de la completa inactividad en la que no existe la lucha con la gravedad; y en el extremo opuesto está la muerte de la destrucción, en la cual la gravedad ha perdido todo esfuerzo de resistencia. Los movimientos más interesantes de observar están en la esfera del peligro, donde la destrucción está siendo constantemente repetida, y en el

momento crucial evitada. Toda su técnica se basa, pues, en un continuo alternar de balance y falta de balance, es decir, en la caída y la recuperación. Estas ideas fueron experimentadas y plasmadas en danza pura, sin contenido dramático, aunque, como naturalmente se puede observar, este último sentido está implícito en la forma de todo movimiento. Más tarde, grandes piezas emergieron de todo ese trabajo experimental y actualmente sus coreografías son consideradas obras maestras de la danza actual.

Este breve recorrido teórico sobre la tradición de la danza moderna nos da una idea de sus principios, sus rupturas con las formas tradicionales, y la proyección de sus creadores en los nuevos horizontes de la historia de la danza, sin que ello quiera decir que se haya cerrado ya el campo de la experimentación, sino que, por el contrario se sigue manteniendo una inquietud viva en las generaciones posteriores, lo cual seguirá manteniendo a la danza como una de las manifestaciones más vivas y una de las experiencias artísticas más emocionantes de la cultura contemporánea.

[*Lunes de Revolución*, No. 21, 10 de agosto de 1959].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

AMADEO ROLDÁN Y LA DANZA NACIONAL

Durante los años veinte, la cultura europea de posguerra estalló en una furia de «ismos». El artista de esos días se aislaba más y más de su realidad circundante, o más bien era impelido a aislarse por unas circunstancias sociales, políticas y económicas que lo relegaban a un plano de individuo extraño, en un mundo que se mecanizaba rápidamente sin cuidar de sus valores espirituales dañados por el vértigo.

El gran conflicto bélico del 14, lucha de intereses internacionales sin ideales con potencias para justificarse, dejó el sabor de la frustración aun en los ejércitos victoriosos. Intelectuales y artistas comenzaron a crear movimientos cuya raíz se hundía más y más en la huida de la realidad. Fauvismo, cubismo, surrealismo, fueron surgiendo unos tras otros. Picasso, Matisse, Derain, Dali y otros exploraban en las artes plásticas; Stravinsky, Milhaud o Honnegger buscaban nuevos aspectos en el mundo sonoro; mientras Joyce descomponía y analizaba el subconsciente para darnos una nueva visión literaria.

La búsqueda de lo exótico fue otro camino a seguir. El afronegrismo estuvo en boga. El descubrimiento de la gran fuerza de las manifestaciones negras en rítmica y plástica y su carácter primitivo, tan lleno de matices estilísticos y poderosa expresividad, lo hicieron blanco del interés artístico de la época. Pocos artistas de este tiempo dejaron de sentir su influencia de una manera o de otra, ya en períodos de su evolución, ya en la totalidad de su obra.

La llegada de Diaghilev y sus huestes del Ballet Russe a París y el sonado triunfo que tuvieron, alimentaron más y más ese gusto por lo exótico y fantástico con el extenso repertorio de temas eslavos, orientales y de leyendas centro-europeas que llenan *Petrouchka*, *Scheherezade*, *El pabellón de Armida*, *El pájaro de fuego*, *El príncipe Igor*, *La consagración de la primavera*, entre muchos más, y en los que colaboraron musical, plástica y literariamente los elementos de vanguardia que se barajaban en aquellos días.

Todo aquel mundo de inquietudes artísticas, de turbulencia creativa salida del eje parisién, tendría repercusión en América y, naturalmente, en Cuba. Dentro del límite cultural cubano de aquellos días, también se

agitaron las ideas y se vio a través del prisma artístico del momento. Pero resultó que lo que en Europa fue exotismo y curiosidad, en nuestro medio fue un valor vivo, parte de nuestra cultura. En nuestro suelo, el afronegrismo europeo se convirtió en un acicate para el nacimiento de un arte nacionalista con sus diversas repercusiones artísticas e intelectuales.

Y este fue el momento en que surgió Amadeo Roldán, músico que tuvo una clara visión de la danza nacional, como la que debiera expresar en movimientos propios e inconfundibles el sentir cubano que emanaba de su música. Luchó y trabajó por «hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro, continental, digno de ser aceptado universalmente no por el caudal de exotismo que en él pudiera haber, sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte, por el aporte que haya en el nuestro al arte universal».

Veamos su estética y la profundidad de ella cuando expone el ideario suyo en palabras propias:

> Arte nuevo, procedimientos nuevos, mejor dicho, arte americano, procedimientos americanos, sensibilidad, formas, medios de expresión nuevos, americanos, pero inspirados en el más pleno y sincero sentimiento artístico, música. Arte, emoción ante todo, modernidad, mejor dicho, actualidad en la sensibilidad y en el lenguaje [...]. Estudiar, desarrollar, vivificar el folclore de nuestros países, no con el propósito de construir obras de un carácter puramente local o nacional, sino con fines universales.

Toda su obra está muy llena de sentimiento de este pueblo con sus hombres y mujeres blancos, negros y mulatos, con sus recuerdos coloniales, con sus actualizaciones políticas, con sus temas religiosos primitivos, con sus manifestaciones callejeras populares y el estruendo fiestero de su raza, yendo desde la complicación rítmica de sus tambores y la gesta de sus poetas hasta el canto infantil al niño negro.

Su intenso contacto con la danza nacional, que tendrá que esperar años después de su muerte para tener vigencia, lo demuestran sus ballets *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, y muchas de sus otras obras, como *Rítmicas*, *Tres pequeños poemas*, *El diablo baila* y *Tres toques*, muy adentradas del espíritu de la danza.

La rebambaramba, ballet afrocubano en un acto y dos cuadros, posee libreto de Alejo Carpentier y diseños escenográficos y vestuario de José Hurtado de Mendoza. Fechada en 1928, la partitura la estrenó en forma de suite la Orquesta Filarmónica de La Habana ese mismo año. Más

tarde fue tocada en México, París, Berlín, Budapest, Bogotá e Illinois, con un resonante triunfo de crítica y provocando turbulencias como la de Berlín, donde parte del público atronó con aplausos mientras otra pateaba rabiosamente, lo que dice del carácter polémico y novedoso que tuvo la obra aun para público tan culto como el berlinés.

Como obra coreográfica, su historia es corta. Diaghilev se sintió interesado en el ballet, mientras esperaba recibir del autor datos concretos sobre la *mise en scene*, le sorprendió la muerte y el proyecto se truncó.

Concebido para bailarines ajenos a una estética clásica, en unos años en que ni aun estos existían en nuestro medio y, además, con presencia de bailarines negros y mulatos en la escena, solo hubo un intento en 1933, hecho por un grupo de intelectuales amantes de las artes, entre los que se encontraban Luis de Soto, Luis A. Baralt y el propio Roldán. La idea era llevarla a escena con elementos populares, pero no llegó a tomar forma (aunque comenzó a ensayarse) por las circunstancias graves de la política del momento, que culminó con la caída del régimen de Machado.

Hace dos años fue montada para un programa televisado por el coreógrafo Alberto Alonso. La improvisación en que se preparaba un espectáculo de televisión en aquella época, no permitió que coreográficamente la obra musical llenara su cometido, ni aún discretamente, por lo cual podemos decir que *La rebambaramba* espera aún su estreno en circunstancias y condiciones adecuadas para ser apreciada en su totalidad.

El libreto hace transcurrir la acción en La Habana, durante el primer tercio del siglo XIX. Sus personajes se basan en el colorismo pictórico de los grabados de Mihale y Landaluze: la mulata ladina Mercé, el calesero Aponte, el soldado español, el negro curro, el amo, el repicador, las comparsas de congos y lucumíes, el juego de la culebra con sus personajes del diablito, el chino, el negro y la negra, los ñáñigos, lechuguinos y gente del pueblo, todos los cuales pretendían revivir un cuadro colorista del antiguo Día de Reyes, en que los esclavos salían a la calle en un estruendoso carnaval con trajes, danzas y cantos propios de sus pueblos y costumbres. Esa fiesta del Día de Reyes tenía su equivalencia en un antiguo rito fertilizante africano traído a la isla por los esclavos, quienes lo habían transformado en una especie de carnaval negro tradicional, donde las máscaras, fieles reflejos de los diablitos ancestrales, espantaban los malos espíritus invernales y propiciaban el renacer de la tierra con la primavera.

El primer cuadro transcurre dentro de una clásica casa señorial de la época, durante los preparativos que hacen los esclavos para la fiesta del

único día de completa libertad del año. La mulata Mercé domina con su gracia el cotarro doméstico y va y viene con paso rumbero de un lado a otro, hasta la aparición del negro curro, con un cándido soldado español a mano, dispuesto a embromarlo con la ayuda de todos. Le hacen bailar y quedar en ridículo, mientras la mulata coquetea con él. En el clímax de la diversión irrumpe el amo, y la dispersión se hace total. Aponte, el calesero, celoso amante de Mercé, que también ha llegado, sospecha de algún raro acontecer, sin saber que la mulata ha escondido al soldado en su cuarto. El negro curro, que pudo meterse en un tinajón, es sorprendido por Aponte, y para escapar revela la presencia del extraño en la habitación de Mercé. De ahí una escena entre Aponte y Mercé en que el calesero celoso la increpa y ella coquetea, lo burla y logra convencerlo de que es incierto lo dicho por el negro curro.

Imposibilitada de hacer salir el español, pues Aponte guarda la puerta de salida de la casa, a Mercé se le ocurre vestirlo de diablito y hacerlo salir desapercibidamente en medio del grupo de esclavos disfrazados que salen a incorporarse al Día de Reyes. Al darse cuenta Aponte de que ha sido burlado, sale en persecución del fugitivo.

El segundo cuadro transcurre en la Plaza de San Francisco o en la de la Catedral (cualquiera de las dos admite el libreto) y muestra el Día de Reyes en plena efervescencia. Puestos con botellas, dulces y papeles de colores. Público de lechuguinos, soldados, negros y marinos extranjeros observan el espectáculo. Los pedigüeños, vestidos de mamarrachos, piden para la Caridad del Cobre con una alcancía sobre la cabeza. La comparsa de congos y lucumíes con grandes sombreros de plumas aparece con su Rey al frente, quien trae máscara multicolor y casco coronado por dos astas de toros, chamarreta con entorchados, galones y bandas, que cuelgan de la cintura un arco guarnecido de paja y llevan a su lado un acólito con gran farola.

Sigue llegando gente: Mercé y las mulatas amigas, otro pedigüeño en grotesco traje de marinero y una nave bogando en un mar de olas sobre la cabeza con la Virgen de Regla y, por supuesto, la consabida alcancía. En la multitud se siente la aparición del soldado disfrazado de diablito y Aponte que lo persigue.

Aparece el juego de la culebra con negros y negras que sostienen un enorme culebrón verde. También aparecen entre ellos un diablito y un chino. Puesta la culebra en el suelo, se inicia un baile y un canto cuyas estrofas dicen:

Mamita, mamita, yen, yen, yen.
Que me traga la serpiente, yen, yen, yen.

Mentira mi negra, yen, yen, yen,
Son juegos de mi tierra, yen, yen, yen.

Y mirale los ojos, parecen candela.
Y mirale los dientes, parecen filé.

Después de una pantomima en la que varios personajes se acercan y huyen de nuevo, el chino por fin mata la culebra. Entonces todos cantan:

La culebra se murió,
Calabazón, zon, zon.

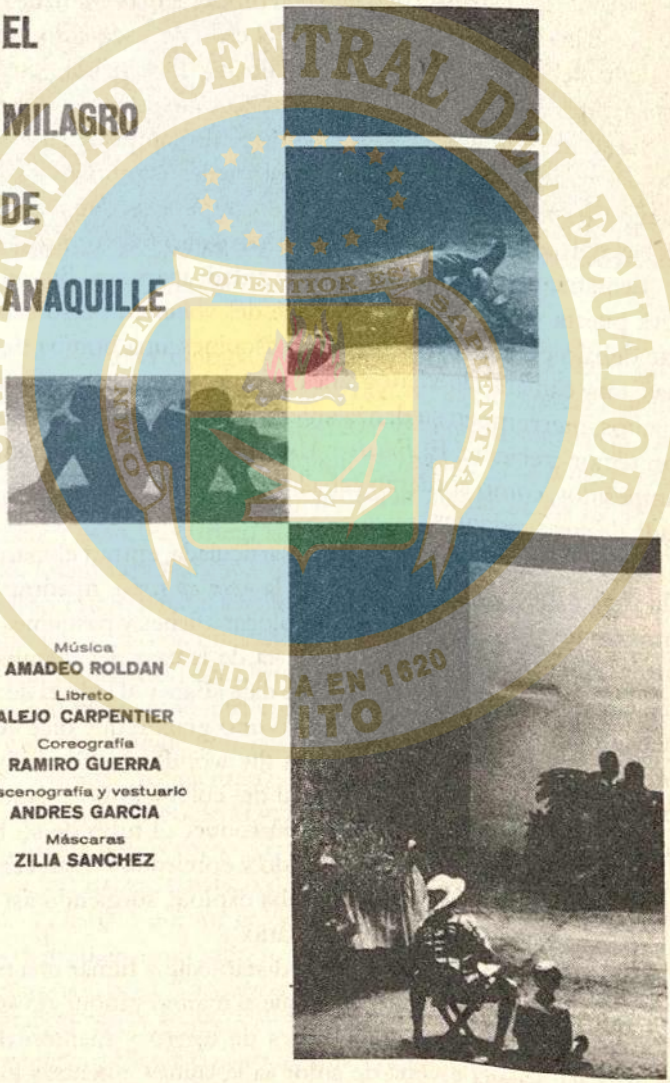
El negro curro, sorprendido ahora por Aponte, mientras galanteaba a Mercé, por salvarse denuncia al soldado disfrazado que se esconde detrás de un quiosco. Cuando el calesero se dispone a cogerlo, irrumpen en la escena los ñáñigos, con gran cantidad de diablitos, portadores de anaquillés y enormes farolas. Aponte, entonces, toma al español por el cuello y lo pone al frente del grupo de ñáñigos, que comienzan a cercarlo al notar su estrambótica manera de bailar. Por fin le arrancan el disfraz y aparece el pelirrojo español a la vista, quien, avergonzado y furioso, se abalanza sobre el calesero formándose la correspondiente reyerta, a cuyo ruido acuden los guardas y se los llevan a ambos.

La fiesta reanuda su esplendor, mientras el negro curro, enlazando a Mercé por la cintura, se mezcla alegre y triunfante en el alboroto.

Es de lamentar que la trama no tuviera una mayor profundidad conflictiva, y que los personajes a su vez gozaran de más carácter. El libreto descansa demasiado en lo pintoresco y confía mucho en el estruendoso color de la fiesta del Día de Reyes del segundo cuadro, dejando al primero demasiado recargado de una pantomima intrascendente por lo superficial de las situaciones. Además, centra un hecho importante de la acción en la presencia de los diablitos ñáñigos de cara cubierta, los cuales tenían en realidad muy poca o ninguna aparición en estas fiestas, creándose una contradicción histórica en el ambiente costumbrista del ballet. Esto último tiene su justificación en el hecho de que en los años en que fue escrito este ballet, los estudios folclóricos estaban muy en pañales como para permitir a los artistas tener datos precisos sobre ciertos puntos que de por sí pueden ser confusos, como la diferenciación de etnias, costumbres, religión y aspectos musicales, plásticos y danzarios, entre congos, lucumíes, carabalíes y otros grupos africanos, los que mantenían completamente separadas sus manifestaciones y no mezclaban ni en fiesta ni en serio las características de cada uno.

Todos estos detalles deberán ser tenidos en cuenta para una futura puesta en escena de *La rebambaramba*, cuya subsanación redondeará y acrecentará los ya reconocidos valores de la partitura.

El milagro de Anaquillé, misterio o auto coreográfico en un acto, posee libreto de Alejo Carpentier y diseños de Hurtado de Mendoza. Fue estrenado por la Orquesta Filarmónica de La Habana, dirigida por el propio Roldán en el año 1929, y nuevamente presentada por Eric Kleiber en 1945 en forma de suite orquestal.



Programa de *El milagro de Anaquillé*.

Con un tema de ácida sátira política y puntería reivindicatoria nacionalista, este ballet ha esperado años de silencio sumergido en la sombra. Su libreto tiene un estilo expresionista en la acción, los personajes y sus características, así como los recursos satíricos usados, son altamente deformados para crear una atmósfera especial.

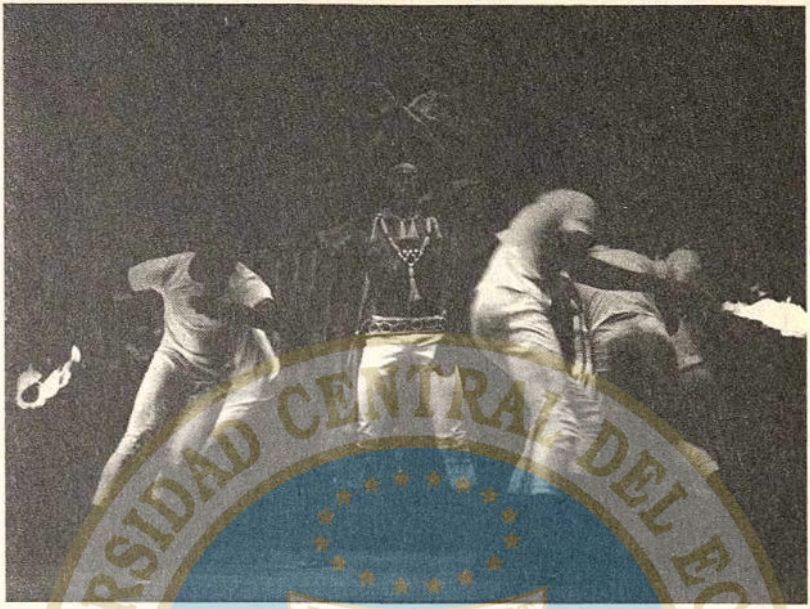
La trama se desarrolla dentro de lo que ha sido hasta hace poco el marco triste del campo cubano sin esperanza. El bohío guajiro a un lado, desvencijado y melancólico, y el del Illamba (especie de sacerdote ñáñigo), con similar característica, al otro lado. El fondo es eliminado por la mole monstruosa del ingenio con tres largas chimeneas cubiertas de pesadas letras, que se pierden en el cielo del escenario, símbolos del poderío del azúcar sobre el suelo cubano. Este paisaje escenográfico está expresado en un estilo esquemático y ciertamente deformado.

La acción comienza con la entrada de un campesino que arrastra un esquelético caballo de madera sobre ruedas (simbólica expresión del guajiro desposeído). Le siguen otros campesinos que a la vuelta de la faena improvisan con algunas guajiras los requiebros de un aire de zapateo.

Lentamente, pero con aire de ferocidad, aparece el *Bussines Man*, que lleva puesta una máscara duplicante del volumen de su cabeza y que trae debajo del brazo una serie de pasquines, una bomba de inflar gomas, una cámara cinematográfica y varios paquetes misteriosos. Los guajiros interrumpen su danza ante la llegada del extraño y lo observan con temor creciente. El *Bussines Man* contempla el sitio y también a los campesinos, como si fueran caballos de raza, tras lo cual ordena la entrada de sus ayudantes.

En una furiosa danza de *jazz* desarticulada, entran el marino yanqui y la *flapper* (que ahora llamaríamos la «*pin up girl*»), mientras el jefe se entrega a una furiosa actividad de colocar afiches y pasquines por todas partes. Pone un letrero ante la puerta de la casa del Illamba que dice «Ice-Cream Soda»; más allá otro que dice «Bar» y al lado el de «Wrighley Shewing Gum», fijando en el centro uno grande que dice «Church of the Rotarian Christ (The biggest in the world)», todos simbólicos del dominio comercial y hasta espiritual del colonialismo estadounidense. Después, con un extraño manejo, introduce el tubo de su bomba de inflar gomas entre las cañas del fondo y comienza a aparecer un rascacielos que crecerá hasta que la bomba explote, surgiendo así un nuevo elemento escenográfico en el escenario.

El *Bussines Man* se dispone inmediatamente a filmar una película de ambiente hispanoamericano, en el que el marino yanqui y la «*pin up girl*», vestidos, respectivamente, con trajes de torero y mantón de Manila, ejecutan una bravía escena de amor «a la latina», mientras los guajiros han sido provistos de panderetas para cumplir su misión de «extras».



El milagro de Anaquillé. (Coreografía de Ramiro Guerra).

La filmación es interrumpida por la entrada de un grupo de negros, cargados de mazos de cogollos, al frente de los cuales viene el Illamba. Atraviesan la escena de un lado al otro interponiéndose entre la cámara y los personajes de la película, por lo que el *Bussines Man* pone el grito en el cielo y prorrumpe en gestos y protestas airadas, a las que no le hacen el menor caso. El cortejo sigue su marcha hasta llegar al bohío del Illamba, quien arrancará los rótulos en inglés colocados sobre su puerta, y se aprestará para el comienzo del rito religioso.

Formado un círculo de oficiantes sentados en el suelo, la ceremonia comienza con la aparición del Diablito ñáñigo, que lleva un gallo negro en la mano y lo va pasando a todos por la espalda, mientras ejecuta una danza muy movida. Sigue con una serie de rituales, como la de regar pólvora alrededor del recipiente sagrado y hacerla prender al conjuro de la escoba amarga y el Palo de Macombo, continuando la danza sobre el fuego de la hoguera. Los negros comienzan a levantarse poco a poco y a incorporarse a la danza, tratando de acercarse al recipiente, lo que siempre impide el Diablito que los golpea con el Palo de Macombo. Por fin, uno de los danzantes da un salto sobre el fuego, coge el recipiente y echa a correr perseguido por el Diablito en medio de los gritos de los bailadores.

El *Bussines Man*, estupefacto en un principio, de pronto se prepara a filmar una nueva película con todo aquel ritual, para lo cual viste a la «*pin up girl*» de odalisca oriental y al marino con un turbante y una cimi-

tarra, ordenándoles que se mezclen con los negros para comenzar la filmación.

Pero el grupo religioso se opone a la entrada de los farsantes haciéndoles retroceder airadamente. Entonces el *Bussines Man* furioso se acerca amenazadoramente al Illamba y le enseña sus credenciales en inglés. Pero como este se niega a aceptarlas, el primero destruye el altar a golpes y patadas, en un ataque de furor.

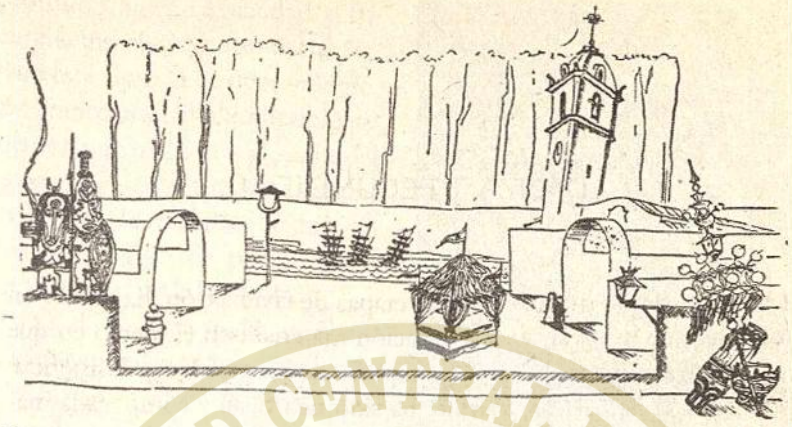


Boceto de *El milagro de Anaquillé*. (Diseño de Hurtado de Mendoza).

El grupo se precipita sobre él, pero todos quedan paralizados ante la aparición, en la puerta del bohío, de los Jimaguas, en forma de gigantesco anaquillé (ídolo o figura propia de los ritos africanos, que al extremo de un palo llevaban los negros bailadores en algunas danzas religiosas, según Fernando Ortiz) con dos muñecos negros de forma cilíndrica, ojos saltones muy blancos y sayal rojo, unidos por el cuello con una cuerda de varios metros. La escena ha tomado un aspecto fantasmagórico.

El *Bussines Man* retrocede aterrorizado, mientras los Jimaguas danzan pesadamente y llegan hasta él, situándose uno a cada lado. Ya en esta posición, con un rápido movimiento anudan la cuerda alrededor del cuello del *Bussines Man* y tiran cada cual por su lado, estrangulándolo. En ese momento se oye la sirena del ingenio en un lento y lúgubre silbido. El ballet termina, ante el espanto del marino y la «*pin up girl*», y los brazos en alto de los negros en acción de gracias.

El milagro de Anaquillé (debiera ser «del») posee un guión rico en posibilidades dramáticas, en material puro de danza y en personajes de carácter, así como un nudo conflictivo de hondo mensaje nacionalista en el simbólico acontecer de su trama y la mordiente sátira de sus motivaciones. Sin embargo, existe también una confusa exposición en cuanto a los elementos rituales y religiosos afrocubanos de la misma manera que en *La rebambaramba*. La divinidad de los Jimaguas propia de la religión lucumí, no tiene la más absoluta relación con el rito de los ñáñigos que aparecen en el ballet, y, por lo tanto, es ilógica la protección de estas divinidades yorubas en una celebración abacuá.



Boceto de *El milagro de Anaquillé*. (Diseño de Hurtado de Mendoza).

Estos detalles, como ya se dijo en el caso de *La rebambaramba*, deberán ser subsanados a la luz de los actuales conocimientos en la materia y así podrá dársele una mayor lógica y veracidad a la fantasía del hecho escénico.

Además de esos dos grandes ballets, la música de *Tres pequeños poemas* interesaron vivamente en una ocasión a Ted Shawn y Ruth St. Denis, precursores de la danza moderna norteamericana, al extremo de lograr contactos muy directos con el autor, aunque no llegó a realizarse el proyecto. La coreografía estaba basada en un pequeño libreto bastante abstracto alrededor de un ritual de figuras en éxtasis religioso primitivo.

Esta nueva visita a la obra de Roldán nos deja la convicción de que nuestra danza nacional posee pasos muy firmes en el aspecto musical y que estos abren un amplio camino por el que comenzar a transitar. Los cimientos del gran edificio fueron señalados por Amadeo Roldán, quien entregó a su música todos los elementos que habrán de alimentar en un futuro cercano a la danza nacional: cubanía, universalidad y contemporaneidad.

[*Lunes de Revolución*, No. 23, 28 de septiembre de 1959].

DANZA Y FECUNDIDAD

El hombre, desde sus más oscuras etapas de civilización, ha tenido un problema que resolver, y es su relación material con el medio en que vive, que le suministra los objetos capaces de permitirle la subsistencia. Ese medio, la naturaleza, siempre ha sido una vasta y complicada maquinaria de difícil aprehensión; solo el lento conocimiento y captación de las leyes de la misma ha permitido al hombre el descubrimiento de los fenómenos naturales capaces de ser puestos al servicio de sí mismo y de sus necesidades materiales.

El largo camino recorrido desde el primer fuego encendido hasta el disparo de cohetes hacia la luna es la historia del hombre en su conocimiento del universo y del saber de lo desconocido.

Antes que se pudiera controlar la captación de la naturaleza por los medios exactos de las ciencias, hubo una larga etapa, no exenta de valores estéticos y espirituales, aunque primaria en magnitud, que llenó la interpretación y deseo de control del medio. Esta fue la de las religiones. Las estrellas, el sol, la luna, los árboles, los animales, las tormentas y los rayos fueron una inmensa morada de espíritus benignos o malignos que debían de ser propiciados para captar su voluntad. El gran ciclo del invierno y la primavera dieron los hermosos mitos de la muerte y la resurrección de todas las religiones. El Dionisos griego, el Cristo católico, y otros más, pasan por tormentos y agonías de una muerte angustiosa para después volver triunfantes a la vida.

El deseo de hacer funcionar a la naturaleza en sus aspectos fecundantes, llena todo un capítulo de las religiones primitivas en sus ritos fertilizantes, y aun en las más avanzadas, como veremos, sobreviven características muy propias de ellos.

Un aspecto trascendente del ritual fecundante es la mimética erótica. El hombre primitivo posee una visión muy clara del sexo como elemento fertilizante. Lo que en nuestras culturas avanzadas llega a ser un punto árido y tergiversado por los prejuicios y los ocultamientos de tipo moral, es en ellos un potente y claro hecho de creación vital, alrededor del cual tejen un complicado mundo de ritos e iniciaciones propias de la trascendencia del sujeto. Asimismo establecen un paralelo

profundo entre sexualidad y fecundación de la naturaleza. Es, para este sistema de pensamiento, tan importante el alumbramiento del ser humano como el surgir del trigo en la tierra, y existe la creencia de que la mimética sexual humana es capaz de promover la fertilización de la naturaleza.

La danza, una de las manifestaciones vitales más importantes del hombre, antes de ser un arte ha sido uno de los medios de comunicación religiosa más importantes. A través de ella el ritual más complicado ha tenido salida en sus más variadas formas. Ningún otro medio físico ni espiritual ha preparado más convenientemente el camino para ese importante momento del rito que es el éxtasis, único medio de ponerse en contacto con la divinidad. El poseso llega a los umbrales de lo desconocido impulsado por el vértigo de la danza y allí, al caer en el trance, recibe las instrucciones que busca.



Grabado rupestre de Bocaya, Colombia



Danza de pareja africana.

El elemento pantomímico que con tanta intensidad suele aparecer en la danza es el medio adecuado para expresar una idea con la que se desea estimular a la naturaleza para que ocurra el hecho. Las danzas para la lluvia, en las que los danzantes rodean una vasija de agua; la danza del trueno, en la que el bailarín golpea y patea el suelo rodando por él, como se supone que rueda el trueno por los cielos; las danzas estimulantes del crecimiento, en los que se usan elementos danzarios, como el brinco y la alta extensión de las piernas, y en ocasiones el danzar sobre altos zancos; las danzas fálicas con el

simbólico Príapo de las dionisíacas helénicas, o el uso de flechas u otros atributos de clara equivalencia sexual masculina; las danzas de cintas, en las que estas, colgadas del palo de mayo florecido, van siendo tejidas en un complicado correr circular de los bailarines, hasta formar un ceñido anudamiento; las danzas de pareja, beso y galanteo, cuya supervivencia tan patente sentimos en la sensual lucha de la pareja del baile flamenco español con su taconeo –simbólica posesión de la tierra–, las palmadas y el juego sinuoso de inconfundible carácter sexual, que sobrevive en nuestro folclor latinoamericano en las danzas de pañuelo, con más atenuado ardor, pero no menos inconfundible carácter; las danzas de desnudez, en las que los danzantes enseñan sus órganos sexuales como estímulo erótico a la naturaleza; las danzas de hombres vestidos de mujer o de mujeres vestidas de hombre, en las que la dualidad sexual supone una intensa vitalidad de unificación. Todas estas son ejemplos de la calidad fertilizante de tantas danzas, muchas, solamente ejecutadas en el ámbito de culturas primitivas, otras, aún con características claras en nuestra civilización e incorporadas al folclor de muchos países, y algunas en curiosas supervivencias de difícil captación a simple vista por el oscurecimiento que los procesos de transculturación han ejercido sobre ellas, pero de inconfundibles características fecundantes en su trasfondo.

Veamos ahora una serie de eventos donde la danza está presente, aunque a veces veladamente, y que aún persiste en nuestras costumbres actuales con elementos de antiguos ritos fertilizantes.

El primer lugar lo ocupa el carnaval, esa fiesta anual de nuestro calendario en que la mascarada es una clara reminiscencia de antiguas costumbres de espantar los malos espíritus invernales con disfraces y monstruosas máscaras para así preparar el advenimiento de la primavera. Su celebración en febrero, a cuarenta días de la muerte y resurrección de Cristo, es patente marca de la fecha en que se prepara la llegada primaveral.

En Cuba, las comparsas habaneras son reflejos del antiguo Día de Reyes, fecha que coincidía con una celebración de tipo fertilizante africana y en la que nuestros negros esclavos gozaban de amplia libertad por las calles, sacando todos sus tradicionales diablitos emplumados y enmascarados con danzas y música de sus naciones, en las que la pantomímica danza de matar la culebra ocupaba un importante papel.

El carnaval santiaguero, con su popular costumbre de vestirse los hombres de mujeres y las mujeres de hombre, nos da también un reflejo de ancestrales ritos de fecundación. Y la tumba francesa ofrece una auténtica danza de cintas de gran sabor patriótico en los colores de nuestra bandera.



El zapateo, forma simbólica de posesión de la tierra.

Otro evento de gran fuerza dramática y teatralismo religioso en que brilla el ancestro fecundante es la Semana Santa celebrada en España, especialmente la andaluza. Las largas procesiones de penitentes enmascarados, precedidos por músicos que llevan un fúnebre repicar; la uniformidad rítmica de los que llevan los pasos (carrozas que portan las imágenes sagradas y que son llevadas en hombros), que en determinados lugares efectúan complicados vaivenes al pasar el puente de Triana, en Sevilla, o en difíciles lugares por la estrechez de las calles; la petición del público de que sean bailadas las imágenes, etc., son todos claros remanentes de la presencia de la danza en el ritual. El antiguo ciclo de la muerte y la resurrección que se celebra en este evento, también lo coloca dentro de los ritos fertilizantes. La tradicional *Saeta* cantada a las imágenes, es como una oración musical en la que el grito desgarrado del Oriente se cuela por la cultura ibérica formando parte de la magnificencia espectacular de un rito católico, cargado de oro, joyas, brocados, palios de plata y metales preciosos, candelabros barrocos gigantescos, esculturas famosas de la imaginería española, y toda una preparación pantomímica en la que las procesiones de la Dolorosa acompañada de San Juan, que debe encontrar en determinado lugar al Cristo con la cruz a cuestas, para acompañarlo hasta el lugar de la crucifixión, y que hallará por el camino a la Verónica y otras santas mujeres, el Cireneo y demás personajes del episodio de la pasión, son todos claros exponen-

tes del deseo de revivir un drama antiguo dentro del cual late la lucha del bien y del mal, de las fuerzas positivas y negativas de la naturaleza y de los grandes ciclos del universo.

Y para cerrar este trabajo, nos preguntamos: ¿es posible que detrás del *striptease*, del vodevil picaresco actual, podamos encontrar algún olvidado rito de desnudez? La muchacha que muy cargada de ropas, con movimientos de danza y al compás de la música, va quitando sus ropas ante el generalmente aullante público masculino, ha creado un género de espectáculo que sería interesante encontrar su vinculación con las primitivas danzas de desnudos, en las que el presentar a la naturaleza el cuerpo en sus eróticas proporciones supone un estímulo al poder fecundante.

[*Revista de Música*, Año I, No. 1, enero de 1960].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LA SARABANDA Y LA CHACONA, INDIANADAS AMULATADAS

Ningún momento de la historia de la danza ofrece tanto interés para la observación del proceso revitalizador como el de la aparición de la sarabanda y la chacona en el siglo XVI. Ningún otro tampoco de tanta trascendencia para marcar la aparición en la cultura europea musical y danzaria de la presencia de América, confín de lo desconocido y de la aventura para la época. Y nada más provechoso también para el conocimiento de los procesos culturales que el seguir la evolución de esas danzas para darnos cuenta de cómo las circunstancias políticas, económicas y sociales de la historia pueden determinar y transformar un hecho concreto en su contrario, y así mantener siempre viva la necesidad de nueva savia para el progreso espiritual del hombre.

El siglo XVI marca la definitiva instauración del Renacimiento que viene gestándose desde el siglo XV y que marca el fin del feudalismo como sistema económico, político y social, e instaura la integración de las grandes nacionalidades de Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, Países Bajos y España, con el consiguiente fortalecimiento de las diferenciaciones nacionalistas y las pugnas entre ellos por la preponderancia económica.

Los estilos populares vitalizan la danza de la época. Dice Sachs:

> Cuando la danza en una sociedad altamente refinada se debilita, absorbe la fuerza elemental que necesita para su existencia de las danzas que se cultivan en regiones más próximas a la raíz, más próximas al dinamismo natural y a su espíritu. Y siempre que halla este manantial en la vecindad inmediata, donde los campesinos de su país han conservado algo de la herencia natal de la danza, allí se nutre de nuevas fuerzas.

Nunca el folclore fue más bailado. La gallarda italiana, el *branle* escocés, la *gavotta* y la *bourré* de Francia, la alemanda de Alemania y la pavana española fijan el panorama danzario de la época, que, caracterizado por las grandes cortes en torno al soberano omnipotente, busca en las danzas

de sabor popular nuevas corrientes que hagan desaparecer la gótica y ampulosa manera de la *basse danse* feudal.

Dentro de este marco de potencias europeas de la época, España adquiere una importancia suma. Su dominio económico y político se basa mucho en ser dueña de la llave del Nuevo Mundo. Carlos V, señor que podía darse el lujo de que el sol no se pusiera en sus dominios, marca el momento español en el Renacimiento. La moda «a la española» hace que el resto de Europa copie las maneras y el arte del Siglo de Oro español. Se imita a Cervantes y a Alarcón, la novela copia los estilos españoles y el teatro usa temas más abajo del Pirineo. Las danzas españolas entran a formar parte de la moda en el resto del Continente y este es el momento en que la folía, la canaria, el pasacalle, la chacona y la sarabanda van a integrarse en el repertorio de danzas de la época.

De estas danzas, la sarabanda y la chacona son las que poseen más trascendencia, por su origen, evolución y transmutación. Nacidas ambas en el primitivo mundo de la América conquistada, crisol recién estrenado de las razas indias, españolas y portuguesas, y ya también receptora del caudal africano (el siglo XVI fue el primer testigo de la infamante importación), trajeron toda la crudeza de razas aún cercanas a la naturaleza, en las que la danza no es un entretenimiento social, pretexto para lucimientos cortesanos, sino un violento expresarse, frecuentemente ligado a la religión y a actividades vitales. Captadas por los colonizadores y llevadas a la Península, en un principio fueron el escándalo de una sociedad (por lo menos de sus altos representantes) inhibida por presiones eclesiásticas. Un historiador jesuíta, Mariano, dice: «Ha salido este año un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para



La chacona. (Coreografía de Ramiro Guerra).

pegar fuego aun en las personas más honestas». Hablando de la sarabanda y de la legislación de 1553, se hace eco de la impudicia de la misma al condenar a veinte azotes a quien la cantara o recitara, galera por seis años a los hombres y destierro del reino a las mujeres que la practicaran. En Italia también se lamentaban de su aparición cuando otro moralista decía: «Maldito el desvergonzado que nos ha traído esta barbarie», y cataloga a ambas danzas como «juego impío y profano de la Nueva España».

De lo que fue realmente la coreografía nada hemos podido saber, como no sean referencias literarias que exponen claramente una fuerte pantomima sexual en los danzantes. Un testigo que vio bailar la sarabanda en las calles de Barcelona por el año 1559, dice que la bailaban varias parejas, a veces hasta cincuenta, y que hombres y mujeres con castañuelas realizaban absurdas contorsiones con el cuerpo, las manos y los pies. Otra descripción hecha en Italia habla del balanceo de las caderas y el entrechocar de pechos de las parejas, así como el cerrar de ojos y la pantomima del beso y la consumación del amor. La chacona, a su vez, fue considerada por muchos testimonios del siglo XVI aún más sensual y desenfrenada que la primera e hizo decir a Cervantes que «vierte azogue en los pies», y llamarla «indianada amulatada».

Para nosotros, gente de este hemisferio de Indias, todos esos comentarios de la época no nos sorprenden, y se nos hace claro el concepto de que son simples interpretaciones del carácter de nuestras danzas, que aún hoy mantienen esa fuerza sensual, pariente de sus orígenes fertilizantes.



La chacona. (Coreografía de Ramiro Guerra).

No menos asombro ha causado en nuestra época la importación de nuestras danzas al Continente europeo, a pesar de la amplia difusión que actualmente existe de las manifestaciones artísticas. Por otra parte, nos preguntamos: ¿qué mayor sensualidad, violencia y juego sexual que el que ofrece la propiamente llamada danza flamenca española, pueden haber dado estas danzas de América? ¿O es que dicha danza flamenca echó sus bases sobre estas frenéticas danzas americanas?

Cómo la sarabanda y la chacona, de infancia impúdica y desenfrenada, llegaron a ser unas de las danzas más dignas y adecuadas al trajín cortesano europeo, al extremo

de que el cardenal Richelieu llegó a danzar una majestuosa sarabanda, con castañuelas en las manos y campanillas en los pies, ante Ana de Austria, es un camino largo que necesita explicación. Con un rápido esquema de esa evolución veremos primeramente cómo, al nacer en América, estas danzas poseían un ya apuntado carácter marcadamente primitivo, cercano quizás a algún rito fertilizante, popularizado probablemente en algún ambiente tabernario de colonia que ahondó ciertos aspectos sensuales hasta convertirlos en lascivos.

Más tarde entraron en la Península por las puertas de Cádiz y Sevilla, señoras del tráfico ultramarino, en el bailar de los andaluces. Allí adquirieron ciertos rasgos ibéricos, como el uso de las castañuelas. Esta fue la época de las condenaciones eclesiásticas y los azotes, las galeras y los destierros del reino. A continuación, el teatro de la época, testigo fiel de la vida española, llevó a las tablas en las obras de Cervantes y Lope de Vega estas danzas bailadas por el pueblo. A través de este medio se limaron seguramente ciertos aspectos más crudos (el teatro español del Siglo de Oro siempre tuvo un carácter moralizante), y fueron vistas en más altas esferas sociales, de donde saltaron a la corte, siempre ávida de novedades.

Pero he aquí que mientras más subieron en la jerarquía social, más perdieron expresividad y lozanía. El violento zarandeo de caderas, manos y pies fue desapareciendo en el envarado porte cortesano y en las pesadas vestimentas de las nobles.

Poco después, trapasados los Pirineos, estas danzas ya aristocratizadas irán a servir de solaz a un nuevo concepto: el barroco. España empieza a declinar su luz en Felipe II, y la operación del protestantismo en el norte europeo obliga a la creación de la Contrarreforma, otro aspecto de la pugna entre las grandes potencias. El barroco es el nuevo estilo de las cortes europeas meridionales que preludian un nuevo sentir pesado y ampuloso. En esta nueva forma de ver van hundiéndose estas danzas de vida azarosa, para dejar solo el recuerdo de su paso en la forma musical de su última etapa, la que fue llenando los tiempos lentos de la suite, forma musical que tanta importancia marca en la historia de la música, pues es el camino a la sonata, madurez formal que dará la sinfonía.

Esta evolución cierra uno de los más curiosos y significativos acontecimientos de la historia de la danza, que más tarde se volverá a repetir con el vals, dueño y señor del romanticismo, e hijo también de los medios más populares.

Actualmente, la incorporación de la danza folclórica a la revitalización del arte culto marca otro proceso de sumo interés que nos da también ejemplo vivo de la fuerza que las raíces pueden dar a la cultura del hombre.

[*Revista de Música*, Año I, No. 3, julio de 1960].

DIAGHILEV: UNA ÉPOCA

Los principios de la Revolución Francesa que buscaron la instauración de la burguesía, a través de la liquidación del régimen monárquico, pasaron por diversas etapas de lucha antes de su definitiva aceptación a mediados del siglo XIX. Desde ese momento, el sistema político y social francés irradiará su influencia al resto del mundo. Como natural consecuencia, el desarrollo del sistema capitalista burgués hará surgir la gran industrialización que creará grandes masas humanas dependientes de la máquina, mientras la gran burguesía, dueña del instrumento de producción, crecerá cada vez más y más dueña de un género de vida regalado. Un arte apacible, naturalista, remanente de los más blandos aspectos del romanticismo de buen calibre, dejado atrás, neoclásico de convención, llenó las paredes del confortable hogar burgués, de paisajes a lo Courbet, desnudos rosáceos a lo Ingres, literatura melodramática de folletín, e hizo del vals un entretenimiento social propio para el devaneo sentimental, mientras una arquitectura ampulosa de columnatas y esculturas grecorromanas, llenaba las ciudades del peculiar gusto «fin de siglo», que fue el marco decorativo de la *Belle Époque*, como algunos espíritus nostálgicos han llamado a aquel mundo de Marcel Proust. Un academismo cómodo acercó las artes a una falsa naturaleza, sin matices ni profundidad. El artista perdió categoría en una sociedad que, llegada a su clímax, comenzaba a resbalar por la pendiente de la decadencia, y que ofrecía formas harto vacías para su expresión. Como consecuencia, empezó a gestarse una rebeldía instintiva del artista creador contra el estatus cultural del momento, y así surgió el impresionismo, que llevó a los pintores de su escuela a descomponer la luz de sus cuadros, comenzando de esta manera la huida de una realidad que los desplazaba materialmente. De aquí a la consecutiva descomposición de formas y volúmenes que habría de llevar a ulteriores aventuras del arte del siglo XX, solo un paso quedó.

La danza, como las otras artes, también fue una armazón vacía. El academismo inerte de la Ópera de París mal copiaba los ballets de la época romántica, pero sin sus motivaciones emocionales. La prodigiosa técnica adquirida por los bailarines se convirtió en un exponente

acrobático. El uso de las puntas, que en la ideología romántica fue búsqueda de ingravidez, aquí solo fue pretexto para que la bailarina hiciera alardes de equilibrio y espectaculares vueltas. La ancha falda de tul se convirtió en otra convención ajena a toda caracterización, pues ya se tratara de presentar un personaje griego, oriental, campesina o reina, solo algún detalle accesorio sobre el ancho tutú marcaría el personaje. De más está decir que un vocabulario básico de poses y movimientos fue el lenguaje común para cualquier historia, que por otra parte solo resaltó una excusa en varios actos para la entrada y salida del *corp* de ballet, los grandes *pas de deux* de la *ballerina* absoluta y su compañero, una mímica vacía e inteligible aun para los mismos bailarines, y para unos largos intermedios que permitían hacer vida social a la concurrencia. De esta época frecuentemente tenemos oportunidad de ver algunas de sus más altas obras, pues últimamente ha dado la moda por sacar a la luz esos empolvados volúmenes coreográficos que son las *Copelia*, *La bella durmiente*, *Cascanueces*, etc., etc., con lo cual se pretende dar vigencia a una de las más vacías épocas de la historia de la danza.

Marius Petipa, francés de origen y radicado en la Rusia Imperial, fue el más alto exponente de este sistema de arte danzario en que música, decorados, vestuario y coreografía fueron un convencional superponerse de factores ajenos a toda unidad y solo al servicio del virtuosismo absurdo de una *prima ballerina*.

Cuando el siglo XX abre sus puertas, encuentra todo ese panorama, pero también halló todos los elementos disponibles a la creación de una explosión de rebeldía hacia un mundo que languidecía. El simbolismo de Mallarme, primero, y el futurismo de Marinetti, después, abrieron las ideas hacia nuevas formas de expresión en que el gusto por el subjetivismo, la violencia, el primitivismo, la ruptura de formas y lo exótico creó el preludio mental a la guerra de 1914, momento de crisis del capitalismo internacional, cuya lucha competitiva de mercados anegó en sangre los campos europeos. Europa se vio invadida por danzas de América: la máxixa brasileña, el *cake-walk*, el *one-step*, el *turkey-trot* y el foxtrot estadounidenses, y el tango argentino, todos ellos fieles exponentes de un gusto por el color, la distorsión, el frenesí rítmico y el exotismo.

Este fue el momento en que París, meca cultural y artística de la época, asistió a la primera representación de los Ballets Rusos, en la noche del 18 de mayo de 1909, en el Teatro Chatelet.

Ningún otro arte pudo reunir aquel momento de ruptura con viejos moldes y de gusto por «la velocidad, la libertad, la energía, el peligro, la fuerza física, la violencia, el desprecio del sentimentalismo y el claro de luna, el amor a la vida frenética y moderna, la adoración a la máquina, el desprecio a toda norma de plagio, la veneración por la originalidad».



Serge de Diaghilev

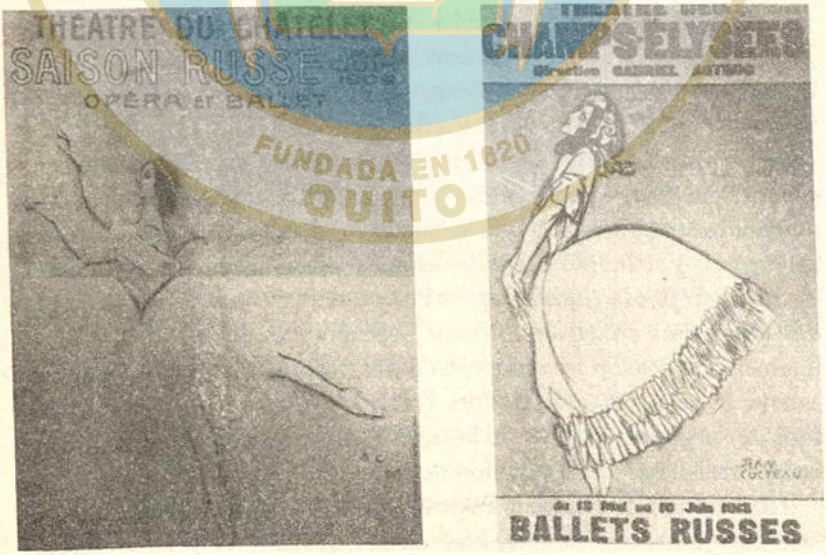
Serge de Diaghilev, que ya conocía París por haber traído anteriormente las artes plásticas y la música rusa a los franceses, estaba bien empapado de la efervescencia parisina, y con singular intuición juntó casi todo el material valioso del mundo de la danza de Moscú, y especialmente aquellos que, como Mijaíl Fokine, mostraban inconformidad ante el sistema reinante de Petisa en la escuela rusa. El espectacular colorido ruso-oriental, apoyado en los más connotados nombres de la pintura y la música rusa, como Benois, Bakst, Rimsky-Korsakof, Borodin y otros, despertaron definitivamente en París el entusiasmo por una nueva era en el arte danzario. Un repertorio orientado con temas de la vieja Rusia (*Petrouchka*, *El pájaro de fuego*, *El príncipe Igor*), leyendas orientales (*El pabellón de Armida*, *Thamar*, *Scheherezada*) o estilizaciones de ideas romántica (*Carnaval*, *Sílfides*, *El espectro de la rosa*), permitió a Fokine desarrollar toda una nueva teoría de la danza espectacular: el tema unificador de elementos. De ahí que danza, música, escenografía y vestuario serían aspectos de un todo básico: la idea del coreógrafo, artista creador de la unidad expresiva danzada. El bailarín dejó de ser un exhibicionista para convertirse en un estudioso del estilo de la danza, y un artista ubicado dentro de las necesidades de la obra. La música no fue más una serie de melodías fáciles sin atmósfera dramática, y la escenografía y vestuario dejaron de ser un convencionalismo escénico para integrarse en un todo homogéneo al espectáculo. Coreógrafo, músico y escenógrafo se reunieron para crear una unidad orgánica en la que la danza revivió uno de sus más estelares momentos, y se limpió bastante del malabarismo danzario de la época.

El gusto por la síntesis hizo a Fokine dejar a un lado los ballets en tres actos, para construir unidades coreográficas independientes y sin fragmentaciones. Su acercamiento a una veracidad escénica hace bien patente la influencia que Isadora Duncan ejerció sobre Fokine en los años de su visita a Rusia, y de la cual Diaghilev dice que fue «el fundamento inicial de toda la creación de Fokine».

La presencia de Nijinsky, Pavlova, Karsavina, Bolm y otros grandes bailarines junto con Fokine, hizo de los Ballets Rusos un compacto grupo artístico de la mayor resonancia en la época.

La primera etapa de la Compañía, comprendida hasta la declaración de la Primera Guerra Mundial, no solo trajo el renovador ímpetu de Fokine, sino también el genial hálito creativo de Nijinsky, quien en asombrosa contradicción con su estilo aéreo y de pura tradición clásica, con la creación de obras como *El rito de primavera*, *La siesta de un fauno* y *Juegos*, se adentró en todo un ámbito nuevo del movimiento, donde la distorsión, la danza a ras de tierra y el gesto rudo y primitivo lo colocan, junto a Isadora Duncan, como precursor de las actuales escuelas de danza moderna. El estreno de estos ballets con música de compositores de estilo tan avanzado como Stravinsky y Satie, acercaron más y más a Diaghilev al mundo artístico parisiense.

La guerra del 14 y la caída del régimen zarista fueron duros golpes para la compañía, pero pudieron ser sobrepasados sin la disolución del grupo. Desvinculados de la Rusia de los zares que oficialmente los respaldara, Diaghilev se lanzó, ya con un crédito establecido, a la aventura del empresariado sistema que en ocasiones limitó sus proyectos, pero que en general fue una solución. La etapa experimental iniciada por Nijinsky siguió formando parte de los planes de Diaghilev, siempre inquieto y ansioso de nuevas cosas que impulsar. En esta segunda etapa se anudó más fuertemente toda la *avant garde* parisina a las actividades de los Ballets Rusos, incluyendo nombres como el de Picasso, Derein, Rouolt, Gontcharova, Matisse, Léger, Braque, De Chirico, Cocteau, Stravinsky más que nunca, Poulene, Auric, Milhaud y De Falla, para con Bronislawa Nijinska primero, y después con Leonides Massine,



Afiches de los Ballets Rusos.

crear todo un extenso repertorio que incluyó *Noces*, *Les Biches*, *Le Train Bleu*, *Les Contes Russes*, *Pulcinella*, *La Boutique Fantasque*, *Le Chant du Russignol*, y el experimento cubista de *Parade*, que tanto escandalizó a la crítica parisina así como a otras más. Estos ballets abarcaron una ancha escala que incluyó sátiras sociales, primitivismo ritual, fantasía folclórica, la Comedia del Arte italiana y los experimentos más aparentemente absurdos en materia coreográfica, y que llevaron en ocasiones a fracasos económicos de gran peligro para la compañía, que tuvo que compensarse con algunas vueltas a la tradición del pasado, como la producción en tres actos de *La bella durmiente*, con Olga Spessitseva, pero que no fue óbice para que el genio inquieto de Diaghilev siguiera insistiendo enérgicamente en la puesta en escena de toda idea nueva, por difícil que fuera su realización y por ajena que fuera al gusto del público. Esta actitud de Diaghilev fue el reflejo patente de una época de rebeldía en que el arte desplazado se aferraba a alguna posición conquistada, para desde ella lanzar su protesta y, al mismo tiempo, demostrar su fuerza destructiva hacia todo lo anterior, frecuentemente llegando a extremos absurdos y faltos de sentido, como pueden demostrar muchos de los ballets de la época que no se mantuvieron más allá del estreno.

La muerte de Diaghilev deja una tradición: el ballet ruso, como nominativo de un hecho artístico concreto, cuyos pilares irán envejeciendo en las manos de los Ballet de Montecarlo, Ballet del Coronel de Basil y otros. Y es que la tradición de los ballets rusos fue quedando fuera de las nuevas circunstancias. La aparente cicatrización de la herida causada por la guerra del 14 tuvo su definitivo rasgar en la Segunda Guerra Mundial. Las grandes potencias, puestas definitivamente frente a frente con armas poderosas de destrucción, iniciaron una nueva etapa en las relaciones mundiales. O paz o muerte: un nuevo respeto surgiría de esa disyuntiva.

Y también un nuevo mundo fue tomando definitivos perfiles. La decadencia de un sistema, que el espíritu de la cultura atacó con todos los furiosos «ismos» y las efervescencias de los años veinte, cada vez se acercó más a una definitiva agonía. Nuevas circunstancias han cambiado los móviles del arte, y las experiencias del ballet ruso, salvo excepciones, nos lucen empolvadas, envejecidas, ajenas a nuestro momento, a pesar de su cercanía en tiempo y, lo que es peor, carcomidas por el pasar de la moda, terrible enemigo y revelador peligroso de la ausencia de verdaderos valores a muchos de aquellos ballets que fueron baluarte y conquista del París de esos días. Lo que sí no podemos negar es el asombroso revivir de la danza de teatro, la inquietud renovadora, la rebeldía agresiva, el acercamiento del bailarín a las otras artes y, más que nada, la ganancia para la danza de valores permanentes en su trayectoria,

como la unidad de estilo en el espectáculo, la cercanía a las fuentes folclóricas, la inquietud por el idioma contemporáneo y la restauración de la categoría artística al bailarín masculino, así como el desprecio por el malabarismo virtuoso y el absolutismo de la *prima ballerina* de la etapa anterior. Esto analizado, es ya bastante para que la historia de la danza tenga un compromiso de respeto y agradecimiento a esa época que fue Diaghilev y los Ballets Rusos.

[*Revista de Música*, Año I, No. 4, octubre de 1960].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LA EDAD MEDIA Y LA DANZA MACABRA

El Imperio romano, heredero de la cultura mediterránea, con motivo de su expansión política, llegó a ser dueño del mundo antiguo. Galia, Iberia, Germania, Grecia, Egipto y otros pueblos se rindieron bajo la bota del conquistador. Pero de su mismo clímax de poder brotaron las semillas de la destrucción. Los pueblos bárbaros del Norte, agitados por la expansión del Imperio, penetraron abruptamente en la historia para cercenar la cabeza del gran gigante. Y del pequeño pueblo judío, también dominado, creció el manantial ideológico del cristianismo.

La que más tarde se convirtiera en poderosa religión del mundo occidental, fue en el principio una rebelión de humildes, ideología de un pequeño pueblo pescador, contra sus dominadores, los ricos comerciantes judaicos, señores del templo, y más tarde lo fue también de toda una clase miserable que se arrastraba a la sombra del gran Imperio de Roma, y que fueron los esclavos. El poder creciente del cristianismo y su pujante fuerza lo prueban las terribles persecuciones a que fueron sometidos sus seguidores, pues desde el episodio del Gólgota (leyenda o realidad) hasta las víctimas de las hogueras, las fieras o los gladiadores del circo romano, el panorama de virulencia cruel contra los cristianos demuestra la visión del peligro creciente que Roma vio en aquella idea que partió de las orillas del mar de Galilea y que atacaba las riquezas, el poder y el dominio del hombre por el hombre.

Debilitada interiormente por la creciente rebelión ideológica de los esclavos, carcomida por la corrupción moral de sus dirigentes e inhábil para mantener sus poderes coloniales, Roma fue liquidando su poder hasta la total destrucción, que en su etapa final fue traída por los bárbaros guerreros del norte europeo hasta las mismas puertas de la cabeza del Imperio. Esos pueblos de culturas aún tribales, crecidos de pronto para su irrupción en el proceso histórico, echaron los cimientos sociales para la extraña y larga etapa que fue el Medioevo, ruptura de un mundo para comienzo de otro bien distinto.

Una de las características de estos siglos medievales fue la asimilación del cristianismo por parte de los pueblos bárbaros. Otra fue su conversión en religión oficial de una nueva explotación; la del señorío

feudal, donde la condición humana estaba relegada a una mera servidumbre económica, política y social. El clero, que encerró en sus latines lo salvado de la cultura mediterránea, la convirtió en secreto eclesiástico para su uso y provecho. La ignorancia, la pobreza, las guerras y las enfermedades hicieron de la Europa medieval un oscuro lugar de desesperación. Las consignas religiosas lanzaban a los hombres a absurdas aventuras, como las Cruzadas; una guerra podía durar cien años, y el arte construía catedrales en un desesperado subir hasta el cielo, llenas de esculturas desgarradas.

Los grupos humanos, aislados unos de otros por la servidumbre al señor feudal, vivían a la sombra del castillo, hacinados en covachas y dedicados a la pequeña artesanía que les permitía miserablemente la existencia, ya que el cultivo de la tierra solo aprovechaba al señor. Terribles epidemias azotaron a estos siglos; la peste exterminaba pueblos enteros y hacía huir masas completas hacia otros lugares. Extrañas histerias colectivas se desarrollaron, resultado de la inseguridad de vida y del miedo, irrumpiendo en aquellos días un enfermizo frenesí por la danza. Pero no una danza de celebración, entretenimiento social o de efervescencia vital, sino una danza de desesperado afán destructivo y escape físico. Estas danzas la efectuaban generalmente en los campos, desde el alba hasta el crepúsculo, multitudes enloquecidas, lanzadas a veces a tales excesos como una flagelación, ejemplo de lo cual es el caso de Brescia, que en 1466 se castigaba con largas danzas de este tipo por no haber saludado el Sacramento de una procesión que pasó por la montaña.

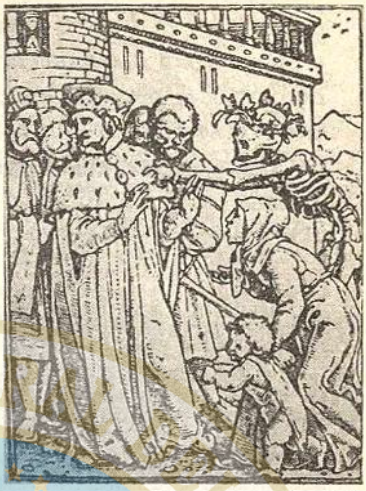
Estos extraños brotes de frenesí colectivos a veces explotaban dentro de las mismas iglesias en histérica perturbación del rito religioso, dando lugar a leyendas, como la de que una maldición lanzada sobre un hecho de este tipo hizo danzar sin parar un año a toda una feligresía, hasta que un arzobispo demente levantó tal maldición.

Es necesario tener muy presente, para la comprensión de estos fenómenos, que los poderes eclesiásticos, dueños y señores de la moral medieval, consideraron la danza como un pecaminoso ejercicio contra el cual lanzaron toda clase de prohibiciones a través de sus concilios. Una abominación por todo lo que fuera físico, libertad de goce terrenal ò expresión de vida, hizo a la filosofía eclesiástica del Medioevo desconocer sus propias fuentes, que fueron las de los cristianos primitivos, quienes danzaban sus ritos en las catacumbas y que poseyeron himnos como aquel que ponía en boca de Cristo la frase de: «Quien no baila, desconoce el camino de la vida».

Así vemos cómo aquellas inhibiciones colectivas provocaron frenéticas histerias, ejemplo de las cuales son las del baile de San Vito,



El hombre viejo.



La muerte y el prelado.



La muerte y la emperatriz.

Grabados de la colección *Danzas de la muerte*, siglo XVI, según dibujos de Hans Holbein.

que irrumpió en el valle del Rin a mediados del siglo XIV, y del que se cuenta que

> acosados por pestes, largas guerras e incontables desgracias; sacudidos en lo más hondo de su ser, legiones de hombres y mujeres enloquecidos vagaban rumbo al oeste de pueblo en pueblo. A solas o tenidos de la mano, describen círculos o saltan en dislocadas danzas

> corales a veces durante horas, hasta que caen con la boca llena de espuma. Y por dondequiera que pasan, la psicosis histérica que los domina hace presa de los espectadores que, atacados del mismo temblor, se dan a los mismos estremecimientos, a las mismas muecas, entran en el círculo y dominados por una temerosa compulsión se unen a la danza. El mal duró meses y meses; nada podían contra él ni médicos ni sacerdotes.

En Italia, el tarantismo, originado como cura a la picadura de la araña de Apulia, ya que solo sus saltos y vueltas podían hacer exudar el veneno y evitar el sopor que producía la picada, creó también histeria danzante en los espectadores y un consiguiente frenesí que, dícese, dio origen a la *tarantella* italiana.

Es curioso saber que muy frecuentemente estas danzas histéricas se daban cita en los cementerios. Giraldus Cambrensis, del siglo XII, nos ha dejado cita de los mismos cuando cuenta:

> Ya en el cementerio, ya en la danza que se realizaba alrededor del camposanto, se ven hombres o mujeres que cantan, caen repentinamente al suelo como en trance, saltan luego como presas del frenesí, y remedan con manos y pies, ante el pueblo, toda labor ejecutada ilegalmente en los días de fiesta; puede verse que un hombre pone la mano sobre el arado, y que otros hacen como si aguijonearan los bueyes, acompañando las tareas con las rudas interjecciones del trabajo campesino; un hombre imita el trabajo del zapatero; otro, el del curtidor, o bien podemos observar una niña con una rueca que saca el hilo y lo envuelve en el huso; otra caminando dispone las hebras para el tejido; otra como si estuviera tirando la lanzadera y que parece tejer. Al ser conducidos a la iglesia y llevados al altar con sus oblaciones, os asombraréis de verlos súbitamente despiertos y recobrados.

Esta narración da una clave del recóndito sentido de estas danzas: la oculta rebelión ante cánones prohibitivos. Los pueblos desesperados de esa época proclamaban su protesta en la forma violenta de la danza frenética, contra todas las absurdas prohibiciones que pesaban sobre ellos, y al mismo tiempo usaban los cementerios como el lugar simbólico del deseo de muerte hacia sus explotadores, invocando las fuerzas de la muerte hacia la destrucción.

Pero ninguna otra danza de este tipo tan significativa para la interpretación del fenómeno como la Danza Macabra, tema de poetas y pintores a partir del siglo XII, que culmina en el famoso *Triunfo de la*

muerte, de Brueghel, del siglo XVI. «La dama de la muerte y la danza general», poema castellano de 1366, clama: «A la danza mortal, venit los nacidos, que en el mundo soes de cualquier estado...». Abriendo el cortejo el Papa, van siguiendo altos clérigos, cardenales, obispos y emperadores, reyes y altos comerciantes, prestamistas y músicos, cortesanos y altas doncellas, nobles y villanos, monjes, caballeros y burgueses, todos ellos encadenados por la figura esquelética de la muerte que los invita en grotescos movimientos a danzar, como lo muestran los frescos de la iglesia de Chaise-Dieu y los grabados de Holbein.

Estas famosas danzas macabras, especies de pantomimas danzadas en los cementerios, fue la obsesión de la Edad Media, y alcanzaban gran auge cuando ocurrían eventos como guerras, pestes o alguna calamidad pública, es decir, cuando grandes conmociones ponían la imaginación popular a trabajar en hacer pública su protesta reivindicatoria.

Los episodios pantomímicos de esta danza explican por sí mismos cómo cada uno de los personajes de la sociedad de la época, no importa su rango y poder, se convierten en nada ante la muerte, que iguala al rico y al pobre, al alto y al bajo, a la bella y al deforme, al joven y al viejo. Francis de Miomandre nos dice de la Danza Macabra:

> Poseyó una profunda significación para la época. En el fondo vibraba una protesta de reivindicación social. El pueblo más despreciado, más miserablemente explotado que jamás hubo, se consolaba con el solo pensamiento que podía vengarlo, y era el de que sus amos y opresores se le igualarían en la muerte. Y danzaban para celebrar aquel gran descubrimiento.

Y esta manifestación crítica fue un sentir popular que también estaba en la mente de los artistas de la época, quienes en sus obras hacían premonición del Renacimiento, cuando condenaban aquel mundo tenebroso y siniestro dominado por la filosofía eclesiástica y el feudalismo político, en consorcio con la ignorancia, las guerras y la degradación humana.

Que Bocaccio en su *Decamerón* picaresco desenmascare la moral de la época; que Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura* haga otro tanto con el clero, y que el Bosco llene sus lienzos de escenas de monstruos vindicantes de los falsos paraísos y los vicios reinantes, no son más que luces que iluminan el camino de la Reforma luterana, la caída del régimen feudal y una nueva filosofía renacentista.

Nuestra época no tiene tampoco por qué sorprenderse de esos brotes epilépticos danzantes, cuando después de la Primera Guerra Mundial vio los salones de baile estremecerse con los *turkey trot* y charleston, nacidos a la sombra del desastre financiero estadounidense, y el *Jitterbug*

posterior a la Segunda Guerra, así como el *rock and roll* ahijado de la Guerra Fría, hicieron eco en la vitalidad de la juventud actual que se desintegra ante un mundo desesperanzado que los ve crecer. A nuestro pueblo le tocó vivir en los duros años de la tiranía también un brote de importación norteamericana del ya dicho *rock and roll*, cuando concursos televisados ofrecían un desgarrante panorama de jóvenes lanzados frenéticamente a la danza desarticulada en competencia extravagante, mientras otros morían por las calles bajo la represión. Todo esto no es más que una patente reacción colectiva en términos de danza ante los grandes eventos que conmueven a las muchedumbres y que desde la danza macabra hasta los modernos bailes de frenesí estadounidense plasman la protesta psicológica de una sociedad agredida y desesperada, en determinados momentos de su historia.

[*Revista de Música*, Año II, No. 1, enero de1961].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CUBA, LA DANZA Y DOS AÑOS DE REVOLUCIÓN

Un prólogo y un pasado

Cincuenta años de República pueden considerarse bien poco para un real haber en la historia de nuestra danza, bajo un sistema en que la danza obedecía a las leyes generales de un arte para minorías, regida por los factores económicos de un desprecio hacia la cultura como medio educativo, y que la emplazaba en la categoría de excusa para actos sociales, donde un grupo con acceso ellos exhibía modas o establecía vínculos de *high life*, detrás de los cuales, además, se movía un negocio que jugaba a las ganancias taquilleras.

Un folclore despreciado por los prejuicios refugió su fuerza incontenible en el comercialismo degradante del cabaret nocturno, que en fabulosos espectáculos revisteriles dio al *week end* lujurioso del turismo derrochador de dólares un cebo detrás del cual se escondían otros móviles más escandalosos, como el juego, la droga, la prostitución y otros detrimentos sociales de un pueblo que «debía venderse» para subsistir.

La televisión, con el «vende más» de baratija, gastaba miles de pesos en clichés folclóricos e imitaciones estadounidenses para entretener a un público televidente envenenado en el mal gusto por falsos cánones publicitarios que se negaban a dar calidad por miedo a no vender un jabón, macarrones o un ajustador femenino. Que los artistas del género teatral lucharan por la creación de *shows* junto con las proyecciones cinematográficas con el fin de buscarse un medio de vida, no mejoró en absoluto la situación, sino que amplió la difusión del mal en grupos «afros», mulatas mamboletas y otras tristes experiencias de nuestra danza popular de teatro, convertida en pornografía más o menos danzante y en modismos absurdos de nuestros ritmos y movimientos de baile.

¿Espectáculos extranjeros? Un nostálgico recuerdo era el pensar que hacía tantos años habíamos visto el Ballet Ruso del Coronel de Basil a precios imposibles para nuestros bolsillos de estudiantes pobres, o que si Pro-Arte Musical trajo alguna figura o grupo importante, hubimos de buscar algún amigo que nos prestara el recibo, o tratar de sobornar a algún portero para «colarnos» en el espectáculo guardado solo para el

disfrute de los «socios de tarde» o los «socios de noche». Que esa misma sociedad tomara por unos años la buena costumbre de desarrollar una escuela de ballet y mantuviera temporadas para el público en general, fue un impacto cultural en nuestro medio, y a esos años (pocos, pues rápidamente se decidió dar por terminado aquel derroche de prodigalidad) se debió un despertar de intereses por la danza clásica, que alentó numerosas vocaciones en nuestro incipiente medio cultural danzario.

Lo demás, una Pilar López que se decidía a compartir su espectáculo con funciones de cine; un brote de ballet español del patio en la compañía de Ana María, que reclutó muchos bailarines cubanos atraídos por su experiencia; una compañía Cabalgata que con buen gusto presentaba una España intrascendente y que arrebataba a nuestro público; un Roberto Iglesias y compañía que milagrosamente nos hacía esperar el año a teatro lleno en el Campoamor; alguna que otra temporada del Ballet Theater, y así, raros acontecimientos que nos hacían sentir realmente que vivíamos en una isla rodeada de mar y de indiferencia por todas partes.

Que el ballet clásico haya florecido en esos largos años, es uno de los pocos milagros de la cultura en Cuba, y no tan milagro si lo vemos respaldado por una figura como la de Alicia Alonso, que se hizo un nombre en los Estados Unidos y cuya fama rebotó en nuestro medio. El acercamiento de las altas clases sociales a la danza clásica de puntas, que enclavaba dentro de su concepto de gracia y elegancia, hizo que muchas jóvenes de alta sociedad se dedicaran a ella, auspiciadas por sociedades culturales de élite. Que los dirigentes de ese movimiento, Alicia, Fernando y Alberto Alonso llegasen a una etapa en que tuvieran que romper con los moldes de su comienzo para entrar en una nueva de profesionalismo y dedicación al arte del ballet clásico, es una larga historia ajena a este trabajo, pero sí significativa de una ardua tarea: crear un movimiento de danza clásica que, al fin y a la postre, dio un grupo que fue, en sus inicios, el Ballet Alicia Alonso, y que devino más tarde en el Ballet de Cuba, y que, bien cercano a su nacimiento, logró como ninguna otra agrupación artística, protección gubernamental desde los días del presidente Prío Socarras. Que alrededor de esa afición se creara una red de entusiasmo, no solo en la capital sino también en el interior de la Isla, no siempre fue saludable para el desarrollo de un arte danzario nacional, pues se crearon limitaciones estéticas poco saludables a un desarrollo general en cuanto a enfoque contemporáneo y nacionalista.

Todo lo demás fue juego y rejuego, frustración y discusión, querer hacer y no poder, experimento y fracaso, grupos de aquí o allá tratando de hacer cosas nuevas, planes para hacer surgir un arte, mesas redondas de cincuenta o sesenta personas añorando lo que podría lograrse y lo

que debía hacerse, etc., etc., etc. Hasta 1959, cuando Cuba se estremeció hasta sus cimientos isleños con el parto de esa cosa vieja y nueva que fue la Revolución. Vieja por llevar en ella el ansia antigua de todos los hombres: libertad, autodeterminación y ruptura de todos los caducos moldes que la amordazaban, y nueva por diferente y por última en los procesos revolucionarios del mundo. Que la Revolución que cambiara el sistema político, económico y social del país permitiera también el cultural y artístico, ha sido la base para que un arte como la danza, misterioso duende del carácter mulato y antillano del cubano, pueda florecer y hacer posible que en futuros años se pueda pasear por el mundo una danza llena de color, ritmo y pensamiento de la Cuba revolucionaria.

Y prueba del enorme ímpetu que ese arte ha tomado, gracias a la proyección del gobierno revolucionario, cuyos dirigentes culturales han protegido y facilitado su desarrollo, es que a dos años del gran acontecimiento podemos mostrar este regocijado panorama que a continuación vamos a desplegar en los diversos aspectos de la danza en Cuba.

La danza matriz

El hecho que el Ministerio de Educación decidiera darle vida a la caja de concreto muerto y sin terminar que se alza en la Plaza Cívica, y que hiciera por fin realidad el vago y antiguo proyecto de un Teatro Nacional, fue el inicio de un surgir en la verdad popular de la música y danza de nuestro folclore. Bajo la dirección de Argeliers León, el Departamento de Folclor del Teatro Nacional de Cuba se dio a la tarea de organizar grupos populares, que estimulados por la observación y el desarrollo de sus tradiciones, han presentado diversos espectáculos que demuestran los distintos perfiles étnicos de nuestra nacionalidad.

Estas manifestaciones se han hecho dentro de los más rigurosos moldes folclóricos, sin más concesión que la de hacer plásticamente posible su realización a través de una adecuada proyección escenográfica y luminotécnica, recursos teatrales que en vez de lastrar, han subrayado y ambientado el espectáculo.

Y así, en poco más de un año, hemos podido admirar y absorber directamente toda la fuerza de nuestras raíces tradicionales, en todo el esplendor de su música, de su literatura, de su plástica y en la fuerza incontenible de su danza, poderoso resorte del alma afrocubana.

Dos espectáculos de los grupos yorubas nos dieron oportunidad de conocer en *Cuentos, bailes y leyendas* las danzas de Elegguá, Oggún, Ochosi, Changó, Ochún, Obbá, los Ibeyes, Yemayá y Oyá, divinidades todas del

panteón yoruba, sobre el trepidante ritmo de los batá rituales y el canto dionisíaco de los oficiantes, entretejidos con leyendas y cuentos de las viejas consejas africanas. En *Bembé*, la segunda presentación del mismo grupo, se mostró otra fiesta más profana del rito con danzas de Orisaoco, Babalú Ayé, Osaín, Aggayú y los caminos de Obatalá con Oddún, Osagriñan, Aché Babá y Obbá en tierra iyesá.

Inútil es hablar del impacto que estos espectáculos han tenido en nuestra vida cultural nacional. Todo un tesoro de danzas y tradiciones, despreciados por años y años, milagrosamente convertidos en un regalo para la sensibilidad nueva de un público virgen que por primera vez se enfrentaba al teatro como mensajero de cultura nacional.

Después vinieron los alucinantes diablitos ñáñigos en el espectáculo *Abakuá*, ritual escondido por el secreto religioso, víctima por más de un siglo de infamantes prejuicios que en ningún otro grupo recayó con tanta fuerza aplastante como en esta sociedad secreta. Que solamente aspectos determinados del rito fueran presentados al público, no quitó para que se pudiera admirar un poderoso espectáculo danzario en las extrañas travesuras y sorprendentes movimientos, así como en la plástica ornamental de los íremes Eribagandó, Aberiñán y Enkóboro, personificación de los espíritus difuntos, los cuales en la procesión final hicieron directo contacto con el público y trajeron, a poca distancia del ojo y la piel erizada, la violencia primitiva del continente negro, metida en nuestra sangre criolla.



El Rey Mono.

Luego le tocó el turno a los grupos congos que con *Yimbula* ofrecieron una muy diferente manifestación folclórica en el ritual de los paleros, señores del tatanganga, que en sus toques y bailes de garabato, así como en la danza del maní, ofrecieron todo un historial de pueblo guerrero, marcado en sus danzas, en las que la huella de tradiciones épicas no ha podido ser borrada por los infamantes años de la esclavitud y el bochorno social.

Un resurgimiento de este tipo de actividad folclórica que busca elevar el nivel tradicional de los tesoros populares a través del contacto de las masas con el espectáculo teatral, no solo ha sido contemplado por el Teatro Nacional de Cuba (TNC), sino que también el Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, que desde hace años dirige Odilio Urfé, otro estudioso del quehacer cultural de nuestro pueblo, ha organizado diversos festivales, en los que ha presentado numerosas organizaciones, con sus danzas, cantos y aspectos rituales o simplemente recreativos. Estos festivales sacados a las plazas públicas de la ciudad, al extenso medio difusorio de la televisión y el cine, han dado la oportunidad de conocer la Tumba Francesa de Santiago de Cuba, y la Carabalí, así como al Grupo de Changó Oddún en el bello marco de la Plaza Cadenas de la Universidad de La Habana. También nuestra barroca plaza de la Catedral ha dado cobijo al gran Festival Folklórico bajo el patrocinio de la Dirección General de Cultura, en el que el Grupo Coreográfico Cubano ofreció la contradanza, el rigodón, la habanera, la danza y el danzón de 1879. Salió un Cabildo Ganga del Día de Reyes, de 1880, con todos sus trajes, objetos y tambores; hubo un guateque campesino con su zapateo, puntos y sones montunos, mientras que el Cabildo Lucumí de Changó Oddún y el Abacuá de Efí Yaguaremo dieron dos aspectos rituales diversos en las danzas de santería y de los diablitos ñáñigos, y el coro de Rumba y Clave ofreció danzas urbanas populares, como el guaguancó, la columbia y rumbas de cajón y abiertas. La comparsa típica del Alacrán trajo la tradición carnavalesca a este panorama tan completo de nuestras manifestaciones folclóricas en el tiempo y en el espacio.

Estos diversos grupos populares han sido manejados inteligentemente en numerosos festivales, como el celebrado en el parque turístico de L y 23, el de Música Cubana, ofrecido a los convencionistas de la ASTA en la Ciudad Deportiva, en la conferencia ofrecida en el Anfiteatro Nacional, en los Carnavales Habaneros, en los Festivales para Médicos y Agentes de Turismo, para el I Congreso Interamericano de la Juventud, así como en la filmación de la película *Cuba baila* para el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y diversos documentales para una compañía italiana. Toda esta actividad

demuestra el profundo estímulo y entusiasmo con que se han entregado tantos y diferentes grupos a la vivificación, ejercicio y exhibición de sus costumbres y tradiciones tan relegadas por los prejuicios raciales y culturales existentes hasta el momento de la Revolución.

La danza culta y sus frutos

La danza, ya como manifestación artística elaborada en su más alta categoría de evolución, tiene en nuestro momento histórico cultural un desarrollo por dos vías que centran las más disímiles e interesantes trayectorias planteadas en la danza actual. Ellas son el ballet clásico y la danza moderna. El primero, con su órbita de estética romántica expresado en un repertorio tradicional alrededor de la figura de la *prima ballerina* y el virtuosismo profesional; y la segunda, preocupada por otras diferentes formas de expresión contemporánea en técnica, estilo y proyección nacionalista. El ballet clásico encauza su trabajo en el Ballet de Cuba, mientras la danza moderna es guiada por el Departamento de Danza creado en el Teatro Nacional de Cuba.

El Ballet de Cuba, reorganizado a los pocos meses del triunfo de la Revolución, recomenzó sus actividades a través de un concurso por oposición con el fin de llenar sus filas, a las que ingresaron numerosos bailarines extranjeros, que constituyeron el material humano necesario para su trabajo. Un subsidio económico que siguió el antiguo sistema de protección hacia el ballet clásico, permitió una estabilidad inmediata a la compañía. Una gira por los países latinoamericanos puso en pie de trabajo sus huestes recién incorporadas y el clásico repertorio de *El lago de los cisnes* (cuatro actos), *Las bodas de Aurora*, *Coppelia* (tres actos), *La fille mal gardée*, *Giselle* (dos actos), más dos coreografías contemporáneas: *Sinfonía latinoamericana* y *Despertar*, intento de ballet este último sobre la Revolución y que fue llevado en esta temporada en gira al extranjero.

El año 1960 marcó una nueva etapa en la compañía, cuando la Ley 812 adscribió la misma a la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, con un presupuesto de $200,000 anuales, una reglamentación y, sobre todo, su patente oficialización.

Un aumento del repertorio con coreografías como *Concerto*, *Delirium*, *Capricho español*, *Concerto en blanco y negro*, *Apolo musageta* y *El caballo de coral*, más sus presentaciones en la Sala Covarrubias del TNC, hacen un balance efectivo de las actividades del Ballet de Cuba en estos años, junto con una gira al interior de la Isla y otra internacional a los países socialistas, en la que se encuentra actualmente.

Por otro lado, el Departamento de Danza del TNC, después de una convocatoria nacional a un curso de dos meses, escogió los veinticinco bailarines más experimentados para iniciar sus actividades en un nuevo campo casi inexplorado en nuestra vida cultural. Sin encontrar un material técnico adecuado, ya que esta disciplina era prácticamente desconocida, entrenó al grupo de danza hasta lograr un dúctil cuerpo de baile capaz de expresar el contenido de una danza nacional enraizada en las posibilidades del folclor cubano, y en un lenguaje actual y contemporáneo.

Temas sociales y patrióticos fueron utilizados en *Mulato* y *Mambí*, sin hacer negligencia de coreografías extranjeras de calidad reconocida, como *La vida de la abeja* y *Estudio de las aguas*. Estas obras constituyeron el primer programa con que se inauguró la Sala Covarrubias del TNC. *El milagro de Anaquillé*, de contenido satírico-político, *Concerto grosso*, *Ritual primitivo* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, aumentaron el repertorio, que con *Auto sacramental* y *Suite yoruba*, sobre la mitología afrocubana, y *La rebambaramba* y *Rítmicas*, a punto de ser estrenadas, lograron un ciclo de trabajo coreográfico que tendió, en todo momento, hacia la creación de una específica manifestación danzaria nacional, sin figuras centralizadoras, con un elenco eminentemente cubano y con una utilización racial de los elementos étnicos de nuestra sociedad no afrontados hasta ahora.



El milagro de Anaquillé. (Coreografía de Ramiro Guerra).

Este Departamento del TNC, en constante actividad en la capital y en provincias, inauguró, en los últimos meses del año 1960, una nueva difusión de la danza, al crear a través del Departamento de Extensión Teatral del TNC centros de enseñanzas de danza moderna en las cabezas

de provincia de Pinar del Río, Matanzas y Santa Clara, así como cursos técnicos para obreros y estudiantes en los locales del TNC, de los cuales saldrá el material humano necesario para la creación de grupos locales útiles a las actividades culturales de las cooperativas y al mantenimiento de una constante manifestación de danza en toda la isla.

Además de estas instituciones, el departamento de Bellas Artes del municipio de La Habana mantiene una escuela de ballet en amplio trámite de reorganización y para la cual construye un adecuado edificio con sala teatral para representaciones, escuela que está bajo la dirección de Anna Leontieva. El municipio de Marianao planifica también actividades de danza, y de Santiago de Cuba nos llegan noticias de la integración de un grupo bajo los auspicios del Departamento Nacional Provincial y Municipal, integrados en la cooperativa de Arte y Cultura Popular, que recientemente, bajo la dirección de Manuel Ángel Márquez, presentó *1830*, *Suite cubana*, *Sensemayá*, *Orúmila* e *Icú*, programas estos de preocupación nacionalista.



Suite yoruba. (Coreografía de Ramiro Guerra).

Un acontecimiento trascendente

El Instituto Nacional de la Industria Turística (INIT), encargado de cambiar el sistema hasta entonces existente, de una Cuba como centro de juego y frivolidad, por otra de atractivos naturales, artísticos y culturales, tomó la feliz iniciativa de establecer un festival de danza con la

participación de compañías de categoría internacional junto a la presentación de las nacionales.

El festival pudo ofrecernos un buen panorama de la danza actual con sus contradicciones y eclecticismo, así como el creciente desarrollo de ella en los países latinoamericanos, con sus inquietudes, errores y logros. El ballet clásico nos dio su visión a través de los bailarines soviéticos procedentes del Bolshoi, Nina Timofeiva, Borís Knokhlov, quienes pusieron su virtuosismo en comparación con el de las figuras de nuestro ballet de Cuba y con el cual bailaron como invitados en *Giselle* y en *El lago de los cisnes*. Pudimos calibrar de cerca las diferencias técnicas entre la escuela rusa y nuestros bailarines, hecho no sin interés para un público de danza. La brillantez rusa contrastó con la limpia y calmada técnica de nuestras figuras de América. Una oportunidad de ver, con pocos días de diferencia, a Timofeiva, Alicia Alonso y Lupe Serrano, del American Ballet Theater. Fue una interesante experiencia en el campo del virtuosismo ballético y sus matices internacionales.

Queriendo estar dentro de este grupo de estética del ballet, aunque sin preparación técnica suficiente, el Ballet Nacional de Venezuela nos brindó un repertorio que constaba de *Trío para seis*, *El mandarín maravilloso*, *Tocata adagio y fuga*, *Polka*, *Variaciones sinfónicas*, *Bodas* y *Pedro y el Lobo*, que dejó bien claro el alejamiento de esta compañía de inquietudes nacionales y contemporáneas para hundirse en un campo sin tradición en su país, triste experiencia que dejó bien bajo su nivel artístico y esfuerzo profesional.

La orientación de la danza moderna fue llevada por el ballet de Bellas Artes de México y por el departamento de Danza del TNC. Este último mostró su entrenado y reciente grupo, que había inaugurado un mes antes las actividades del Teatro Nacional de Cuba, midiendo sus fuerzas dignamente con el maduro grupo mexicano. El Ballet de Bellas Artes de México nos dio oportunidad de entablar contacto con el renombrado movimiento de danza mexicano. Dos programas diferentes, uno dedicado al folclor puro y otro a la técnica de danza moderna, más o menos enriquecida con el primero, nos dieron la clave del momento de evolución que México experimenta en su danza culta, momento crucial en que sus valores intrínsecos, a saber, nacionalismo e individualidad, estaban en peligro por las nuevas corrientes formalistas que han penetrado y que están a punto de ahogar las inquietudes nacionales de este movimiento. Por un lado, la ejecución de la danza folclórica por bailarines no populares, sino por profesionales, denota una tendencia a hacer perder a esta sus valores más profundos, para quedar en los decorativos y plásticos de sus ritmos y vestuario de innegable belleza. El

otro programa sirvió para aquilatar cómo las mejores obras coreográficas, *Tierra* y *Don Juan Calavera*, estaban muy cerca de lo nacional, y cómo las más alejadas, *El encuentro* y *Quinteto*, fueron pobres y sin interés, mientras que *La manda* y *Balada de la luna y el venado*, con un cierto nacionalismo externo, nunca podrán ser estimadas como logros. La compañía mostró un alto nivel técnico, pero una falta de unidad estética que dio, más que una complementación de tendencias, una confusión de individualidades, aunque siempre dentro una inquietud y lucha por encontrar sus bases firmes.

El Ballet Español, representado por la compañía Ximénez-Vargas, brindó esa imagen actual que es la danza ibérica, llevada por el mundo como artículo de alta exportación, y que desde Antonia Mercé, pasando por Argentinita y terminando por Pilar López, no ha dado nada nuevo como no sea alguna que otra figura virtuosa como Antonio, y que no parece reaccionar ante las nuevas inquietudes de la danza contemporánea, tanto en forma como en contenido. Los usuales cuadros flamencos o regionales de una España de jaleo, taconeo y castañuelas, más algún que otro despliegue de cabellos en desorden, dieron una compañía bien acoplada y con buenos bailarines en el trágico momento actual de la danza española, la cual no ha podido escalar a lo que Lorca llegó en su poesía y teatro, es decir, a una España rica en tradición pero también contemporánea, y con atisbos interiores de la rica y complicada alma ibérica.

El American Ballet Theater dio una interesante tendencia eclecticista que definió muy claramente la influencia moderna dentro de los cánones académicos de la flexible escuela estadounidense. Dos clásicos *pas de deux* sirvieron para exponer los cánones más virtuosos en la figura de Lupe Serrano, mexicana y recién escalada al rango de *prima ballerina*. Dos exponentes del viejo repertorio de los ballets rusos, *Las sílfides*, gastado por el tiempo y el abuso, y *Baile de graduados*, con chispa y ligereza aunque intrascendente en tema y musicalidad. Luego, el neoclacisismo de Balanchine y seguidores de su escuela, en algo de lo menos brillante del primero, *Tema y variaciones*, ballet de frialdad increíble, enjoyado y sonreído hasta el infinito, digno de una quintaavenidesca vitrina de Tiffany, con *Designe for Strines* y *El combate*, de Dollar, con cierta belleza, no logrado en la versión norteamericana. Después penetró en un ámbito de modernidad muy saludable y mostró diferentes exponentes, tales como *El jardín de lilas*, de Tudor, una de las más bellas muestras de sutilezas coreográficas y matices emocionales en la historia de amantes banales de la alta aristocracia inglesa, en que convencionalismos y casamientos por dinero rigen las leyes del amor.



Fancy Free.

Fall River Legend, obra maestra de la coreografía contemporánea en la que drama, folclor, pasión y lenguaje moderno recrean una historia en extremo turbulenta, pero que fue un fiel exponente de lo que puede ser la danza moderna norteamericana actual cuando sale del caótico esoterismo en que está enfrascada. El ya clásico *Billy the Kid*, de Eugene Loring, confuso de exposición, pero dentro de la buena aunque escasa producción nacionalista; y por último también otro clásico de la danza norteamericana, *Fancy Free*, primo hermano de la revista musical del ancho Broadway pasado de actualidad por lo frívolo del contenido, aunque propio para los momentos del fin de la guerra en que cualquier gracia de los *marines* era aplaudida por el mundo entero, pero inoperante y desagradable ahora en que esos mismos personajes son instrumentos de raterismo internacional, sentimiento que experimentó nuestro público, cuando al final de un programa bastante brillante y premiado con calurosos aplausos en su transcurso, quedó frío y silencioso al cierre del mismo con este ballet de *jazz*, danzones «americanizados», marineros en busca de mujeres y mujeres en busca de marineros, etc. La compañía ofreció, a pesar de su reciente reorganización, después de varios años de franca decadencia, un bastante ensamblado espectáculo de buen calibre técnico y nivel profesional, abierta a buenas partituras, caso no muy corriente en las compañías de este tipo y rico en recursos luminotécnicos y escenográficos, siendo capaz de expresar una buena gama de estilos, lo cual ha hecho del Ballet Theater uno de los más progresistas grupos del ballet estadounidense.



Fancy Free.

Un interesante resumen del festival lo ofreció Mirta Aguirre cuando dijo:

> Por lo pronto, el Festival de Danza ha rendido a Cuba dos innegables servicios. Uno, artístico, el de permitir al público habanero juzgar conjuntos que para muchos solo eran conocidos de oídas, estableciendo las inevitables comparaciones con lo que en el mismo orden de cosas poseemos aquí; otro, político, el de probar al mundo entero que nuestro clima de tranquilidad es tal que durante quince días pueden sucederse, sin interrupciones, bulliciosas jornadas de arte en las que un pueblo ha aplaudido por igual a buenos bailarines norteamericanos y a buenos bailarines soviéticos o mejicanos o venezolanos o españoles. –Y agrega–: en resumen, mirando desde diversos ángulos, el Festival Internacional de Ballet ha probado que en algunos sentidos andamos mejor orientados que otros, que en ciertos aspectos valemos tanto como otros y que en los que aún andamos por debajo de otros bien podremos alcanzarlos con la ayuda del tiempo y del propio esfuerzo. A poco más de un año de gobierno revolucionario, Cuba ha podido estar representada con mucho decoro en este Festival.

Un hecho insólito

Programado dentro del Festival, pero impedido de presentarse por determinadas circunstancias, el estreno del ballet *Cimarrón*, coreografía de Alberto Alonso, fue pospuesto para los festejos del Congreso de la COTAL, ofrecido por la misma INIT. La presentación de este ballet suscitó de los pocos tristes fallos de estos dos años de los cuales hacemos el recuento.

Alberto Alonso, uno de los pioneros de nuestra breve pero azarosa historia de la danza, partió del ballet clásico para acercarse a las manifestaciones folclóricas en estos últimos años de su trayectoria artística. Pero infortunadamente las circunstancias lo han mantenido demasiado cerca del trabajo de cabaret y la televisión, para que su última producción dejara un saldo realmente positivo, y nos dijera lo que de él se esperaba.

Cimarrón, en un violento esfuerzo por crear un ballet cubano en tres actos, supedita la cantidad a la calidad, y amontona una serie de incidentes dramáticos y coreográficos para crear una determinada longitud. Un intento de realismo mal enfocado lastró al ballet de toda clase de realidad, y mezcló esclavos, damas aristócratas, alacranes y amores fuera

de toda lógica social de la época en un ambicioso intento de gran espectáculo teatral. La coreografía caótica, sin imaginación espacial, no mejoró el pobre libreto, y una escenografía que presentaba nieves en las montañas de Cuba creó una atmósfera absurda al ballet.

Este fallo no quiere decir que dejemos de seguir esperando la obra de Alberto Alonso, ahora, en el momento propicio para producirla, después de tantos años de lucha e inquietudes por el logro de una danza nacional que tiene en estos momentos, más que nunca, su vigencia y posibilidad.

La danza venida del horizonte

Además de todo el caudal extranjero que el Festival Internacional nos trajo en marzo de 1960, durante dos años un amplio y cambiante panorama de la danza en sus aspectos folclóricos, clásicos y modernos de partes tan distintas como la India, Francia, Yugoslavia, China, la Unión Soviética y México, nos han dado el sabroso manjar de la danza universal en todos los matices tradicionales y contemporáneos, siempre bajo la égida inquieta de los organismos culturales del Ministerio de Educación.

Los festivales del ASTA, organizados por el INIT, hicieron posible, bajo los auspicios de la Asociación Francesa de Acción Turística, el envío de Ballet des Etoiles de París, de Miroslav Miskovich, que nos hizo conocer a un grupo de bailarines y de coreografías francesas contemporáneas. Esta compañía, integrada por un conjunto joven y de mucha vitalidad, ofreció la evidencia de una inquietud en las nuevas generaciones francesas por crear formas más avanzadas, pero sintiéndose aún atadas por lazos de tradición romántica. *L' écuyère*, de Serge Lifar, demostró que este ya no tenía nada que decir, y, lo peor, que posiblemente nunca jamás lo tuvo, mientras que *Prometeo*, de Maurice Béjart, dio todo un mundo de imaginación, impulso creador y vitalidad creciente, a pesar de una escenografía muy Follies Bergère, que lastró la belleza de una coreografía nítida, de diseño perfecto y de equilibrio asombroso. *Quator*, de Milko Sparembler, nos dio otra frescura escénica enclavada en un simple y original juego de luces con el tema del amor intrascendente que va al aburrimiento de los espíritus. *El combate,* en versión para una sola pareja, fue expresivo y bailado con emoción, a pesar de su intrínseca frialdad, y además sirvió para alertarnos sobre la absorbente personalidad de Duska Sifnos, elocuente en una dinámica física de profunda expresividad y perfectos matices dramáticos, cualidades todas que más tarde llevó a su clímax en la *Criatura de Prometeo*,

vivificada por el soplo divino. Las otras obras sirvieron para demostrar que este grupo sigue atado a reminiscencias que no siempre le sientan a su verdadero estilo de danzar, y que hizo a Milorad Miskovich lucir escandalosamente amanerado en los papeles románticos, y, sin embargo, un bailarín de fuerza y virilidad en los de factura moderna.

De la India, dos compañías mostraron los aspectos más antagónicos de una misma realidad, la danza religiosa hindú. Indrani, con su conjunto, y su concentrada sonrisa, el cambiante juego de sus manos, pies y expresión facial, nos dio la verdad de una tradición, mientras que Bashkar y su grupo trajeron la deformación espectacular de un género con toda la implicación exhibicionista y el virtuosismo que busca el aplauso pero no convence. Ambos se encargaron de ofrecernos todo lo que es y lo que no es en la tradición de la danza india cuando presentaron sus dos muy diferentes espectáculos, uno propio de sala de conciertos y el otro de la adaptación revisteril de la danza étnica.

De México, el Ballet Nacional, de Guillermina Bravo, trajo otra importante compañía del movimiento de danza mexicano, y con él una inquietud por el contenido social de la obra coreográfica, así también como la confirmación de la creciente influencia formalista que en el movimiento de danza de este país se infiltra y lo aleja de sus raíces profundas. Un grupo de obras fueron juegos escénicos más o menos logrados, pero siempre en el ámbito intelectual oscuro de un subjetivismo con fuerte tendencia hacia la exageración de la forma, lo cual mantuvo a las obras lejos de la comprensión del público, como en los casos de *La iniciada*, *El ciclo mágico*, *Imágenes* y *El amor amoroso*. Otras danzas ofrecieron una creatividad muy mexicana, a veces de gran calidad en su ingenua y poética visión del folclor mexicano, como en el caso de *Pastorella y La anunciación*, de Raúl Flores Canelo, y superficial otra, como *En la boda*, de Waldeen. La sátira plástica de Guadalupe Posada, que tan interesante resultó en *Don Juan Calavera*, de Josefina Lavalle, vista en el Festival, quedó, en *El buen partido*, también de Flores Canelo, como intrascendente tratamiento del tema.

Por último, tres obras de Guillermina Bravo dieron el más profundo mensaje del repertorio de la compañía. *Braceros*, enraizado en el tema del trabajador mexicano que emigra para poder subsistir, estuvo, por un lado, lleno de bellas secuencias de íntima ternura en las escenas de la familia, pero, por otro, confuso y largo en la parte central de la danza, cuando el hombre cruza la frontera y desarrolla su actividad de esclavo del dólar. *El demagogo*, sobre un tema de traición y entrega, dio también una idea importante velada por una falta de claridad en la expresión. El personaje del capitalista corruptor estuvo muy bien trazado, pero el mundo de los obreros careció del carácter necesario a su condición

realista, y le faltó en acercamiento a una objetividad nacional, al tratar de ubicar la obra en un universalismo que no hubiera dejado de existir con la presentación del obrero mexicano en su lucha por ser algo más que un explotado. *El paraíso de los ahogados* es quizás la mejor obra de esta coreógrafa, pues posee sus más altas cualidades de toques poéticos, esta vez en un tema mitológico del antiguo México. Una refrescante imaginería coreográfica inspirada en una leyenda india, sirvió para ofrecernos una interesante versión contemporánea de un antiguo mito con la asimilación de una plástica nacional muy viva de misterio cósmico en la utilización de la música concreta.

En conclusión, diremos que la obra de Guillermina Bravo oscila entre una tendencia al México de la tierra y otra al México de corrientes foráneas, conflicto cuya resolución afirmara su real ubicación en la madurez de la danza mexicana. Por otra parte, existe en ella una de las más grandes preocupaciones en el haber actual de la danza, a saber, mensaje y trascendencia, factores que tarde o temprano madurarán en ella una obra íntegra, que dará a México su razón de ser en la danza contemporánea.

La URSS, sin habernos traído aún ninguno de sus grandes espectáculos, como pudieran ser el Ballet Bolshoi, o la Compañía de Moiseyev, ha enviado interesantes avances de lo que pudieran ser ellas y además grupos o solistas que poseen las características claras del estilo de la danza soviética. Con un grupo proveniente del Teatro Stanislavsky-Danchenko, pudimos comprobar un alto nivel de virtuosismo académico equilibrado con una técnica de actuación realista que posee la escuela clásica rusa. Unos bailarines de estilo brillante, dados a la entrega al público, veloces de dinámica, eufóricos en el placer de la danza, tocando a veces el extremo de la acrobacia, pero capaces de expresar en otras ocasiones matices muy sensitivos, ofrecieron a un público ávido de conocerlos un repertorio no muy cualitativo musical ni coreográfico, pero sí adecuado para demostrar sus facultades en las diferentes personalidades de Dudinskaya y Tijormina, cuyos énfasis personales descansaron en el virtuosismo de faceta, rápida y ágil, mientras que Violeta Bovt se nos mostró en una vena dramática y lírica cuya más alta interpretación fue el fragmento del ballet *Lola*, la coreografía más interesante del repertorio. Por otro lado, Vagtang Gunaschvili ofreció el fuerte impacto de las danzas georgianas, que por primera vez se presentaban a nuestro público, equilibrando, junto con María Dvale y otros, el aspecto folclórico del programa. Es de hacer notar el tremendo entusiasmo que nuestro público demostró ante ese grupo, que fue uno de los primeros presentados por la Dirección General de Cultura.

El Conjunto de Danzas Folclóricas de la Unión Soviética, presentado por el TNC, ofreció una amplia imagen de las diferentes danzas que, desde las orientales mongólicas, pasando por las armenias, letonas,

moldavas, lituanas, ucranianas, georgianas y las propiamente rusas, sirvieron para que un grupo, con la misma característica de gran vitalidad y brillantez que ya hemos apuntado, ofreciera bailes, trajes, música y cantos de todas las regiones de este vasto país en un espectáculo movido, aunque en un nivel de ritmo demasiado persistente y sin contrastes definidos, que lo hizo algo monótono, pero al que la simpatía popular de nuestro público premió con grandes ovaciones.

Por último, el Ballet Georgiano dio el más alto espectáculo soviético, con una gran compañía de alrededor de sesenta integrantes, dedicados a presentar los diversos matices de las danzas de Georgia, desde el elegante y contenido deslizarse de la mujer georgiana, en danzas de gran serenidad y delicadeza, hasta las impetuosas danzas guerreras masculinas, esencialmente el Khorumi, del Oeste georgiano, en una vigorosa e imaginativa coreografía de Ilko Suknisnvili, que nos llevó a las primitivas danzas efectuadas en la Antigüedad para propiciar las hazañas, y que en la suite *Khevsurian*, épica danza de espadas, que al ritmo de sus choques y los saltos increíbles de sus bailarines, logró una hermosa estampa de bravura y vigor montañés. Otro aspecto de gran frescura y logro fue el sentido humorístico de algunas de sus danzas, como la del juego de pelota y la de los muñecos luchadores atados a la cintura de un bailarín, y luego las efectuadas en las puntas de los pies, y los asombrosos giros, saltos y veloces competencias, del clímax del espectáculo, claro exponente de pueblos batalladores, en donde persisten vivas las ancestrales tradiciones y el reflejo del apego a la tierra y al paisaje.

El Ballet Folclórico Krsmanovich trajo la danza yugoslava en una muy interesante estilización de su coreógrafo Branko Markovich, quien en un despliegue de color, ritmo y espíritu nacional, ofreció bellas versiones de las danzas macedónicas, especialmente el Oro, baile guerrero de una peculiar dinámica, de una elástica lentitud al principio, que va convirtiéndose gradualmente en una frenética danza circular bajo el eco percusivo de un gran tambor que entra con su ejecutante en el círculo del baile. Danzas croatas, serbias, comitas, dálmatas; motivos de galanteo, duelos por amor y de bodas, así como un despliegue maravilloso de trajes, verdaderos exponentes de arte popular eslavo, sirvieron para ofrecernos uno de los más bellos espectáculos de estos dos años de Revolución.

Pero si todas y cada una de estas compañías han dado una amplia visión de cada país en sus diversos aspectos coreográficos, musicales, literarios y plásticos, ninguno como la Ópera de Pekín, traída por el TNC, para ofrecer el más alto clima estético y artístico que a nosotros haya llegado. Todo el decantamiento de un arte milenario, en la maravillosa síntesis, de arte antiguo, con valores de eternidad, en que drama, danza, música, acrobacia, artes plásticas, literatura y tradición nacional

se unen en apretada síntesis para dar una de las mayores experiencias escénicas del mundo, fue la presentación de los artistas chinos ante nuestro público. Y colocamos la Ópera de Pequín dentro de este panorama de danza, porque pensamos que su esencia teatral está íntimamente llena de arte danzario. *Chiu-Chang, El brazalete de jade, Ofrenda de la perla en el puente del arcoíris* y *La encrucijada*, fueron fragmentos escogidos del repertorio, que sirvieron para probar que aunque este grupo no hubiera traído las hermosas danzas de los pavorreales, de las cintas rojas de los lotos y de la abundante cosecha, hubieran sido siempre considerados como uno de los más bellos espectáculos de danza. Ricos en fuerza rítmica, poseedores de una elegancia sin paralelo, de imponente sutileza de un virtuosismo en el detalle, propio del arte chino, dueño de unas dotes de comunicación increíbles y de una técnica perfecta de expresión, los actores del teatro chino, con su gesto preciso y exacto, supieron ir más allá del idioma, hasta llegar a la más absoluta identidad con nuestro público, que siguió ávido de interés el más mínimo acontecer escénico de esta leyenda teatral que es la Ópera de Pekín, y a la que premió con entusiasmo delirante. La presentación de las óperas completas *Selva de jabalíes* y *La serpiente blanca* permitió sumergirnos por completo en la clásica tradición china, con toda su integridad, insuperable en la historia de nuestra experiencia teatral.



Ópera de Pekín.

Danza y descentralización de la cultura

Teniendo esta visión panorámica de la danza ofrecida a nuestro público por los organismos gubernamentales de educación, solo resta agregar

que todos estos espectáculos, tanto los nacionales como los extranjeros, fueron presentados no solamente ante el público capitalino, sino también en toda la Isla, ofreciendo su mensaje artístico. Esta insólita actividad la ha hecho posible la Revolución imponiendo la norma básica de descentralización de la cultura y elevación del nivel sensitivo del público en general en toda la República.

Punto final

No habríamos dado la total proyección de la danza en estos años si no mentáramos la gran labor difusora que ha cumplido la televisión a través del programa *Pueblo y cultura* de la Dirección General de Cultura. A pesar de sus fallos, como falta de entrenamiento técnico en la producción de programas artísticos (cosa poco usual antes de la Revolución), adaptación apresurada de espectáculos teatrales a un medio diferente como es la televisión, muchas veces incomprensión de los productores ante el objeto televisado, la usual precipitación de un programa semanal, así como un inadecuado manejo de las cámaras en relación con el carácter del movimiento constante que es la danza, este programa no ha dejado de ser un importantísimo medio de llevar estos acontecimientos artísticos hasta los más recónditos lugares de la Isla, y hacerlos eminentemente presentes en la cultura que entra en la casa por la imagen de la pantalla de televisión. Las compañías nacionales, como el Ballet de Cuba, y el Departamento de Folclore y el de Danza del TNC, así como los festivales folclóricos organizados por el Instituto de Investigaciones Folklóricas, han ofrecido, en numerosas ocasiones, programas televisados a través de *Pueblo y cultura*, y no ha habido espectáculo extranjero, pasado por nuestros escenarios, que no haya sido, a su vez, hecho llegar a todas partes por el mismo medio.

Por su parte, el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas (ICAIC) ha realizado dos documentales en color, uno sobre el *Carnaval* y otro llamado *Ritmos de Cuba*, que aunque no lograron dar su aporte cinematográfico a la danza en Cuba, sí prometieron y plantearon rigor técnico y talento suficiente como para ofrecer muy próximamente buenas películas inspiradas tanto en nuestra danza popular como en la culta.

Y cierra este punto final la confianza del papel importante que en el futuro desempeñará la danza en nuestra cultura, cuando en solo dos años de Revolución ha podido admirar y juzgar toda la república ese gran caudal de arte nacional y extranjero que hemos reseñado.

[*Revista de Música*, Año II, No. 2, abril de 1961].

POR QUÉ SE BAILA

Uno de los primeros hechos del hombre en su vida primitiva fue la danza. Cuando quiso comunicar las hazañas de sus cacerías, bailó ante la tribu sus acontecimientos. Cuando quiso propiciar la naturaleza y lograr de ella sus beneficios, bailó. Danzas para la lluvia, danzas para la llegada de la primavera, para la siembra, para la recolección, para el encuentro con el animal que los alimenta, fueron todas manifestaciones de su deseo de comunicarse con las leyes de la naturaleza. Danzó también al nacimiento, a la muerte, a la llegada de la pubertad, al matrimonio, a la guerra y a elementos como al fuego, el viento, y también al sol, a la luna, al mar o al río. También danzó contra la enfermedad, por el advenimiento de los nuevos jefes y, con las danzas sexuales, por el amor. Nunca como en la fase primitiva la danza ha estado tan presente en la vida diaria del hombre, ligada con su religión, con sus quehaceres de grupo y con los acontecimientos personales y colectivos más importantes.

Cuando el hombre desarrolla su economía y su historia, y el progreso lo lleva a otras etapas, viene la Antigüedad, en la que las clases sociales diferenciadas hacen surgir al esclavo y a las clases privilegiadas. Las culturas de China, India, Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma marcan un nuevo momento de la presencia de la danza en la vida de la sociedad. El auge de las religiones organizadas ampliamente por las castas sacerdotales, así como el establecimiento de las monarquías despóticas y el oficio de la guerra organizada, establecen en la danza un criterio espectacular. Las danzas sagradas de las sacerdotisas del templo para servicio del culto, las bailarinas reales para hacer marco a la suntuosidad de los palacios, fueron la manera de hacer de la danza un instrumento de realce para las clases más poderosas. También fue un entrenamiento guerrero para los jóvenes adiestrados en la lucha de unos pueblos contra otros. Y además, siguió siendo medio de expresión física en la vida del pueblo como reminiscencia de sus épocas primitivas. En esta etapa surge el profesionalismo en la danza y comienza a elaborarse una técnica y una codificación de los movimientos para ser estudiados por profesionales. Este momento también es aquel en que se separan determinados

elementos y van a constituir con vida propia el Teatro y la Música. Así vemos cómo la danza será matriz de dos nuevas artes que anteriormente estaban fundidas en una sola.

Con la caída del Imperio Romano, en los diez siglos de gestación de un nuevo sentir de la humanidad que se llamó la Edad Media, la danza queda oscurecida por el anatema de consorte del demonio que el cristianismo le confiere, al tratar de erradicar del hombre las antiguas religiones paganas tan relacionadas con la danza. Sin embargo esta prohibición fue infructuosa. Todo el caudal de la danza antigua se vuelca en el pueblo y se crea junto con el nacimiento de las nacionalidades europeas de Francia, España, Alemania e Inglaterra, un surgimiento de la danza folclórica llena de los antiguos ritos venidos de los bárbaros y de las nuevas corrientes sociales. Época difícil para el hombre, la Edad Media tuvo en la danza escapes violentos, como fueron las danzas histéricas en que miles de niños, doncellas y hombres bailaban días y noches hasta caer exhaustos, cruda protesta contra las guerras, el hambre y las epidemias. La Danza de la Muerte, pantomima de esos días, no es más que una reivindicación contra la explotación de los poderosos, cuando Reyes, Papas, Duques, Condes y Burgueses, así como demás personajes de la sociedad, sucumbían ante la invitación de la Muerte a danzar.

El Renacimiento, que marca una época de florecimiento y riqueza para los Estados europeos, lleva otra vez la danza a los palacios y a la creación de fabulosos ballets de temas mitológicos que celebran la fastuosidad de la nobleza enriquecida por el comercio. Las cortes italianas y franceses compiten en el lujo de sus espectáculos cortesanos, y a través de ellos el vocabulario profesional se amplía y adquiere una ubicación sobre el escenario, convirtiéndose en un arte teatral de entretenimiento. Este momento de auge de las cortes hace surgir todo un estilo de danzas provenientes de las populares que se va a convertir en el pasatiempo favorito de los niños. Las pavanas, gallardas, courantes, chaconas, sarabandas, folias y muchas más son adaptaciones cortesanas de bailes populares que al subir a la cercanía del tronco se hacen solemnes llenas de cortesía y forman una danza culta en oposición a la danza popular que en villorios, plazas públicas y festividades populares mantienen el contacto con la vitalidad antigua de las danzas primitivas. Este amaneramiento, que culmina con las danzas de las cortes francesas de los Luises, como el *minuet* y la *gavotta*, va a tener un tremendo estremecimiento con la Revolución Francesa. La carmañola, danza popular de los revolucionarios bailada alrededor de la guillotina, es exponente del sentir del pueblo de aquellos días de sangre y revuelta.

El establecimiento de la burguesía y el inicio de una nueva etapa económica e histórica del hombre sitúa a la danza en un nuevo término profesional: la del artista trabajador de un arte que necesita adquirir una especialización. La Academia de la Danza surge y el maestro de ella elabora una técnica del cuerpo humano para manifestarse en la danza, utilizando todo el caudal que en la danza de teatro ha venido acumulándose desde el Renacimiento. El ballet llamado clásico logra su culminación y los espectáculos danzados llenan los teatros de las capitales europeas. Surgen las grandes figuras del ballet, que marcan su total desarrollo, y el espíritu romántico de la época determina ciertas características que van a dejar su huella indeleble en la danza clásica. La danza sobre las puntas de la bailarina va a dar toda la ingravidez y sentido aéreo que el Romanticismo pide a las artes. Historias de seres fantásticos, como sílfides, náyades y ninfas, pueblan el mundo artístico de la danza y a través de este sentir se plasman las obras más importantes de este período, sin que las danzas populares dejaran de seguir su camino y ejercer su fuerza en la cultura de los pueblos. Años fueron estos en que la danza popular en España adquiere todos los definitivos perfiles de su técnica popular, tan precisa hasta nuestros días, y el vals vienés estremece con su torbellino de vueltas al mundo de la burguesía triunfante.

El siglo XX marca nuevos acontecimientos en todos los órdenes para el desarrollo del hombre. La gran industria, la maquinaria, el capital, las grandes potencias y sus conflictos, así como el desarrollo de las ideas hacia el socialismo y el comunismo, se dejan sentir en todos los aspectos de la cultura. En los años veinte una inmensa agitación en las artes ha plantado rupturas violentas contra todo lo hecho hasta el momento. Una nueva perspectiva de los acontecimientos hizo que la música, las artes plásticas, la arquitectura y también la danza necesitaran nuevos medios de expresión acorde con una adaptación a los moldes de vida que imponía el siglo. La danza rompió con la Academia y, sobrepasando la etapa romántica, se lanzó por las vías de un nuevo sistema de movimiento cortante, incisivo, fuerte, más humano y violento, si puede decirse. Los puntos de vista sobre una belleza establecida dejaron de tener vigencia para ir al encuentro con nuevas técnicas, que no dejaron sin embargo de asimilar el pasado, aunque así lo pareciera en un principio. Este es el surgimiento de la danza moderna, última etapa de la danza en el momento que vivimos y a través de la que se expresan los nuevos sentimientos del hombre actual, creando un sistema de comunicación contemporánea acorde con el mensaje del hombre moderno, de sus inquietudes estéticas y políticas, y, además, sirviendo como arma

persuasiva del progreso del hombre, al ubicarse en una cultura de hoy y para el hombre de hoy.

Después de esta trayectoria de la danza, podemos contestar nuestra pregunta: ¿Por qué se baila? Para comunicar a nuestra época las inquietudes y el cambiante modo de vivir del hombre, en una búsqueda de logro de perfección, tanto espiritual como material. Con nuestro lenguaje, mudo pero directo, bailamos para llevar a los hombres de todas las latitudes, sin los límites del idioma, el pensamiento del arte por las vías de la expresión danzaria. Hoy vivimos un privilegiado momento en el que todos los matices de la danza, tanto los clásicos como los folclóricos y los modernos, se expresan simultáneamente y se influencian beneficiosamente, para culminar en la gran danza del nuevo hombre que nace en la historia.

[*La Gaceta de Cuba*, Año I, No. 10, edición especial, diciembre de 1962].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LEYES DE LA DIDÁCTICA Y LA TÉCNICA DE LA DANZA MODERNA

El proceso de la enseñanza es una actividad conjunta de maestro y alumno

Esta idea básica de toda la enseñanza moderna se hace en la enseñanza artística un hecho inviolable. La pedagogía moderna tiene establecido que el alumno es un ser activo e independiente, orientado por conceptos personales, deseos, sentimientos y reflexiones. Es imposible juzgar al alumno como un ser pasivo en la clase, y mucho menos en la enseñanza artística, por lo que a pesar de ser el maestro quien dirija la clase, se exige que el aprendizaje sea de carácter activo y creador. Así, la enseñanza del maestro y el aprendizaje del alumno no son independientes, sino que se influyen y estimulan recíprocamente.

Esto es difícil cuando los alumnos, en el caso específico de la danza, traen ya hábitos mentales y físicos de otras técnicas danzarias, como, por ejemplo, la clásica académica, en el mejor de los casos, y los hábitos rutinarios de la danza comercial, en el peor. Esto se agrava con el hecho de que tengan edad avanzada para tener una natural y receptiva actitud ante el difícil aprendizaje de la danza. Pero el hecho de que sea una dificultad no significa que deba ignorarse ese principio, sino que, por el contrario, debe hacerse énfasis en él, y el maestro debe estar muy alerta.

Por otra parte, la enseñanza en general posee un doble aspecto: el de la *instrucción* y el de la *educación*. Concretándolo a nuestra enseñanza, podemos decir que la primera incluye el desarrollo de las aptitudes para la danza, la creación de hábitos físicos y mentales del movimiento tecnificado y la transmisión de todos los conocimientos que ello implica. Mediante la segunda se crean las convicciones artísticas, se estimulan las valoraciones sobre sí y el arte de la danza, se desarrolla la voluntad y el carácter, cuestiones indispensables para un bailarín: concretamente, se crean las bases de una personalidad artística.

Estos dos aspectos de la enseñanza jamás deben desvincularse, pues el maestro debe tener en cuenta, en todo momento de la clase, los aspectos de la personalidad de cada uno de sus alumnos y, muy conscientemente, instruir y educar como dos partes de un mismo proceso.

Enseñar es en sí mismo un arte. Toda actividad que despliegue una acción creadora y use una técnica para efectuarla, es de algún modo un arte. Y más aún lo es la enseñanza artística, que encierra las reglas para hacer un artista. *El maestro, pues, necesita desarrollar una verdadera capacidad artística creadora.*

Entre las ciencias pedagógicas, la Didáctica es la llamada a dar las reglas para una buena enseñanza. Así tenemos que la *Didáctica es la disciplina científica que investiga el proceso unitario de la instrucción y la educación.*

La Didáctica ha establecido una serie de leyes que regulan el proceso de la enseñanza y, al mismo tiempo, propician la unificación de la instrucción y la educación. Si conocemos estas leyes, podemos aplicarlas a la enseñanza de la danza y ubicar nuestras clases dentro de los más avanzados sistemas de transmisión de conocimientos. No solamente deberán conocerse las leyes, sino aprender también la manera de aplicarlas en la clase diaria.

En principio hay que decir que todas estas leyes se relacionan entre sí, al extremo de que ninguna puede ser aplicada sin incluir a las otras. Es por esa razón que el *maestro debe tener en cuenta siempre todas las leyes didácticas en su conjunto.*

Establecido esto, vamos ahora a conocer cada una de estas leyes y su aplicación práctica.

Primera ley: Carácter científico de la enseñanza

Todo el conocimiento que se transmite en la clase debe de estar de acuerdo con la ciencia progresista. Estar al tanto del avance científico de hoy es fundamental para el maestro de danza, aunque no tenga que ser un especialista en ciencia. Eso lo llevará al concepto de una época como la que vivimos, regida por un criterio de objetividad.

La enseñanza de danza, como ninguna otra, debe de estar dentro de los límites de una realidad objetiva. Nada tan real como el cuerpo humano y, aunque la técnica sirva para lograr la expresión de los más sutiles e invisibles aspectos del espíritu, no por ello podrá separarse nunca de un enfoque real de lo físico. Por otra parte, la danza moderna incluye las más avanzadas experiencias sobre el movimiento, su dinámica, y el más amplio y atrevido uso del cuerpo humano en relación con el espacio. El maestro debe tener presente eso, y hacerlo sentir a su alumnado, o sea, tener ya una actitud de lo real y actual. Una representación idealista o romántica de los principios de la danza, está en desacuerdo con la realidad de un artista contemporáneo en formación.

Hablar de la danza y su técnica como un don de inspiración ideal, es crear una atmósfera mística alrededor del arte de la danza, que puede hacer que caiga el alumno en una trampa irreal con respecto a su arte. Esto no debe estar en contradicción, como es natural, con el desarrollo de altos ideales artísticos con respecto a la danza, pero sin poner esos ideales sobre el tapete de lo irreal. Una técnica sólida brinda al artista el 80% de su integridad, y esta se adquiere solamente por un enfoque objetivo del cuerpo y sus posibilidades de acción. Presentar en la clase los aspectos reales de la técnica es la principal razón científica del maestro. El uso de la imaginación dentro de la clase ha de ser llevado adecuadamente por medio de ejercicios imaginativos que tengan consonancias físicas, y que lo ayuden en vez de estorbarlo. Desarrollar la imaginación en el alumno es tarea del maestro, pero embridarla y darle ajustes reales es también importante. (*Al actor*, de Stanislavski, y *Preparación al actor*, de Chéjov, son libros recomendables para el tratamiento adecuado de esta cuestión).

Otro aspecto científico consiste en relacionar estrechamente la enseñanza con sus aspectos prácticos. *La teoría debe estar íntimamente ligada a la práctica para que esta tenga validez.* Un maestro que esté hablando de lirismo o dramatismo, sin que en esto aflore determinado aspecto de la técnica que enseña, está teorizando sin relación con la realidad práctica. Las ideas que no puedan ser transmitidas a través del cuerpo del alumno, no tendrán validez científica. La densidad del espacio, el crecimiento del cuerpo, la lucha de los centros motores, si no son vivamente



Clase técnica de danza moderna. Escuela Nacional de Danza.

expresadas por el cuerpo del bailarín, no tienen eficacia ni validez reales. Lograr la unificación de la teoría con la práctica es función del maestro.

El uso de todos los principios didácticos es una actitud científica con respecto a la enseñanza, puesto que ellos son resultados del desarrollo de la ciencia pedagógica.

El alumno deberá ser capaz de comprobar físicamente todo lo que el maestro le inculca. Si no fuera así, la objetividad de la enseñanza no ha sido lograda. El alumno siempre deberá estar capacitado para derivar amplias conclusiones de lo aprendido y formar conceptos sobre la técnica que aprende.

El maestro también tendrá que usar constantemente y referirse a los más exactos conocimientos anatómicos que clarifiquen, con sus nombres adecuados, qué parte del cuerpo actúa, por qué y en relación con qué. La Anatomía es un indispensable conocimiento para el maestro de danza. La Fisiología, ciencia del organismo en acción, es también necesaria. La Psicología es indispensable para el conocimiento del alumno, de sus reacciones y de la aptitud para adquirir hábitos, así como los mejores medios para inculcarlos. La teoría del funcionamiento de la actividad cerebral de la moderna escuela de Pavlov, ofrece interesantes cuestiones para el estudio de la adquisición de hábitos físicos y mentales. Tener un amplio conocimiento de la Historia del Arte y sus diversos aspectos, para comprender esa alta actividad del hombre que es la cultura, y saber ubicar al alumno en ese concepto, es otra tarea de realidad objetiva para el maestro de danza.

Segunda ley: La sistematización

Un famoso pedagogo dijo: «La naturaleza no avanza a saltos, sino por etapas [...], así también procede aquel que está construyendo una casa; no empieza por el techo, ni tampoco por los muros, sino por los cimientos, y después se dedicará a la construcción de las paredes, tras lo cual pondrá el techo». De esto se deriva que la enseñanza, para lograr sus fines, ha de tener una estricta organización en la clase. Al alumno no se le pueden transmitir sistemas de conocimientos mediante una clase sin sistema.

La sistematización de la enseñanza se fundamenta en las siguientes reglas:

a. *Cada conocimiento nuevo que se le imparta al alumno, deberá enlazarse con algunos conocimientos anteriores.* En la clase de danza cada nuevo conocimiento ha de partir de alguno ya conocido, y con esto no

estamos más que siguiendo el principio del desarrollo (y no de la combinación), de que ya hemos hablado.

b. *El nuevo conocimiento se divide en varias partes.* El estudio de cada nuevo movimiento deberá darse descompuesto en sus elementos fundamentales y con una medida de tiempo adecuada para una despaciosa asimilación. Poco a poco esos elementos se van integrando hasta dar el movimiento completo, que después se desarrolla hasta formar frases con diferentes ritmos regulares e irregulares. Esto último se logra a través de las distintas series que plantean el aumento de complejidades.

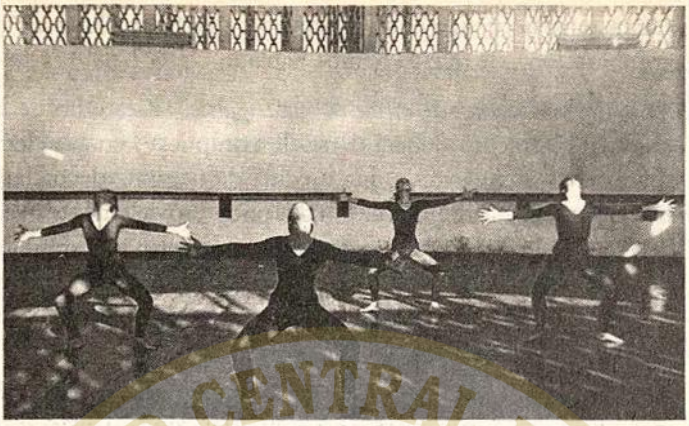
c. *En la clase hay que repetir constantemente.* Los ejercicios de clase hechos diariamente fijan en la mente y en el cuerpo del alumno los hábitos adecuados para la asimilación de los movimientos con las reglas técnicas correctas. Esas repeticiones deben ser presentadas, a su vez, en diferentes formas, a través de las distintas series, de modo que, aunque sea lo mismo, ofrezcan novedad e intereses para el alumno, con diferentes organizaciones y cambios rítmicos, capaces de mantener siempre viva la atención y sin caer en una rutina improductiva.

d. El aspecto educativo, o sea, el de formación mental del alumno, también deberá hacerse sistemáticamente, teniendo en cuenta las tres reglas mencionadas: *lo nuevo se basa en lo conocido, todo se divide en partes y las cosas deben repetirse constantemente.*

Tercera ley: Enlace entre la teoría y la práctica

Cuando hablamos de la actitud científica en la clase, vimos cómo era necesario establecer una relación entre la teoría y la práctica, y que ningún conocimiento teórico que no pudiera ser comprobado físicamente, no tendría validez. Ahora vamos a analizar otro aspecto de la misma cuestión sobre la teoría y la práctica. Teniendo en cuenta el carácter eminentemente práctico que tiene una clase de danza, existe la necesidad de enfatizar los aspectos teóricos de ella, con frecuencia tan ignorados debido a la característica de acción viva e inmediata de este tipo de enseñanza

La teoría clarifica los motivos, sienta las bases fundamentales, trata los principios y las leyes que rigen la técnica. Ello nos ofrece las verdades que se comprueban en la práctica.



Clase técnica de danza moderna. Escuela Nacional de Danza.

El dominio de estas verdades es fundamental tenerlas presente en todo el trabajo práctico y lo es también como tarea para la adquisición de una buena técnica. Confrontar constantemente la utilización de los principios fundamentales ya explicados con la acción del cuerpo del bailarín, debe llegar a ser un proceso mental rápido. Una memoria interior que rija cada una de las partes del cuerpo y que imponga las bases esenciales de la técnica, debe ser una de las adquisiciones del aprendizaje. Y todo esto no es posible con la simple acción práctica.

Por otro lado, el trabajo mental, que exige esa constante comprobación físico-práctica y mental teórica, brinda al bailarín un balance adecuado y consciente de sí mismo y su técnica.

El próximo paso es relacionar el trabajo de clase con el trabajo en el escenario y ser capaces de llevar al segundo, en caliente, todas las adquisiciones de la primera, en frío. Esto solo lo pueden lograr con el trabajo consciente y la experiencia diaria, pero muchos y mejores resultados se obtendrán cuando se haya adquirido el hábito de enlazar la teoría con la práctica a través de la comprensión de esta ley.

Cuarta ley: Cooperación creadora entre el trabajo consciente del alumno y la dirección del maestro

Esta ley incluye tres exigencias, cuya interrelación constituye su fundamento, y que son:

a. Papel dirigente del profesor.

b. Trabajo consciente del alumno.

c. Cooperación creadora de ambos.

La dependencia de una con la otra es tanta y sus relaciones son tan estrechas, que es imposible desligarlas, y por ello constituyen conjuntamente dicha ley.

Sin embargo, para su comprensión, las desglosaremos y haremos un estudio aparte de cada una, sin que jamás debamos perder de vista su íntima relación.

Veamos la primera, que consiste en el *papel dirigente del maestro en la clase* y lo que ello implica. El maestro es el máximo responsable de la realización de la clase, y para ello es necesario tomar el papel director de ella. Esa posición le exige conocer las leyes y metas de su enseñanza, con lo cual podrá guiar conscientemente, sobre un plan fijado, el proceso de aprendizaje. La meta precisa de la técnica de la danza moderna ha de estar bien clarificada en la mente del maestro, para dirigir en línea recta sus esfuerzos, sin desviaciones que confundan al alumnado.

Concretamente, el maestro planifica qué tipo de trabajo es el adecuado para el nivel de su grupo, y de qué manera puede desarrollar las características particulares. Por ejemplo, si es un grupo de varones, cómo desarrollar la virilidad y la fuerza como bailarines; si es un grupo infantil, desarrollar su espontaneidad y frescura; si es un grupo profesional, desarrollar su responsabilidad técnica, etc. Esto implica, naturalmente, un estudio bien profundo de las características del alumnado. Frecuentemente, la falta de similaridad entre sus componentes, por la diversidad de niveles, edades y formaciones, crea difíciles planificaciones para el maestro.

El método a seguir para lograr la meta en sus clases es el problema fundamental que debe resolver el profesor. Una exacta planificación de la clase será necesaria para el logro de sus objetivos y el contenido de ellos. Especialmente, *un maestro joven tiene que comenzar sus clases en forma profunda y bien planteada*. Invitar al alumno a la cooperación activa y ofrecer oportunidad para ello, ambas cosas deben estar incluidas en la planificación. Tratar de influir en la formación del carácter artístico del alumno, es también necesario. El maestro debe tratar de extender su influencia a la vida artística de sus alumnos en todo momento, colocándose como ejemplo.

Lo segundo, o sea, *el trabajo consciente del alumno*, significa la posición que este toma cuando conoce las condiciones, metas y etapas del desarrollo por el que transita. Lo contrario de «estar consciente», es el «formalismo», actitud con la que el alumno adquiere conocimientos por

medio de la forma y no por el contenido. Adquirir una técnica por ella misma y no por la significación que tiene, es una actitud formalista.

Ser un bailarín de técnica moderna, sin estar consciente de lo que significa la modernidad artística, es caer en el formalismo danzario. Bailar por bailar es una pobre meta sin sentido artístico, y peor aún es bailar como un medio para vivir o un camino hacia el lucimiento personal. Cualquiera de esas actitudes son ajenas al «estar consciente», que es la correcta formación mental del artista. La conciencia de trabajo en el alumno lo pone en una posición clara y honesta que beneficia su aprendizaje, mientras que una actitud formalista conduce a la superficialidad, a la mentira y a la hipocresía artística

Hacer patente el contenido de la clase y su significación viva, es cuidar de no caer en el formalismo. Un maestro rutinario, que se sienta cómodamente ante el alumnado al ordenar la ejecución de tal o más cual movimiento, es, en su rutina sin significación, un propulsor del formalismo, método muy usado dentro de la escuela académica.

Despertar el interés y la atención del alumno, es un camino hacia la creación de su conciencia. Propiciar una absoluta tranquilidad y orden al comienzo de la clase, crea la situación y atmósfera externa adecuadas para la concentración de la atención. El primer momento de la clase debe plantear una actitud física y mental correcta, de control y concentración física. Esta introducción debe de ser continuada por *una clarificación de las motivaciones de cada movimiento y las metas o razones por las que se efectúan las distintas series, así como de lo que se busca a través de ellas.* Al saber por qué se realiza un ejercicio, el alumno aclara su motivación o significado, lo que despierta su interés en el logro del fin y, por lo tanto, en la corrección de los medios para conseguirlo.

Por último, mantener el entusiasmo por la meta es de vital importancia, y para ello es necesario que el maestro lo despierte con su propio entusiasmo y entrega. La propia participación del maestro hace de la clase una experiencia viva de fuerte exigencia para sí y los alumnos, que será un acicate para la creación de esa disciplina consciente tan necesaria de adquirir por un bailarín en formación.

De la fusión de los dos aspectos tratados, que son el trabajo dirigente del maestro, unido al trabajo consciente del alumno, surge *la cooperación creadora entre el maestro y el alumno en la clase.* Cuando esta tercera exigencia de la ley aparece, en el alumno se presentará un estado de ánimo de investigación, algo así como una actitud de descubridor, que es la postura correcta para un trabajo creador. La *vida de la clase adquiere un carácter colectivo* y cada alumno se siente participante de esa excitante acción, hecho que influye notablemente en su actividad personal y artística. La cooperación creadora establece un espíritu común de aportación al éxi-

to general y tanto el alumno como el maestro se sienten contribuyentes de ese estado de plenitud creadora colectiva. Otra consecuencia es un estado de alegría en el trabajo, tan necesario a la difícil rutina diaria del aprendizaje de la danza moderna, en la que el cuerpo tiene que superar diariamente infinitas resistencias a la acción.

Esta fusión de corrientes, que se debe efectuar en una buena clase, frecuentemente es muy difícil de lograr en las lecciones de danza para adultos que han tenido diversas formaciones o que no han tenido alguna y cuyas actividades difieren enormemente de unos a otros. Estos tipos de clase ofrecen al maestro enormes dificultades, al fallar, por una parte, la conciencia del trabajo en el alumno y al no admitirse la posición de dirección del profesor por otra, estableciéndose, como es natural, una falta, ya ni siquiera de cooperación creadora, sino de simple cooperación. Las clases que se mueven dentro de esta atmósfera son problemáticas, y sus resultados, como es natural, muy limitados. Aunque parezca mentira, es mucho más fácil crear un estado de conciencia en un niño, que en mentes dominadas por prejuicios y puntos de vista personales, difíciles de desarraigar. Es por eso que una clase infantil posee las probabilidades de éxito, cosa que no tiene una de alumnos adultos.

Quinta ley: La comprensibilidad

Esta ley se refiere a la claridad con que se deben dar las clases, hacerlas de fácil comprensión para el alumno. Un maestro que no posea claridad en la exposición, en lo que quiere decir, y que no se haga comprender por el alumnado, tendrá enormes dificultades en su profesión.

Pero la comprensibilidad en la enseñanza significa algo más que el simple hecho de la claridad de exposición, ya que la misma debe estar en función del nivel de capacidad del alumno. Una clase profesional, por clara que sea, será ininteligible para un alumno principiante; y una clase elemental, por su propia comprensibilidad, será para un alumno avanzado algo que no le rendirá utilidad. Por eso, *esta, como ley de la Didáctica, se refiere a la claridad de la enseñanza en función del límite superior de capacidad adquisitiva de conocimientos del alumno, teniendo en cuenta que la meta consiste en aumentar constantemente esa capacidad.*

El límite máximo, como es natural, no puede ser traspasado, y tampoco la enseñanza deberá ser demasiado fácil, pues entonces no se desarrollarían las habilidades del alumno. Dentro de esos dos límites y de acuerdo con el nivel de la clase, se mueve la ley de la comprensibilidad.

Las distintas series de ejercicios que desarrollan y ponen dificultades a movimientos básicos, permiten su claridad y comprensibilidad, desde un nivel simple hasta uno complejo, dando margen a las dos fronteras de capacidad del alumnado.

Dentro de esta ley, el trabajo de series adquiere amplia importancia y a través de él se cumple la necesidad de ir *planteando cada vez dificultades mayores que pedirán ser resueltas conscientemente.* En el trabajo de series se verifica un principio que rige la ley de comprensibilidad, el de *ir de lo fácil a lo difícil.*

Ahora bien, como cada grupo de alumnos mantiene marcadas diferencias individuales, especialmente los adultos según sus niveles de comprensión (lo cual está determinado también por diferentes circunstancias de formación), resulta que ese nivel máximo al que se dirige el maestro, siguiendo las normas de la ley que estudiamos, prácticamente no existe, pues oscila de uno a otro alumno. En consecuencia y para adaptar a la práctica esta ley, es necesario dirigirse al *nivel promedio* del grupo, pues de lo contrario llegaría solo al nivel del mejor o del peor, ambas cosas poco útiles para el trabajo general. Esta comprensibilidad del nivel promedio de la clase plantea al maestro la necesidad del trabajo individual con cada alumno dentro del trabajo colectivo, para así llevar al que está por debajo del promedio hasta el nivel promedio. Esta situación nos lleva a la sexta y última ley de la Didáctica, que a continuación estudiaremos.

Sexta ley: Ley de la atención individual dentro del trabajo general colectivo

Una clase de danza dada colectivamente implica una enseñanza general impartida a un número determinado de alumnos. Pero en ninguna clase como en la nuestra impera la gran dificultad de las diferencias individuales. Cada cuerpo posee habilidades y dificultades específicas que deben ser adaptadas al aprendizaje general. Eso sin contar las facilidades, dificultades y asimilación mental individuales. Si la clase, además, está heterogéneamente compuesta de alumnos de ambos sexos y de diferentes edades, la complejidad aumenta. Y aún más si se trata de una clase de adultos, en la que juegan las formaciones ya dichas y los prejuicios mentales característicos de los que han pasado la niñez. Llevar cada una de esas dificultades físicas y mentales a un nivel general y colectivo, es tarea difícil, pero necesaria para el éxito de la clase.

El estudio de cada alumno, en sus aspectos físicos y psicológicos, es indispensable para el maestro. Este debe llevar un control del adelanto individual del alumno que posee desventajas para impulsarlo en sus estudios hasta el nivel colectivo. Controlar, dentro del trabajo general,

el trabajo individual es meta importante. Estar cerca y constantemente alerta de los errores en la ejecución de los ejercicios de cada alumno, es una labor de gran concentración y habilidad, que debe ser desarrollada sin que se pierda el ritmo general de la clase. Un maestro que conduzca la clase en forma impersonal, sin hacer correcciones individuales, no resultará efectivo para la enseñanza de la danza. Por otra parte, la clase no puede ser interrumpida en su trabajo general para hacer correcciones individuales. Estas deberán hacerse en forma tal que solamente cuando aprovechen a todos, podrán ser planteadas en general, si no es así, solamente deberán corregirse los errores en el cuerpo del propio alumno, sin interrumpir el ritmo general del trabajo de la clase. Es recomendable conversar con los alumnos que necesitan las correcciones, después o fuera de la clase, así como alertar rápidos y directos sobre el cuerpo del alumno en el momento en que comete los errores, sin que el resto de la clase se altere. Esto exige del profesor una agilidad constante y una concentración muy definida sobre cada alumno, sin perder el control general.

El sistema de los monitores puede ser beneficioso y estimulante. A los alumnos más adelantados se les confiere la tarea de enseñar determinados ejercicios y series a los menos avanzados y hacerles las correcciones necesarias. La ventaja de este método consiste en que además de aliviar al profesor la carga de atención individual (sobre todo en clases muy numerosas), crea una acción estimulante en los más avanzados y los prepara para ulteriores desarrollos en la enseñanza.

Con esto damos por terminadas las explicaciones necesarias sobre las leyes de la Didáctica, y solo queda por decir que su simple conocimiento, y hasta la correcta puesta en práctica, nada significan si *el maestro no tiene el concepto de que su actividad es un trabajo creador, que debe desarrollarlo constantemente, hasta alcanzar una meta de alta perfección.* Pedirse a sí mismo el ciento por ciento es lograr el ochenta por ciento, pero si se pide solo el ochenta, se logrará el sesenta, y así sucesivamente. También, si se esfuerza por más de cien es posible que se logre el ciento por ciento. Pedirse ese porcentaje a sí mismo y a los alumnos debe ser la actitud correcta de un verdadero maestro. *El amor por la enseñanza y por el arte que se enseña* es otra condición.

El éxito educativo depende en gran medida de la posición que adopte el maestro ante el alumno. *El ejemplo personal es un factor ineludible.* Su entusiasmo por el trabajo se lo contagiará a los alumnos.

Advertencia: Estas leyes solo resultan si las utilizas como herramientas de una profesión que debe desarrollarse como un oficio artístico, como una actividad creadora, que funciona de acuerdo con los resortes de tu personalidad y tus facultades como maestro.

Principios generales

Una serie de principios fundamentales deben de ser cuidadosamente mantenidos por el profesor a lo largo de la clase. Los pilares de la técnica descansan en determinados fundamentos, sobre los cuales se van desarrollando y creando los numerosos hábitos de movimiento que constituyen el dominio corporal y mental, instrumento del bailarín.

Una vez expuestos prácticamente mediante la demostración, el profesor se cuidará meticulosamente de hacerlos comprender en el propio cuerpo del alumno, y mantenerlos presente durante todos los ejercicios de la clase.

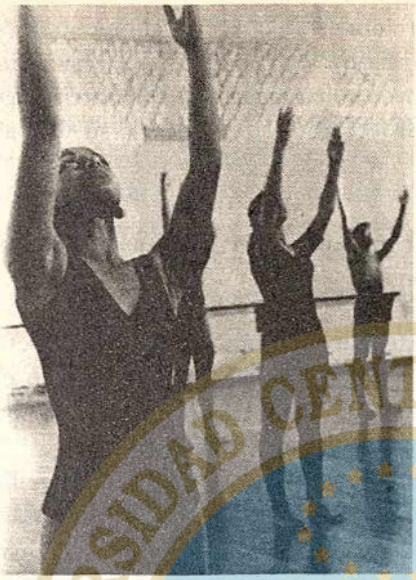
Veamos ahora cada uno de esos principios y su significación:

1. Principio de la postura básica

El alumno ha de poner su cuerpo en una determinada actitud física que lejos de ser natural en la vida cotidiana mantenga una serie de tensiones específicas de diferentes músculos, capaz de comunicarle un sentir vital y alerta al movimiento. Inicialmente, dicha postura es una elasticidad de constante crecimiento interior, la cual en la práctica se logra ubicando el peso del cuerpo sobre la parte delantera de la planta del pie coincidente con la región de los huesos metatarsianos. Eso dará la sensación de estar siempre listo para el salto y creará una belleza física de gran proyección. Este primer punto de la postura se irá completando con el de una fuerte tensión de los músculos glúteos, que coloquen el hueso de la pelvis hacia delante. Por último, el tercer punto radicará en la región costal delantera, empujándola hacia dentro del tórax. Sobre la base de estos tres puntos y con la posición física que se logra poniéndolos en acción, es que la postura del bailarín moderno adquiere un sentido de poder inigualable.

2. Principio del constante crecimiento

Este principio se crea basado en ese sentido de la postura explicada anteriormente, que hace prolongarse el cuerpo hacia arriba, en continua oposición al suelo que lo sustenta; esa lucha entre la gravedad que atrae al cuerpo relajado y la resistencia del cuerpo a ella, da la sensación de una cuerda en constante vibración, la que crea en torno al bailarín una atmósfera de vida intensa que se proyecta alrededor de su cuerpo.



Clase técnica de danza moderna.
Escuela Nacional de Danza.

3. Principio de los centros motores del cuerpo

Este principio establece que *todo movimiento del cuerpo debe partir de un centro de energía básica que reside en el torso. De ahí parten todos los movimientos en una línea de prolongación que va del centro a la periferia.* La zona de este centro motor básico deberá ser siempre la que primero se mueva. Un impulso inicial de subir el torso precederá a cualquier movimiento, desde el más simple al más complejo, y desarrollará, desde los ejercicios básicos más simples, ese hábito de subir el torso. Entonces, el alumno adquirirá un inconsciente impulso de crecerse, y como resultado de ese crecimiento surgirán todos sus movimientos. *Otro centro motor paralelo y complementario del anterior reside en la región del hueso pélvico. Este desempeña una constante oposición con el primero y establece una lucha de fuerzas en toda la zona central del cuerpo dominada por la columna vertebral.* Aunque estos centros motores se ubiquen mentalmente en la parte frontal del cuerpo, todos los músculos, tanto de la parte anterior como de la posterior, se ponen en acción. Los músculos del tórax, tanto los de las costillas como los de las vértebras, los músculos del abdomen y de los glúteos, es decir, todo el complejo juego muscular que rodea a la columna vertebral, se ponen en acción como efecto directo de la lucha de opuestos que se establece entre estos centros motores. El primer centro inicia la acción hacia el crecimiento, y el segundo busca la ruptura de esa línea de crecimiento (esta es la fuerza motriz de la

contracción que después estudiaremos). De la acción momentáneamente violenta de un centro sobre el otro, en la constante sucesión de movimientos, surge la danza como resultante de una excitante lucha de oposiciones internas que se proyectan y se oponen, a su vez, al espacio que rodea al cuerpo.

4. Principio que define al espacio como una masa densa que el cuerpo del bailarín atraviesa constantemente

Este principio tiene que ser desarrollado primero mentalmente. Después, hacerlo sentir en el cuerpo del bailarín cuando se mueve en el espacio, de manera que sea él quien descubra con sus músculos la densidad espacial que lo rodea, y que constantemente rompe.

La danza no llega a su total realización hasta que el cuerpo, movilizado por la lucha de oposiciones internas de sus centros motores básicos, establece una nueva oposición, la del espacio que lo rodea, empujándolo, oponiéndose, cortándolo, rompiéndolo igual que cuando se nada, se abre y atraviesa la densidad del agua. (El ejercicio de caminar sobre el fondo del mar o de una piscina, oponiéndose al agua, es de gran utilidad para lograr la imagen mental que buscamos, y así poner en tensión los músculos necesarios para tal oposición).

5. Principio de la unión del trabajo mental con el físico

Un bailarín no es una maquinaria inerte que se mueve por los estímulos del profesor en la clase o del coreógrafo en el escenario, sino, por el contrario, una potente maquinaria que posee, en sí misma, la inteligencia conductora para su funcionamiento. El desarrollo de esa aptitud mental de trabajo es tarea fundamental de la clase. Obligar a pensar, a imaginar, a establecer una disciplina de pensamiento paralela al movimiento, es básico. Y el ejercicio más elemental que cuida ese desarrollo desde las bases es el de *contar la medida del tiempo o pulso de cada movimiento.* Contar en voz alta forma una gran disciplina mental, ya que el juego de sucesión de tiempos con la medida del movimiento obliga a la mente del alumno a ponerse en constante acción, y esta, por otra parte, está totalmente ligada al movimiento, porque lo mide y sustenta en tiempo.

Una vez creado el hábito de conteo en voz alta, el próximo consistirá en establecer qué fracción del movimiento corresponde a cada fracción del tiempo, lográndose, de esa manera, *una total exactitud entre ambos que permitirá el desglosamiento y el análisis profundo de cada acción física que se desarrolla en los movimientos de la danza.* Poder separar cada uno de los

pequeños y básicos movimientos de una contracción, significa poder llegar a una profunda comprensión suya, y además saber qué parte del cuerpo debe de ser movida en cada uno de los pulsos de una medida de movimiento significa lograr la capacidad necesaria para hacer conscientemente cualquier movimiento por complejo que sea, ya que se conoce con exactitud lo que se debe hacer en cada momento.

Este principio, puesto en práctica, desarrolla a su vez un gran poder de concentración, una de las más difíciles y productivas aptitudes de la mente. Una concentración entrenada permite, a voluntad, el aislamiento de circunstancias ajenas a nuestros propósitos. Un trabajo hecho con plena concentración lleva hasta muy lejos sus resultados. Por otro lado, entre las características y logros del bailarín moderno está esa absorbente concentración física, producto de un entrenamiento mental profundo. Una contagiosa seguridad en sí mismo emanará de esa poderosa concentración, y como bien dice Agnes de Mille, la proyección escénica no es más que una combinación de esos elementos: *concentración y seguridad en sí mismo.*

6. El principio del desarrollo

Este se plasma en la clase a través de las series de ejercicios. Es decir, el estudio de un movimiento se presenta como una pequeña sucesión de movimientos que constituyen lo que se llama una serie. El próximo desarrollo del ejercicio se presentará con alguna complicación que obligue a afrontar una nueva dificultad dentro del área de movimientos ya conocidos, y que dará lugar a otra serie. De nuevas dificultades surgirán nuevas series, y así el aprendizaje de un movimiento complicado se logra a través del dominio sucesivo de un grupo de series que marca la línea de desarrollo de un movimiento básico, hasta su más compleja elaboración. Podemos ver así que la clase no es más que un crecimiento de células básicas de movimiento, que después se van uniendo entre sí y van formando tejidos cada vez más complejos, que luego constituirá el material básico para desarrollar en una danza por parte del coreógrafo.

El profesor debe de tener bien claras las series que irán proporcionando paulatinamente al alumno la adquisición del dominio de los movimientos que constituyen las bases técnicas. *Estar muy alerta para no confundir la combinación de movimientos con las series es de capital importancia.* Confundirlo sería rendir culto a lo convencional y establecido, y caer en una estéril actitud técnica, por lo menos en cuanto a la danza moderna se refiere. El procedimiento de las combinaciones (llamadas erróneamente variaciones) en la danza académica está basado en el principio de

la codificación de los movimientos establecidos, la que está regulada, a su vez, por el sistema de agrupación de pasos fosilizados por una tradición en diferentes combinaciones. Luchar contra ese uso convencional es un principio fundamental para un profesor de danza moderna, que tiene que plasmarlo en su trabajo de clase.

7. Principio que trata de las cualidades que engendran la calidad del movimiento

Vamos a ocuparnos ahora de este principio. Para ello debemos estar claros en tres premisas básicas:

a. El movimiento es la resultante de una lucha de oposiciones.
b. El movimiento surge de un centro y parte hacia el infinito.
c. El movimiento parte desde adentro y va hacia afuera en busca del espacio.

Estableciendo mentalmente estos tres puntos y haciéndolos palpables con la acción física del alumno, a través de los diferentes ejercicios técnicos, podemos hallar las cualidades del movimiento: *lucha de opuestos, prolongación y desarrollo.*

Esas cualidades pueden ser moldeadas en diferentes tipos dinámicos, que constituirán lo que se llama *una calidad; así, el movimiento podrá ser ondulante o angular, ligado o quebrado, percusivo o sostenido y, además, hacerse diversas combinaciones de estas calidades.*

Por otra parte, la ausencia de movimiento (como el silencio en la música) constituye lo que se llama el congelamiento, en el que una aparente falta de acción externa pero con una intensa energía interior, como la de las esculturas arcaicas, puede agregar excitantes calidades al movimiento. Darles a estos congelamientos su categoría y entrenamiento, dentro de los ejercicios de clase, significa preparar al alumno para el uso total de su cuerpo como medio expresivo, aun cuando falta la acción.

8. Principio de la utilización de la voz

Solo nos queda por tratar este principio, que aunque se encuentra todavía en un campo experimental, no por ello dejamos de sentir la necesidad de su uso. Se trata de la *utilización de la voz.* Ese medio expresivo de comunicación que es por excelencia la voz y que ha engendrado a su vez el lenguaje (el más alto don humano, que diferencia ventajosamente

al hombre del resto del reino animal), constituye en sí, a través de los órganos vocales, un poderoso medio de subrayar la acción del movimiento, así como posee la capacidad de colorear y dar matices sentimentales a la acción.

Si bien ya hemos hablado del procedimiento de contar en voz alta y de la ayuda mental que dicho entrenamiento confiere al bailarín, en este caso no se trata de un simple uso que lo ayude en una función mental, sino de la *utilización de la voz como una prolongación del movimiento y para subrayarlo como el medio de fijación de determinados y básicos elementos de acción.* Cuando se lanza el cuerpo al espacio tras un «ahora» firme y decidido; cuando se dice «allá» subrayando una acción de prolongación; cuando se le impele a la elevación en un salto con un «más y más»; cuando se crea el hábito del crecimiento en el impulso inicial del ejercicio con un «arriba», y todas las demás órdenes dadas a través de la voz imperiosa, estamos comunicando al movimiento mediante una sugestión volitiva, en la que el órgano vocal desempeña un importante papel (como la sugestión producida por la palabra del hipnotizador).

La voz posee esta y otras muchas utilizaciones como principio experimental para el trabajo de clase, que se desarrollará más y más con las labores pedagógicas del entrenamiento técnico de un bailarín. Eso sin contar la libertad vocal que el alumno desarrolla, permitiéndole afrontar después los medios expresivos vocales, que en la danza moderna se imponen cada vez con más urgencia.

Advertencia: Es necesario mantener presente la íntima relación que tienen todos estos principios entre sí, porque son en realidad aspectos de la teoría del movimiento que es necesario hacer patente en la adquisición de sus hábitos prácticos.

El principio de la postura no es nada sin el del movimiento. Ambos poseen su prolongación en el del espacio, como medio vital en la danza. El principio de los centros motores explica la lucha de oposiciones que origina el movimiento. El trabajo mental y el físico, unidos a través de la medida del tiempo y el movimiento, son también aspectos complementarios. El principio del desarrollo marca la línea de crecimiento del movimiento mediante la función mental y física patente en las series de ejercicios; y si analizamos la relación de estos principios fundamentales generales, veremos que son, como ya dijimos, diferentes aspectos de una misma cuestión: el movimiento material básico de la danza, su origen, su desarrollo y su finalidad, así como los pasos técnicos para lograr su acción.

[*Fundamentos de la danza*, Editorial Orbe, La Habana, 1978].


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DOS

En la actualidad, difícilmente se puede prescindir del criterio de los especializados...

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UN TEATRO TOTAL POPULAR EN LAS PARRANDAS REMEDIANAS

Las tres de la mañana del 23 de diciembre en Remedios es la hora exacta del comienzo de un espectáculo de total participación popular que terminará a las nueve de la mañana del día 27, bajo el ensordecedor clímax de un violento estruendo pirotécnico, a la manera de los acordes finales de una sinfonía del siglo XIX. Así, la diana en la madrugada recorre, con sus acordes marciales y los metales de la banda, la ciudad de extremo a extremo, de calle en calle, de plaza en plaza, preludiando e instaurando la necesaria tensión psicológica que preparará el acontecimiento anual de las Parrandas.

Pocas horas después, todo el mundo irá a la Estación de Ferrocarriles para encontrar, los «remedianos ausentes» y provocar la primera explosión emotiva del día: profusión de farolas doradas en manos de los niños de los dos barrios: el del Carmen y el de San Salvador, contendientes irreconciliables y motivación dialéctica del acontecimiento; la banda oficial en todo el esplendor de sus metales añejos y las infantiles con sus *majorettes* embotinadas y sombreros emplumados; los especialistas en voladores levantan sus palenques frente a la estación, sobre un montículo bien a la vista, y el poeta anciano que reparte su cuarteta cuidadosamente mimeografiada:

«¡Mi saludo al remediano ausente!»

Mester de Clerecía
Bienvenida la remedianidad
a esta culta ciudad deseándole de verdad
¡mucha, mucha felicidad!

Víctor Adolfo Fernández
1982
«Año 24 de la Revolución»

La ansiedad de los comunicados de los otros centros ferrocarrileros va *in crescendo*, hasta que por fin aparece el tren fletado desde La Habana

y que ha ido recogiendo remedianos en su trayecto para llegar triunfantes como estampa de daguerrotipo, bajo los estallidos pirotécnicos de los voladores, los aplausos de los que reciben, los gritos de los que llegan y el lagrimeo de los recién llegados «ausentes» y presentes. Salidos todos de la estación con los emblemas de los barrios que sobresalen de las cabezas: el Gallo de San Salvador y el Gavilán del Carmen, la orquesta inmediatamente inicia los singulares himnos parrandistas de las centenarias polcas, música tradicional del gran evento. Los niños faroleros abren el desfile, después al paso se incorporan las bandas infantiles, mientras la multitud va apareciendo por las calles aledañas al trayecto, hasta la sorpresa de un órgano de Manzanillo que sobre un camión también da la bienvenida con su «música en conserva», según comentarios en voz alta de alguien, y así se establecen diálogos gritados, saludos exaltados, lágrimas emotivas, «ausentes» que pasan por sus casas y entran a dejar su equipaje para seguir de inmediato, pullas entre miembros de un barrio y de otro, y se llega al centro de la ciudad, donde un saludo oficial es seguido por las rumbitas de los desafíos tradicionales con textos como:

Aquí te espero, aquí te espero
Aquí te espero, sansarí, pa'darte cuero

Terminada esa frase del recibimiento y promovidos los jocosos rencores de los barrios en sus cantos, todos parten al sabroso salón de



Carroza remediana.

atmósfera fin de siglo, cuyas columnas dórico-jónicas han sido engalanadas con floridas guirnaldas que rodean todo el cuerpo de arriba a abajo, subrayando aún más el ambiente caliente de acontecimiento provinciano, donde el suculento lechón y la cerveza circulan familiarmente de mesa en mesa por el abarrotado recinto y el patio central.

El mediodía transcurre veloz, con el constante visiteo al parque, pues es necesario proseguir con la confección final de los Trabajos de Plaza y las Carrozas, que deberán estar listas, en su totalidad, para las nueve de la noche, y que de no ocurrir acarreará el fracaso del barrio no cumplidor o atrasado. El San Salvador ya ha terminado y probado su luminotecnia en la madrugada anterior, y lo ha celebrado a todo ruido con salvas pirotécnicas a las seis de la mañana, que hicieron saltar de la cama a toda la ciudadanía. El Carmen construye un hermoso Trabajo de Plaza de enormes dimensiones con el tema floral de las vicarias blancas que iluminadas se convertirán en gigantes vitrales. Pero está muy atrasado. Las carrozas se están construyendo de forma vertiginosa ante los ojos del público vigilante, con la colocación de piezas ya terminadas en pleno secreto, durante meses por cada barrio, y así, columnas, capiteles, torres escaleras, lagos y ríos, góndolas, aves y animales del bestiario medieval, rejas y glorietas, se van armando a un lado y otro del parque José Martí, como sorpresivos rompecabezas escenográficos ante la vista del público, mientras los Trabajos de Plaza a su vez van creciendo en torres empinadas que las grúas colocan en un afán de escalar la dimensión de la torre de las varias veces centenaria iglesia de San Juan de los Remedios.

Por fin llega la noche con su compulsión de horarios a cumplir. Se llena la plaza del parque y todas las bocacalles que dan a ella, la azotea del Louvre, con su improvisada glorieta para invitados, repleta a reventar, y de la que emana la expectante circunstancia de que este año le toca abrir las Parrandas al Carmen. Pero no se sabe si podrá cumplir el compromiso, pues todavía se trabaja febrilmente en el interior del Trabajo de Plaza, en la mecánica de los movimientos y en la instalación de las luces y sus intermitencias. Con retraso de una hora es que el Carmen puede hacer su saludo, tumultuosamente, tratando de envolver su fracaso en una turbulenta lanzada de pirotecnia que, por una hora consecutiva, atronará el cielo de Remedios y pondrá al espectador en acción de esquivar las chispas que caen y los güines restantes, del bombardeo de luces y estallidos. Los palenques salen veloces de sus tableros en una afanosa orgía de peligro resplandeciente, de ametrallante ruido, de imágenes de capricho luminoso, que serpentean desde las «palomitas» disparadas y encendidas en pleno firmamento para después caer de nuevo

sobre las cabezas del público en apagados esqueletos que figuran coronas de Nazareno. Después de esa primera hora en la que el Carmen hizo su tardío saludo, sin poder ocultar ya la falta de funcionamiento de su triste aunque bello Trabajo de Plaza, el San Salvador, en triunfante alarde, da su saludo con otra pirotecnia de iguales o mayores proporciones que la anterior y con mayores y atractivos juegos luminosos, como el de la bicicleta, por ejemplo.

Pasadas las dos horas de metralleo pirotécnico, entran las banderas y estandartes emblemáticos del Carmen con su piquete musical, que entona la polca del barrio, humillados por no haber podido llenar su cometido final, pues las luces y el movimiento de su Trabajo de Plaza apenas se lograron, aunque permiten admirar la magnificencia de la gran estructura y sus diseños en blanco y magenta, que al iluminarse provocan sorpresivos coloridos no sospechados.

La carroza inicia su trayectoria y tres torres de la catedral de San Marcos, con duplicadas columnas leoninas, empiezan a hacer su desplazamiento hacia el frente; se abre paso difícilmente por entre la muchedumbre, lentitud que la hace majestuosa y solemne. Dos góndolas sobre las plateadas aguas de los canales venecianos llevan personajes vivos, pero inmóviles, a manera de *tableaux vivants*, que se complementan con otras escultóricas figuras que llenan la mágica plataforma, vestidos bellamente con toda propiedad de época, e iluminados con efectos intermitentes. El imponente conjunto avanza hacia la difícil maniobra de doblar la esquina; momentos de tensión colectiva, pues esa dificultad creada por la enormidad de la carroza, si no es salvada, puede acarrear más frustración al Carmen, momentáneamente olvidada por la belleza de la plataforma rodante. Bien logrado el apetecido viraje, avanza hasta la mitad de la calle y allí termina el primer gran momento de la noche: el Carmen ha tratado al menos de cumplir, lo más posible, los tradicionales requerimientos de su Parranda.

Ahora le toca al San Salvador abrir sus banderas, estandartes y las tradicionales «liras» (farolas hechas de filigranas de finas cadenas a la manera de las antiguas lámparas hechas de canelones), con su banda que entona la Polca-Himno y el tumulto de los Sansaríes (apodo dado a los miembros de este barrio), que tampoco deja avanzar la carroza, con el tema del Sueño de Amor. Un puente también veneciano, escalonado por sus dos extremos, sube a una plataforma donde el ideal amoroso es una joven vestida de blanco y con un enorme tocado, rodeada de trompeteros, parejas en mallas y tutús balléticos, las cuatro estaciones en los cuatro extremos de la carroza, y como punto de atención ascendente un galán principesco con una larga capa que hace arrastrar

por los escalones. Dos góndolas transitan por debajo del puente, donde además una pequeña niña, único personaje en movimiento, baila como pequeña libélula, encerrada en una jaula de encaje, rodeada de nenúfares, cupidos, liras y pavos reales de abiertas colas, que llenan con un ingenuo *horror vacui* el espacio de un delicioso *camp* rodante, y que nos evoca un romanticismo muy fin de siglo, a la manera del Rubén Darío de la «Sonatina» inmovilizado en la estatuaria viviente de la carroza. Después del trabajoso y ya esperado avance, por fin comienza uno de los momentos más tensos del espectáculo: el tradicional viraje esquinero, que en el caso del barrio de San Salvador, por las condiciones espaciales de su esquina, hace que el chofer, virtuoso en su oficio, realice una verdadera proeza para lograr su cometido. Cuarenta y cinco minutos de intensa expectación incluyeron numerosos acontecimientos: adelantos y retrocesos profusos para encontrar el correcto ángulo de viraje de la carroza; movimientos del Trabajo de Plaza para abrir uno de sus ángulos y así ampliar el espacio; difíciles equilibrios de las inmóviles figuras que debían soportar las sacudidas de la plataforma rodante sin perder el estilo y dignidad de sus personajes y la tradición de esculturas vivientes, caso que se hacía aún más embarazoso en el de la joven que personificaba el ideal amoroso y que en lo más alto de la carroza, bajo un palio de cupidos y liras, no tenía alguna posibilidad de sujeción y su altísimo tocado amenazaba constantemente con caerse. La multitud ayuda con su fuerza colectiva al desplazamiento de la plataforma, mientras un impresionante silencio se hace ante la dificilísima maniobra, a pesar de la malicia pirotécnica de querer atraer la atención hacia los más vistosos juegos de luces, tales como el molino y otros que tratan de balancear la situación con caprichosas figuras y atronadores ruidos. Por fin se supera el trance, y los aplausos sansaríes hacen tronar el espacio, después de lo cual la música que había opacado su sonoridad durante los tres cuartos de hora de la cruenta operación y se había mantenido como fondo sonoro a la maniobra, como banda fílmica de sonido, estalló en todo su triunfante color entonando las movidas rumbitas, mientras la carroza avanza triunfante hasta el lugar marcado donde debía enfrentarse con la del Carmen. Vis a vis, ambas fantásticas armazones remedaban los espectáculos de las cortes renacentistas en los jardines palaciegos, con sus ingenuas alegorías, incrementadas por los cientos y cientos de bombillos de diferentes colores que de forma intermitente encendían y apagaban sus diferentes áreas para dar un movimiento lumínico a las carrozas, que parecían barcos fantásticos encallados en el mar de la multitud. Ese enfrentamiento marca el final del gran segundo

momento o acto. Después de permanecer más o menos una media hora la una frente a la otra, para disfrute de la muchedumbre que las rodeaba, bajan sus integrantes y entonces se instaura la Coda final, que durará de seis a nueve de la mañana, y en todo el parque, rodeado de tableros de voladores, se iniciará una incansable guerra de palenques entre ambos barrios, representados por sus más expertos pirotécnicos, quienes entregados al frenesí de la pólvora volante harán tronar la ciudad por varias horas y en los momentos finales, harán trepidar los cimientos remedianos y surcarán los aires de la mañana las treinta y cinco legiones de los legendarios demonios salidos de la infernal puerta de la cueva del Boquerón, ya sin aporte de luces por ser de día, pero sí de estruendo de cataclismo en la vorágine de la competencia final. Y con esto se cierra el gran juego anual de las Parrandas remedianas, capítulo de lo «real maravilloso» de nuestro folclor, en que todos los aspectos del teatro total han herido la sensibilidad y el ojo del espectador-participante durante más de veinticuatro horas, entre tensiones y relajamientos sensoriales que nos gustará analizar y que no podremos estudiar sin tratar de hacer, aunque sea, una somera incursión en la historia y en los posibles orígenes de las Parrandas.

Desde bien comenzado el siglo XIX, las misas de Aguinaldo celebradas del 16 al 24 de diciembre junto al aparente pobre espíritu devoto de los remedianos, obligaron al clero, celoso por tener feligreses que asistieran al oficio navideño, a organizar bandas de mozalbetes de diez a quince años que con «infernales ruidos de fotutos, matracas, güiros, latas llenas de piedras que rodaban por las aceras y todo lo demás que contribuyeran» a despertar a las tres de la mañana a la villa, amodorrada en el frío invernal, para que acudiera a la iglesia. Estos primeros «parrandistas» –con lo que ahora llamaríamos «ruidismo musical»–, al evolucionar hacia sonoridades más gratas, sembraron la semilla de las actuales Parrandas, cuando, poco a poco, fueron adicionando farolas de lata a sus desenfrenados desfiles para estimular así el jolgorio y la diversión profana alrededor de un rito religioso. Más tarde comenzaron a construirse los arcos de triunfo (germen de los Trabajos de Plaza) ante la puerta de la Iglesia, por los distintos barrios el día que les tocaba en el calendario de las nueve madrugadas navideñas; la confección de kioskos aledaños, los carros triunfales, predecesores de las actuales carrozas, y los voladores celebratorios.

La división de los ocho barrios de la villa en solo dos, el Carmen y San Salvador, a iniciativas de los peninsulares José Ramón Colorió y Cristóbal Gilí, dieron formas definitivas a ese festejo anual remediano.

Más tarde se hizo extensivo, a partir de 1894, a Camajuaní, Caibarién, Placetas, Zulueta y otros pueblos de esa región villaclareña. La fuerte raíz hispánica de esta celebración popular se nota en la casi total ausencia de elementos africanos, tan enraizados en nuestra cultura, cuya justificación inmediata podrá estar en la sólida presencia e intervención que tuvieron en la concreción de esas fiestas los ya mencionados personajes, asturiano uno y mallorquín el otro. Pero solo una profunda investigación de las condiciones sociales mediatas podrán dar la última palabra sobre ese fenómeno curioso de nuestro folclor, que a pesar de ser una fiesta popular de eminente transcendencia, donde intervienen ampliamente todas las composiciones raciales, solo aparecen elementos africanos en la música de las llamadas rumbitas de desafío o de victoria.

Los textos de esas rumbitas, inexplicablemente desaparecidos, se entonaban mientras cada barrio bailaba alrededor de las piezas, ya fijas o móviles, de los fuegos artificiales. Pero el hecho de su desaparición no ha eliminado la desafiante competencia entra ambos barrios, rasgo que es uno de los más significativos del espectáculo, pues aporta el ingrediente necesario para provocar cualquier conflicto que pueda producir una acción teatral, punto de vista que pretendemos desarrollar, ya que en el caso de las Parrandas se trata de una característica muy propia del carácter popular que las motiva. Los desafíos, los retos, el humor agresivo, las ironías y sarcasmos volcados en cantos y décimas aparecidas en periódicos y volantes de las épocas anteriores, la necesidad y cumplimiento de guardar en secreto los planes de cada barrio (si son descubiertos, se puede llevar hasta al escarnio público de que antes del día de la gran exhibición se llegue a pasear por las calles de la villa una vil imitación desastrada y andrajosa de la carroza original), lleva al extremo de romper las relaciones personales entre amistades durante los días del gran suceso, para luego ser reanudadas el resto del año; todo ello es ejemplo de la fuerza inicial que motiva la fiesta y que es la normal y natural energía que enriquece cualquier tipo de espectáculo, al poner en acción la competencia y la emulación en busca de un final que implique la victoria para unos y el fracaso para otros, aspecto que, desde luego, nunca se hará patente oficialmente en Remedios, la villa de las «Parrandas Padres» (aunque sí en otras de la región), a menos que un barrio reconozca libremente su derrota por causas demasiado obvias. De lo contrario, cada barrio se considera triunfador y con desenfado va a bailarle su triunfo al barrio contrario en sus propias calles. Esta sorprendente conclusión es uno de los curiosos hechos de las Parrandas remedianas, quizás la única solución posible para evitar algún tipo de

masacre local entre partidarios enardecidos por una u otra de las partes; tal es el calor y fervor de la contienda.

Si entendemos por espectáculo toda aquella correlación de elementos que implican una comunicación sensorial a través de signos plásticos, musicales, danzarios y literarios que se mueven en un espacio determinado, desde el estrecho escenario hasta las amplias plazas públicas, o aún una sección de la ciudad, en el transcurrir de un tiempo que camina al unísono con los acontecimientos teatrales que se ofrecen, se observará que las Parrandas pueden ubicarse perfectamente en ese concepto de espectáculo, al cual agregamos el adjetivo de total por la utilización de elementos que son capaces por sí mismos de constituir una atracción espectacular y que aquí se entrelazan, se dosifican, se superponen, se complementan, se hacen subrayantes uno de los otros para lograr un juego festivo de fuerte impacto y participación viva de los dos elementos activos del hecho teatral: el público y el espectáculo.

Al adentrarnos en los diferentes elementos sensoriales de las Parrandas y separar uno de otro para su estudio, a manera de proceso de disección, y buscando sus antecedentes y actuales formas de manifestarse, nos enfrentaremos con el envolvente juego de la pirotecnia. Introducida en Cuba y en Remedios en 1880, instaura desde el principio una tensa expectación hacia los acontecimientos que proseguirán, sin contar con la tensión física de los necesarios desplazamientos individuales de la multitud para preservarse de la caída de los restos ígneos que bien pueden ser, y de hecho lo son, causantes de frecuentes y lamentables accidentes, que nunca faltan en el saldo anual de las Parrandas. Pensamos que cada año este elemento ha subido a un exagerado primer plano en la totalidad del espectáculo, y no ciertamente en excelencia en cuanto a su utilización estética, como pueden ser las cascadas y bengalas o la profusión de piezas giratorias o fijas que en la tradición remediana han enriquecido con brillantez el espectáculo: la cantidad prevalece sobre la calidad y hace monótona su larga duración, sin contar con la peligrosidad prolongada a que está expuesta la multitud y la ciudad, sobre todo ahora que se ha constituido en monumento arquitectónico nacional por una Resolución de la Comisión Nacional de Monumentos de nuestro Ministerio de Cultura.

No podríamos proseguir sin tratar de explorar ese elemento que tanta importancia tiene en las Parrandas villaclareñas. En primer lugar, encontraremos que es uno de los efectos más utilizados en la apertu-

ra de cualquier celebración, ya desde las grandes fiestas renacentistas europeas. Si Francia e Italia, cunas del refinamiento espectacular a partir de los siglos XVI y XVII, hallaron en la pirotecnia un elemento de gran atracción, España con prontitud no quedó atrás, aunque algo retrasada en cuanto a los juegos de pólvora festivos. Primeramente en los espectáculos reales y luego en los populares, no faltaron nunca estos alardes pirotécnicos en el jolgorio popular que en el siglo XVIII adquiere en la Península gran esplendor. El siglo XIX inaugura las verbenas de los barrios, aún en la capital, y toda festividad del calendario anual es una ocasión para utilizar los juegos pirotécnicos. Y ya en este punto de orígenes peninsulares no podemos eludir la mención de una prima hermana de la pirotecnia en cuanto a fragor e impacto sonoro: las Tamboradas, propias de los pueblos de Aragón en la festividad de la Semana Santa, dentro de la cual vamos a encontrar muchos elementos originarios de nuestras Parrandas.

A partir de la primera campanada de las doce de la noche del Viernes Santo, «centenares de tambores y algunas docenas de bombos empiezan el curioso repique que no dejará de sonar hasta la mañana del sábado».[1] Esa furia tamborilesca amainará en las salidas de las procesiones, pero se reanudará de nuevo hasta algún otro acontecimiento del día, siempre con insistente resistencia y volverá «más o menos ordenadamente, hasta las primeras horas del crepúsculo, ya que a las siete se alinean en largas filas para formar parte en la procesión del Santo Entierro, en la cual tocan una marcha solemne propia para el caso».[2] Terminada esa procesión y a partir de las doce de la noche del Sábado de Gloria, «otra vez vuelven a tocar violentamente y en desorden hasta las siete de la mañana [...]».[3] Claro que con esa violenta sonoridad el pueblo pasa dos noches y un día sin que nadie trate de acostarse, y así muestran, además, la resistencia física del aragonés para hacer caso omiso, al parecer, del estruendo tamborilesco. También en el pueblo de Hellin, en la provincia de Albacete, repican de ocho mil a diez mil tambores desde el Miércoles Santo hasta el Domingo de Resurrección, y la Tamborada está integrada no solo por los adultos, sino también por los chiquillos, quienes «desde que tienen fuerza para sostener el tambor gustan tocarle en la Semana Santa [...]»[4] sin interrumpir el deber de su ejecución ni aun en el momento de la tirada de unos famosos caramelos que

[1] Sancho Nieves de Hoyos: «Semana Santa», *Temas Españoles*, No. 142. 1954, p. 18.

[2] Ibídem, p. 18.

[3] Ídem.

[4] Ibídem, p. 19.

por tradición se lanzan al paso de las procesiones y que todo el mundo trata de recoger. Después de estas descripciones, no nos resulta tan difícil la comprensión del ruidoso alarde de la pirotecnia y su larga duración en las Parrandas villaclareñas, cuando vemos que nuestros peninsulares han sido capaces de producir similar estruendo aun a golpe de mano sobre el tamboril, con el propósito de crear un elemento de sonoridad impactante que, mantenido por largo tiempo, ejerza un efecto de constante excitación sobre el ánimo del espectador que no le permita decaer un instante durante los largos horarios de estos festejos espectaculares.

Al volver a nuestras Parrandas, y después de explorar ese aguerrido despliegue pirotécnico, con su mezcla de excitación, disfrute y pavor, pasaremos a las presentaciones de ambos barrios con sus ofertas competitivas, que ya se han debido hacer patentes desde el principio de la noche con la iluminación de los Trabajos de Plaza y con la acción simultánea de sus movimientos mecánicos, los cuales podemos decir que vienen a constituir verdaderas obras de arte cinético (forma expresiva plástica tan en boga en nuestros días), debido a que sus efectos lumínicos convierten a la mágica armazón en caleidoscopios refulgentes de asombrosos cambios, con giratorios mecanismos que agudizan su atracción sensorial a la manera de enormes escenografías corpóreas en acción una frente a la otra, y que se retan en imaginación y virtuosismo técnico, aún sin unificación temática entre ellas o soporte de alguna otra acción del espectáculo. Se constituyen en focos contradictorios, incluso contra el resto del gran todo, para complementarse solo en el despliegue del conjunto sensorial. Es un juego de contradicción y complementación que solo un gran espectáculo en espacio grande y abierto puede soportar sin dispersar y atentar contra la integración necesaria al ojo del espectador. Sus temáticas son bien diversas, y a veces hasta abstractas, con la finalidad de llegar a ser grandes y monumentales diseños volumétricos de planos, colores y acción mecánica. Sin embargo, a través del tiempo, muchos han tenido motivaciones bien definidas con sus títulos, como La Glorieta (copia del cual es la actual del parque Martí) de 1905, la Cuba Libre, en la primera Parranda después de 1899 y ante la cual hicieron guardia de honor los veteranos de la guerra, y la Aguja de Cleopatra, la Estatua Ecuestre de Federico de Prusia, el Molino Holandés, el Kiosko Árabe, el Palacio de la Radio, la Campana de la Demajagua, el Arco de la Victoria, la Pagoda del Dragón Rojo. En 1933, con gran regocijo del Partido Comunista local, se erigió como una escenografía dentro de un gran escenario del que surgió tras el Kremlin un nuevo sol. Y el famoso Arbolito de Bolas de espejos, que estuvo expuesto

en La Habana, durante seis meses, en el año del Triunfo de la Revolución en la Exposición Soviética de 1959, así como el de la Alfabetización, la Ideología Marxista-Leninista, el del XI Festival de la Juventud, etc., nos hacen notar en sus títulos que sus motivaciones han tenido amplio rango, desde los históricos nacionales y mundiales hasta los mitológicos y exóticos, desde el sencillamente decorativo hasta los de temática política o los simplemente abstractos.

No podríamos seguir adelante sin detenernos en la similitud que hay entre los Trabajos de Plaza de las Parrandas y las construcciones de las Fallas de Valencia, una fiesta tradicional anual donde se queman bellas armazones con tópicos locales e internacionales. Estas armazones, plasmadas también en las plazas públicas, son de enormes dimensiones y, desde luego, no falta pólvora, fuego, ruido, luces y música alrededor de esos «monumentos de arte popular», hechos también de madera, papel, cartón, yeso, telas y otros materiales, y en número de cien y hasta doscientos regadas por toda la ciudad. Es interesante subrayar, además, del mismo modo que los niños remedianos hacen sus pequeños Trabajos de Plaza para las llamadas Parranditas infantiles, también los niños valencianos arman sus pequeñas fallas, casi de juguete y las queman junto con las de los mayores, mientras suenan matracas y son lanzados los cohetes hacia el cielo. ¿No tienen mucho paralelismo ambas celebraciones, tanto en la construcción de las armazones artísticas, como en lo efímero de una sola noche, y en el uso de la pirotecnia, la música, el baile y la participación de toda la ciudadanía?

Ahora entraremos a estudiar otro de los elementos más atractivos de las Parrandas: las carrozas. En hierática imagen, ellas avanzan trabajosamente por entre la muchedumbre, como una gran escenografía que se desplaza con estatuas vivas de personajes que ilustran épocas, episodios históricos, cuentos y leyendas, símbolos y alegorías o cualquier otro reto a la imaginación que pueda ser transformado en tangibles y corpóreos cuadros resplandecientes de magia teatral. No podemos nuevamente eludir la comparación de estas plataformas



Detalle de carroza remediana.

rodantes –no debemos olvidar que el carro de Tespis y las carretas medievales fueron los primeros escenarios– con los llamados Pasos de las procesiones de Semana Santa, sobre los que a veces hasta diez o más esculturas de personajes que conforman diferentes episodios de la Pasión, recorren las calles en medio de una lujosa parafernalia de fastuosos candelabros, suntuosos palios, cientos de cirios encendidos, rodeados por la muchedumbre, presidida por las Cofradías que portan farolas encendidas, estandartes y banderolas con los símbolos de la Hermandad, en un juego más profano que religioso, por lo menos en Andalucía y en el Levante español. En esas ocasiones se dramatizan los acontecimientos de la Pasión de Cristo, y se usan los tales Pasos como portadores de imágenes de las Vírgenes, de los San Juanes, de las Verónicas y demás santas y santos, así como muchos otros personajes que al salir por unas y otras calles van sumándose hasta arribar a la figura del Nazareno, y seguirlo en el Vía Crucis que lo llevará hasta la Crucifixión, y luego al del Santo Entierro, que recorre, en horas tardías de la noche, con la figura de un Cristo yacente en lujosa urna de cristal, seguido de largo desfile de penitentes encapuchados por sobre los puentes sevillanos en fantasmagórica y altamente teatral procesión de la medianoche.

Podemos definir estos desfiles procesionales de la Semana Santa andaluza como uno de los más importantes espectáculos teatrales populares que pueden ser vistos actualmente en el mundo, paralelos a las representaciones de la Pasión que lleva a cabo una gran parte de los integrantes del pueblo en diversas localidades de la Península, sin olvidar la famosa Pasión en vivo efectuada cada año en Oberamengau, Alemania, en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, y las que aún llevan a cabo indígenas mexicanos en el norte del país, de tanta trascendencia en la investigación de un teatro de orígenes netamente populares.

Y podemos aún citar otro ejemplo incluso más vivo en cercanía y similitud: el de la Semana Santa celebrada en Lorca, en el Levante español, donde «la complejidad de organización de las mismas funde en un mismo espectáculo lo meramente católico del gran dolor de la Pasión del Señor y las ceremonias, personajes y decorados del paganismo romano y aún del arte sarraceno [...]».[5] «La organización de las procesiones es debida, no ya al entusiasmo, sino al fanatismo de los partidarios y sostenedores de los pasos llamados Azul y Blanco, que en rivalidades centenarias han llegado a causar la ruina económica de algunos de sus principales mantenedores».[6] Estos llamados específicamente Bandos,

[5] Ibídem., p. 9.

[6] Ídem.

nacieron de fusiones y modificaciones de antiguas hermandades o cofradías, y llegaron a constituirse en solo dos potentes rivales que, en la celebración de la Semana Santa, hacen un gran despliegue espectacular en sus respectivas procesiones. Así vemos cómo el Bando Blanco presenta, en su desfile, una sección de caballería romana de la época de Nerón, más otra de infantería mandada por un decurión; a continuación viene Débora, la profetisa, con el guerrero Barac y sus huestes; luego vienen los soldados cobrizos de Sesac, rey de Egipto que fue a Jerusalén a apoderarse de los tesoros del Señor; le sigue la fastuosa corte de Cleopatra conducida en rica litera por sus esclavos y seguida por Marco Antonio en su carro triunfal; a esos continúan numerosos dioses paganos, ángeles con espadas flamígeras, representaciones del pecado, arcángeles victoriosos y al final una carroza tirada por briosos caballos sobre los que cabalgan siete demonios, «en primer término de la misma sobre una ruina de un templo pagano, la trágica figura de Satanás encadenado, y detrás, junto a la cúpula de una iglesia cristiana, que asoma entre nubes, la radiante figura del Ángel del Señor, que tremola la Cruz de la Redención»;[7] esta sección se llama El Triunfo del Cristianismo, como es bien fácil percibir. Por último, después de todo ese despliegue espectacular de evidente anacronismo, pero sí lleno de esplendor teatral, va la Virgen de los Dolores, que luce un manto bordado en seda y oro, custodiada por heraldos y pajes y por músicos vestidos en indumentaria romana, con manto azul y peto de la época neroniana.

Innecesario sería describir la del Bando Blanco si no fuera porque este además lleva al emperador Tiberio, con la corte del rey Asuero y Ester, su esposa, en un carro asirio, Mardoqueo, el rey de Babilonia, Nabucodonosor, rodeados de sus magnates y sacerdotisas, la Justicia, el Mal y la Muerte enjinetados y detrás de todos, tres carrozas: una con el Vicio, que es Babilonia, y la Virtud, que es la Iglesia, seguida por los grandes heréticos, tiranos y poderosos de la tierra en la Antigüedad, como Cambises, Nerón, Mahoma, Alejandro, Atila y otros. A continuación otra, tirada por siete caballos negros con demonios por jinetes, que llevan el Globo Terráqueo abierto en dos y sumergido en un mar de lava, por cuya «rotura aparece el Espíritu del Mal, que con sus manos pretende abarcarlo; sobre una columna de lava se alza tras él un ángel que lleva en el pecho una cruz encarnada sobre la lava que rodea al Mundo, varios demonios, colocados en distintas posiciones, llevan arrolladas a los brazos y piernas varias serpientes»,[8] seguida por ancianos

[7] Ibídem, p. 10.

[8] Ibídem, p. 11.

que portan pebeteros, liras y pequeñas arpas, junto con ángeles que llevan incensarios. Por último, una tercera carroza tirada por siete caballos blancos encima de los que cabalgan ángeles portadores de hoces de oro: «La parte inferior de la carroza figura una paña, sobre la que duerme San Juan; a su lado, de pie, está Cristo vestido de blanco; tras de ellos se alza una escalinata llena de ángeles, sobre los que un anciano, vestido de jaspe y esmeralda, lleva en sus manos un libro con siete sellos, a su espalda se alza un arco verdoso, y un ángel, con una trompeta de oro en la mano, agita sus níveas alas en el espacio».[9] El Paso lo cierra la escultura de Salzillo, conocida con el nombre de Virgen de la Amargura, bajo palio lujoso, seguida de la banda, en vestimenta romana de escamas metálicas de la época de Augusto.

En Cartagena se repite el fenómeno de las cofradías rivales: la de los Californios (curiosamente así nombrada porque en 1754 ingresaron en ellas marinos de San Francisco de California) y la de los Marrajos. Entre ambas existe una fuerte puja por sobresalir en esplendor y magnificencia, y constituyen «las procesiones, cortejos de gran teatralidad, cantando a varias voces [...] salves moriscas, de color y ritmo, con la sola música del acompañamiento de la campanilla de bronce, habilísimamente manejada».[10]

¿No podemos considerar esas cofradías rivales, ese teatralismo que no escatima el uso de personajes, las carrozas con temas, a veces hasta ajenos a la temática de la Pasión, como desarrollos espectaculares de eventos de por sí con raíces teatrales como la narración de la Pasión de Cristo, y que con el tiempo creará formas que se adaptarán a nuevos y más inmediatos contenidos dentro de las fiestas populares, como, en nuestro caso, las Parrandas? Ya hemos hecho un recorrido por las fiestas de la Península, donde profusamente aparecen los elementos básicos de nuestras Parrandas, como el uso de la pirotecnia, las construcciones de vida efímera en las plazas públicas, las carrozas con temáticas sobre las cuales van personajes vivos, la utilización de espacios al aire libre con traslaciones del espectáculo dentro de él, la íntima relación del espectador con el evento por medio de la competencia de grupos, la utilización de la música y aun el baile, todas en la constitución de un teatro de participación tradicionalmente popular.

Las Parrandas son, por supuesto, fiestas profanas en su totalidad, pero que nos permiten ver el trasfondo de los desfiles callejeros religiosos venidos de España y que en muchas de nuestras villas coloniales se

[9] Ídem.

[10] Ibídem, p. 12.

celebraron con gran esplendor a lo largo de los siglos XVIII y XIX, a imitación de las de la metrópolis, y que en la actualidad aún existen sus originales en España. Igualmente podemos ver en ellas el proceso del paso de lo religioso a lo profano que el tiempo le ha ido imprimiendo, y que también reconocemos que fue el nacimiento del teatro en el Oriente, con el recuento de las historias de dioses y héroes mitológicos, en los festivales de Dionisos en Grecia, y en el ritual eclesiástico medieval del teatro europeo.

Aún hoy podemos observar, especialmente en Sevilla, donde un espíritu más bien carnavalesco de jolgorio y frenesí rige el espectáculo callejero de los Pasos con sus enormes grupos escultóricos o sus Vírgenes de mantos enjoyados o alfombrados con claveles que despiertan el fanatismo popular y que puede llevar a un gitano del barrio de Triana al exceso de gritarle a la Macarena piropos de agresivo sabor erótico como «¡Te duele el coño de lo linda que eres!»; o bien insultar a la imagen del barrio rival, como si fuera una mujer de carne y hueso y no personificaciones sagradas de una religión que diviniza sus símbolos en imágenes solemnes.



Parrandas de Remedios. Trabajos de plaza.

Otro momento que nos trae a la mente la comparación de ambos eventos es el del difícil viraje de la carroza del San Salvador con la profunda tensión y silencio del público, y la del recorrido de los Pasos sevillanos por la estrecha y tortuosa Calle de la Sierpe, donde se efectúa un climático *tour de force*, cuando al tener apenas la estrechísima calle el ancho suficiente para pasar la procesión, ello se agudiza con los salientes balcones de los pisos altos, a veces de increíbles proporciones, sobre todo en marcados lugares por razón de los contornos curvilíneos de la calle. En esos momentos difíciles, las imágenes van en hombros de varias decenas de hombres ocultos debajo del Paso por los terciopelos y sedas que rodean la base del retablo. Por tanto, ellos no tienen visión del lugar por el que se desplazan, solo lo logran mediante las voces de un guía que les da órdenes gritadas e interjecciones que solo ellos comprenden su significado; sin embargo, a las voces del público que grita con expectante deleite: «¡Que bailen la Virgen, que la bailen!», efectúan movimientos oscilantes de lado a lado, deslizando sus pies desnudos sobre las piedras de la calle, haciendo mover y dando el efecto mágico de que la imagen danza en la altura bajo su fastuoso palio entre los balcones, para crear una atmósfera de intenso estruendo, aplausos y frenéticos gritos, al tiempo que cantan estremecedoras saetas las figuras más importantes del cante jondo de la región, y aun las cantantes más connotadas del país, que acuden a ese lugar para lucirse en competencia entre unas y otras.

Todo esto nos hace recordar a los personajes que de pie e inmóviles en la carroza de San Salvador, deben guardar su escultórica posición, a pesar de todos los violentos vaivenes, de la carroza de atrás hacia adelante y viceversa, para lograr su definitivo avance, en difíciles equilibrios, porque es parte del prestigio del barrio que los personajes de la plataforma rodante no se muevan en absoluto. En la localidad de Caibarién, en una ocasión, un personaje que personificaba a un torero recibió en un brazo fuertes quemaduras por las chispas de un volador, pero no alteró su posición. Al día siguiente, al enterarse el pueblo, fue considerado héroe de la Parranda.

No queremos terminar el estudio de las carrozas sin enumerar algunas de sus temáticas, que están dadas en sus títulos. Así tenemos en Remedios Las Ninfas de la Fuente, La Corte del Rey Salomón, El Nacimiento de Venus, Historia de Remedios, Las Cuevas del Infierno, El Acorazado Gurugú y El Polo, entre muchas otras, así como Sansón y Dalila, Cleopatra, La Bella Durmiente, Madame Butterfly. La Corrida de Toros, en Caibarién; y La Bella y la Bestia, Edipo Rey. Las Cuatro Estaciones y La Bailarina Española, en Zulueta. A veces la carroza de

un barrio complementa la temática del otro, como el caso de Remedios, que en una ocasión un barrio sacó un ingenio y el otro el ferrocarril portador de caña. Los temas dan oportunidad a los artesanos locales para desplegar sus asombrosas técnicas de confección; donde hacen alardes de virtuosismo. Principalmente son famosas entre todas, por la perfección de sus formas y la belleza de su realización, las carrozas de Camajuaní.

Por último, con respecto a las carrozas no podemos olvidar la sorpresa de los llamados «descubrimientos», que en la tradición parrandista consisten en elementos que surgen sin ser esperados en determinados momentos, y que causan el consiguiente asombro ante tal delicioso ingrediente teatral. Hay varios ejemplos que a continuación narraremos. El ángel de la Paz –que surge de la carroza de la Victoria, la cual celebró el triunfo de los Aliados después de la Segunda Guerra Mundial– sale de pronto del interior lanzando palomas; también la inesperada iluminación de la Aurora Boreal, en la carroza del Polo, que fue recibida con tanto entusiasmo por el público y que se rompió con el bamboleo que experimentó en una de sus secciones. Por este motivo, uno de los organizadores llegó a accidentarse y fue lanzado al pavimento.

Ahora haremos referencia a la música y al baile en las Parrandas: la orquesta de las Parrandas se llama Piquete y es una pequeña banda formada por dos trompetas, dos clarinetes, dos trombones, un bombardino y un timbal de agarre. Ella preside la carroza con las polcas, himnos de cada barrio y las rumbitas ya nombradas, bien de desafío o de victoria.

Las polcas de las Parrandas han sido compuestas hace más de un siglo por los músicos locales Laudelmo Quintero, para el barrio del Carmen, y Perico Morales, para el de San Salvador. Sus partituras originales se guardan en el Museo de las Parrandas de Remedios. La polca es un género musical venido de Europa, a fines del siglo pasado, vía España, y es una música para bailar un tipo de danza que estuvo muy en boga en aquella época y que según Curt Sachs fue el más fuerte contrincante del famoso vals que sustituyó, en los salones de baile europeos, a las danzas de cuadro o figuras, cuyo último remanente fueron la contradanza y sus secuelas, las cuadrillas y los lanceros. La irrupción de la burguesía en los destinos de la historia se sintió también en la vida danzaria de los salones europeos: las convencionales danzas de estricta disciplina con pasos menudos y relaciones entre grupos de parejas, como el minué y las cuadrillas, fueron desplazadas

por el vértigo del baile de parejas agarradas en vertiginosos giros, como el vals, a partir de fines del siglo XVIII, con su balanceado vaivén dado por el compás de 3/4. La polca va a tomar el lugar del vals a partir de 1830, y llegó a ser su más fuerte competidora, aunque en realidad siguió siendo una danza de parejas abrazadas con fuertes giros, pero con algunas variantes en el paso y con un cambio de compás, el de 2/3, que le comunicaba un acento marcial al tempo musical y a los pasos danzarios. Originariamente, y a diferencia de lo que su nombre indica, no proviene de Polonia, sino de la región de Bohemia, que en el siglo XIX pertenecía a Alemania, de donde «se trajo a Praga hacia 1835; a Viena, en 1839 y a París en 1840, por un maestro de danza, de Praga».[11] Ya en esa época puede decirse que la polca, surgida del folclor bohemio, había hecho su carrera por Europa y el salto a España desde Francia no debió dejarse esperar. De la metrópolis a los saraos de la colonia vino por la vía marítima y ya a fines del siglo pasado las polcas y las mazurcas compartían con las cuadrillas y contradanzas en los salones habaneros y en las fiestas de la Cruz de Mayo. Mientras el pueblo bailaba en la calle sus danzas condimentadas de criollismo, en el interior de las casas y ante el monumento de la Cruz se cantaba, y luego bailaban polcas y cuadrillas, valses y galops. El repertorio de esas danzas pasa a las bandas locales, que en las retretas hacían las delicias del paseo nocturno alrededor de la glorieta del parque los domingos y días de fiestas. Y cuando la moda de polcas y mazurcas ya ha pasado en los salones, las piezas tradicionales de las bandas provincianas mantienen partituras y siguen ofreciendo esa música en la sonoridad de sus metales. No es de extrañar que las Parrandas remedianas adopten la música que oyen en su glorieta del parque como tema musical, y que compositores remedianos se den a la tarea de componer especialmente para cada barrio un himno sobre el estilo musical de la polca en los años en que florecían ambas manifestaciones, la polca y las Parrandas, a finales del siglo XIX.

Es el formato de una pequeña banda el que sirve de intérprete en el festival parrandístico para incursionar después en las rumbitas, cuyas melodías reflejan a la manera de la contradanza de San Pascual Bailón, la introducción de elementos negros en la música europea. Estas rumbitas fueron las que sirvieron para hacer los desafíos de un barrio a otro con textos burlonamente agresivos como los siguientes:

[11] Curt Sachs: *Historia universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires 1944, p. 435.

1) *Evacua Sansarí*
Evacua Sansarí
Evacua

Evacua Sansarí
Evacua

2) *El Carmen y el Salvador*
echaron una porfía.
El Carmen comió jutía
y San Salvador lechón.

3) *Dónde vas San Salvador*
con la noche tan oscura.
Voy a abrir la sepultura
que ya el Carmen se murió.

4) *Viva el Carmen con fervor*
con su luz y su bandera
y mueran las chancleteras
del barrio de San Salvador.

Ya hemos dicho que estos textos, inexplicablemente, apenas se cantan, solo como referencia colectiva y no como desafíos de barrio a barrio. Valdría la pena continuar esa tradición con la composición también competitiva anual de nuevos textos, aunque fuera dentro de la tradicional música de las rumbitas.

Es importante hacer notar que estos estilos musicales mantenidos tradicionalmente en Remedios, han sufrido transmutaciones en las otras localidades en que se celebran las Parrandas y en las que la música de la conga es el motivo que condimenta a esas festividades y tras la cual «arrolla» todo el pueblo en sus distintos barrios. Es decir, que es en Remedios donde único se mantiene la tradición de las polcas himnos, tocadas por *los piquetes de sonoridad de instrumentos de metales*, pues el resto de la región ha adoptado totalmente la música carnavalesca de total influencia africana. Sin embargo, existe también en Remedios otro grupo orquestal llamado Repique, que solo aparece en los días anteriores al de las Parrandas, y que toca por los barrios para levantar el entusiasmo y animar en los bailes en que otrora se recaudaban fondos destinados a la fiesta principal y que estaba y aún está constituido por instrumentos como la tambora, la reja de arado, cencerros, gangarrias y alcahuetes,

todos estruendosos herederos de los antiguos ruidos madrugadores y que se ajustan más a la sonoridad africana. Esta orquesta nos acerca al elemento que hemos encontrado ausente en las Parrandas, el africano, aunque únicamente limitado a los días anteriores al evento principal y solo para disfrute de los bailes de los barrios.

En cuanto al elemento danzario, podemos decir que es el más borroso aparecido entre todos los de las Parrandas, aunque bien es cierto que una de las formas de participación más directa del público es la manifestación libre del movimiento, tan pronto comienza a oír la sonoridad de las bandas. Desde luego, estos movimientos no tienen absolutamente nada que ver con los de las polcas como danzas de salón, que eran bailes de parejas agarradas, sino por el contrario, son acciones danzarias individuales o colectivas en medio de la calle, alrededor de los fuegos artificiales o en desplazamientos multitudinarios que se mueven por la plaza o en los barrios para celebrar la victoria y están más cerca del «arrollao» de las congas, aunque sin el voluptuoso deslizarse de ellas, ya que la música no se presta a ese tipo de movimiento, sino más bien a una saltarina acción rítmica, a la cual hemos observado que se agregan los brazos abiertos y en alto a los lados del cuerpo, a la manera del bailar de la jota y las danzas asturianas. Incidentalmente hemos visto danzar parejas masculinas unas frente a otras, también en forma muy reminiscente a la de los citados bailes ibéricos.

Hubo épocas, cuando se construían los kioskos, en que se acostumbraba a bailar danzones ante ellos –partituras de ellos hemos podido ver también en el museo de las Parrandas remedianas–, costumbre que ha desaparecido y que valdría también la pena rescatar.

No queremos concluir este análisis de la calidad espectacular del teatro total de las Parrandas, sin tratar sobre la participación popular. Desde los primeros meses del año, comienza la organización de las directivas de los barrios en los trabajos organizativos de la próxima Parranda, y cada barrio convoca a diseñadores de Trabajos de Plaza y carrozas bajo el más estricto secreto. Además, se comienzan a buscar los materiales y a acopiar la pólvora. Estas labores se intensifican tres meses antes del inicio de las Parrandas y es en este momento cuando se extrema el trabajo en las construcciones de las carrozas. Es necesario señalar que estas construcciones se hacen a escondidas en la nave de cada barrio y solo tres días antes de las Parrandas empiezan a emerger las armazones de madera en los costados del parque, centro especial del espectáculo tanto en un barrio como en el otro, y siempre con el propósito de dejar para el final la mayor cantidad de sorpresas. Eso trae como consecuen-

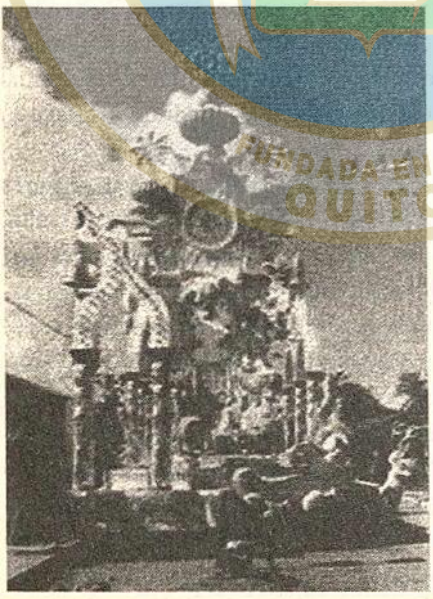
cia que a veces se calcule mal el tiempo y la necesidad de trabajo, lo que da por resultado que todo el engranaje no pueda complementarse o funcionar en sus movimientos e iluminación para llegar a las metas a la hora deseada, lo cual constituye un fracaso para el barrio incumplidor y una victoria para el otro.

Antiguamente, las Parrandas se nutrían de las donaciones económicas particulares y de todo estilo o forma que se agenciaba el barrio, con rifas, boletos para bailes, concursos, etc., que permitieran recaudar fondos. Hoy la administración local, por mediación del Poder Popular, provee los medios económicos para los gastos de la gran fiesta, lo que permite un mayor esplendor en el espectáculo que en las épocas en que se estaba a expensas de manos privadas o al reducido bolsillo popular que subvencionaba los gastos. Es necesario decir que en la actualidad ambos barrios poseen el mismo nivel económico de posibilidades para gastos, y, por lo tanto, el nivel artístico y de organización será el que determine la calidad total de la fiesta. La competencia de barrios sigue intensificando el ardor de la participación, pues se convierte en una causa de honor colectivo, heredado de generación en generación, que se gesta mayoritariamente en los hogares y en las familias para aflorar luego a la calle con intenso entusiasmo y actividad. Esta es la forma en que llega a romperse la zanja entre espectáculo y público, y ambos logran constituirse en una misma identidad participatoria, donde la comunicación entre lo sensorial y lo receptivo está de manera intensa promovida emocionalmente por concernirle de modo personal, a cada participante, el triunfo y disfrute del espectáculo, tanto en lo que respecta a su facción, como al éxito del festejo en su totalidad, pues en ello está el prestigio de Remedios como la fuente más antigua y tradicional de las Parrandas, con respecto a todas las demás localidades de la región donde se efectúan.

Si bien hubo una época en que todos los portales de las sociedades que rodean el parque y las calles aledañas se llenaban de sillones y sillas, desde las que confortablemente se admiraban los juegos parrandiles, hace muchos años que esto quedó atrás. Hoy todo el pueblo en apretada muchedumbre se aglomera en el espacio del acontecimiento, y vive intensamente, cuerpo a cuerpo, todos los incidentes del evento, por peligrosos que sean, como es el caso de la pirotecnia cuando estalla sobre sus cabezas, el del difícil trance del pase de la carroza por la esquina, en que sus correligionarios ayudan a transportarla en el vaivén del viraje, a veces casi levantándola en vilo por cientos de brazos, y sin perder nunca la cabeza, ni crear pánico o tumultuosos incidentes. La fuerza policial no es necesaria por tradición y costumbre, a pesar del

conglomerado, de la alegría rociada de licor y del apasionado entusiasmo de la rivalidad que muy bien podría llevar a situaciones conflictivas que pudieran alterar el orden público. A pesar de los frecuentes incidentes de apagones totales de la ciudad en mitad de la fiesta a causa de la gran potencia eléctrica usada en el espectáculo, lo que suele fundir los fusibles generadores de la energía y que ocurre casi todos los años, a medida que ha aumentado el derroche imaginativo de la luminotecnia, a pesar de todo ello, repito, no es, en manera alguna, causa de confusión ni desconcierto: una parte se retira a sus casas a esperar la vuelta del fluido eléctrico, que bien podrá tardar horas, mientras que el resto preferirá esperar pacientemente, en el mismo lugar donde estaba, hasta que llegue de nuevo el momento de proseguir la Parranda.

Por otra parte, como la fiesta está regida por reglas de juego bien definidas por la tradición en tiempo y espacio, el nivel de comprensión entre público y espectáculo no tiene conflicto alguno. Al contrario, la distorsión o falta de cumplimiento de los requisitos que dan los indicadores solo acarrearán la disminución del éxito del barrio incumplidor, cosa que enardece aún más la participación y enciende los niveles de percepción colectiva. Como resultado, se logra una total y absoluta comunicación, por vía tanto de la participación inmediata como mediata, con su correspondiente carga emotiva en el público que se abre con total receptividad a los signos sensoriales del espectáculo. Su teatralidad plástica, musical, literaria y danzaria trata de totalizar el poder de captación



Parrandas de Remedios.
Trabajo de plaza.

del público a nivel popular, fuera de los límites y ataduras de las regulaciones del teatro convencional que se desarrolla dentro de los cánones de un escenario y un espectador pasivamente sentado en un cómodo pero poco enervante butacón, que lo hace casi incapaz de proyectarse activamente hacia una viva intervención en el espectáculo. El estudio de juegos festivos populares como las Parrandas, resulta de saludable aprovechamiento para el teatrista contemporáneo, que encuentra en ellos las leyes del teatro a niveles de una activa y gran participación, algo que la teoría actual pide a la experiencia teatral, por su necesidad de llegar a grandes públicos con la mayor intensidad posible, para eliminar así los riesgos del distanciamiento espacial que separe la correlación de fuerzas entre artista y audiencia. Uno de los más vivos e ilustradores ejemplos que tenemos a nuestro alcance en ese logro absoluto de comunicación entre espectador y espectáculo lo podemos experimentar en las Parrandas, motivadas por vivencias mediatas de tradición e inmediatas de experiencias emotivas en relación con lo que ocurre, por el intenso involucrarse en el juego fiestero teatral.

Al tener ya la noción de que el teatro es un gran juego –el idioma francés así lo plasma al usar el vocablo *jouer* (*jugar* en español) para designar también la acción de interpretación en el teatro–, nos gustará hacer una incursión en la teoría de los juegos tan brillantemente desarrollada por Roger Caillois y en la actualidad muy difundida. Ella establece que las experiencias lúdicas del hombre sedimentan las bases de la cultura universal. Al surgir por esa vía y al tomar en cuenta su clasificación en cuatro categorías: juegos de competencia (*agon*), juegos de azar (*alea*), juegos miméticos (*mimicry*) y juegos de vértigo (*ilinx*),[12] será interesante buscar en el gran juego teatral de las fiestas parrandiles remedianas sus motivaciones a nivel de psicología colectiva y de sus tendencias.

A partir de que los impulsos primarios se ejercitan en los juegos infantiles y luego enriquecen al adulto en su vida cultural, para volcarse colectivamente entre otros casos en las fiestas populares, esta teoría establece, pues, que los juegos actúan como estímulos de «la invención y la libertad, sustituyéndolas a la necesidad, la monotonía y la violencia de la naturaleza. Frente a la prodigalidad ciega y brutal de la naturaleza, el espíritu del juego inventa el orden, la economía, la justicia».[13]

[12] Roger Caillois: *Teoría de los juegos*, Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona,1958, p. 25.

[13] Ibídem, p. 9.

Al aplicar las cuatro categorías mencionadas a nuestro sujeto de las Parrandas, encontraremos el *agon* o impulso de la competencia en la rivalidad de los barrios, que darán su aporte parcial a la totalidad del espectáculo bajo el estímulo de la victoria, donde se juega el honor de la victoria o el deshonor del fracaso.

Luego vemos el *alea* o azar presidir las eventualidades que en un gran espectáculo público implican la preparación o ensayo unido a la representación con todas las consecuentes ocurrencias que aportan la suerte y el acontecimiento aleatorio, a veces trágico, como es el caso de la joven que yendo dentro de una especie de jaula que exigía el elemento plástico de la carroza, sufrió muerte por quemaduras al no poder escapar inmediatamente de la llama que prendió sus vestiduras cuando se cayeron los restos de un volador, o también los inevitables apagones por la gran carga eléctrica utilizada, lo cual quizás sea la causa de la frustración del evento al dejar en total oscuridad los Trabajos de Plaza y aún a la población entera, sin contar los daños que sufren o experimentan las carrozas en el difícil viraje y en el total o limitado éxito con que puedan lograrse y que empañe la totalidad del desarrollo del espectáculo.

El *mimicry* o juego mimético de personificaciones, disfraces, interpretación de personajes para lograr una imagen diferente de la personal, está plenamente dado en las carrozas, debido a que las mismas muestran reproducciones mitológicas, legendarias o históricas en que aparecen figuras vivientes con sus correspondientes vestuarios de acuerdo con el efecto que se desea producir sobre las armazones escenográficas móviles que constituyen uno de los atractivos más gustados de las Parrandas.

Y por último el *ilinx* o atracción por el vértigo, que está dado en el peligroso juego de la pirotecnia que constantemente amenaza a la muchedumbre con sus residuos de fuegos luminosos que caen durante todo el tiempo en que son lanzados los voladores y demás variantes lumínicos impulsados por la pólvora. Esto sin tener en cuenta el constante peligro de que puedan volcar algunos de los tableros donde son encajados los palenques o hatillos de voladores, llenos a veces en números de cientos, lo que puede ocurrir con facilidad al calor del momento de la explosión y que es capaz de producir enormes pérdidas materiales, como ha ocurrido en años anteriores, además de los graves accidentes que producirán en las personas que los manipulan y rodean.

No podemos en absoluto desligar las Parrandas de esas prolongadas horas de intenso ruido y luminosidades en que la pirotecnia hace sus alardes y donde la noche truena para crear una atmósfera de bombardeo y un regodeo en el vértigo del pánico de un cielo en explosión y una ciudad trepidando en sus cimientos, todo lo cual hará crisis total en

la última hora de la mañana siguiente, en el despliegue final en que ambos barrios agotan sus últimos recursos para ver quién puede lograr mayor estruendo, con el propósito de crear así un caos sonoro que estremezca todas las fibras nerviosas del organismo.

He aquí cómo las Parrandas canalizan con sus juegos espectaculares cada año, los primarios impulsos psicológicos de las ciudades donde se realizan, con la competencia, el azar, la personificación y el vértigo en un teatro total popular que se hunde en sus más profundas tradiciones locales. De este modo se logra un evento de impactante magia teatral.

[1982]

[Este trabajo fue publicado por primera vez en 1987 en la revista *Islas*. En 1989 apareció en el libro *Teatralización del folclore y otros ensayos*].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LA RAÍZ HISPÁNICA EN LA DANZA TRADICIONAL CUBANA

En la colección de artículos *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, obra ilustrada por Víctor Patricio de Landaluze, editada por Miguel de Villa en 1881 y con introducción de Antonio Bachiller y Morales, José Quintín Suzarte[1] presenta una imagen campesina bajo el título de «Los guajiros» que comienza así:

> Con ese nombre, de procedencia aborigen sin duda, han sido y aún son conocidos los campesinos de Cuba, que constituían un tipo especial muy acentuado e interesante. Ese tipo, que nació con la conquista y la esclavitud, está desapareciendo junto con el coloniaje y la servidumbre, y preciso es que nos apresuremos a pintarlo, antes de que no quede un original que nos sirva de modelo...[2]

Poco después el autor presenta una imagen nostálgica dirigida hacia esa desaparición de un sector social en aparente contradicción con el sistema esclavista, pero al mismo tiempo sostén del mismo, y el cual a las puertas de la abolición hará desaparecer el caballeresco estrato social del campesino de la época colonial. Y sigue en línea descriptiva hablando de las excelencias del guajiro cubano a punto de perderse:

> El tipo del guajiro era varonil y simpático: esbelto y fornido [...] de barba poblada en cuanto entraba en la juventud, con la tez tostada por el sol, facciones regulares y ojos centellantes, revelaba a primera vista la raza andaluza. // Jinetes admirables, tenían los guajiros por su

[1] Periodista y director en sus inicios de *El Siglo*, vocero del movimiento reformista, fue director de los periódicos *El Foro Industrial, Diario de la Habana*, *La Aurora del Yumurí*; fundador también de *La Siempreviva* y *El Artista*. Emigró para proseguir la campaña separatista cubana.

[2] *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, Miguel de Villa Editor, La Habana, 1881, p. 57.

caballo el mismo afecto que los árabes, y llegaban a inspirárselo igual, haciéndose obedecer a la voz.[3]

Este concepto del campesino cubano con origen andaluz, responde también al gusto colonial del romanticismo europeo que había enclavado en el Sur de la península toda una atracción por los vestigios arábigos, y por lo tanto exóticos, tan del gusto de la época, y que plasma una de las tendencias estéticas de la literatura del siglo XIX.

Prosigue luego con la imagen caballeresca que los costumbristas del siglo pasado vieron en el campesino y que, como bien Jesús Guanche la califica en su estudio sobre las etnias que componen al pueblo cubano, fue determinada por lo raro, extraño y extravagante:

> La necesidad que tenía el guajiro de estar siempre armado para afrontar el odio de los esclavos, los ataques del bandidaje y las provocaciones de las rivalidades, no solo en materias de amor, sino en cuestiones de localidad, pues los hijos de un partido o jurisdicción se consideraban más o menos enemigos naturales de los de otras, y sobre todo, la sangre de sus antepasados que corría aún cercana y ardiente por sus venas, hacían de él un hombre esencialmente belicoso, por un quítame allá esa paja, echaba mano al quimbo (nombre provincial del machete) y jugaba la vida con la impavidez de los que nacen y se crían en el peligro.[4]

Después se adentra en el mundo de sus diversiones, término con que el costumbrismo del siglo XIX califica a las manifestaciones culturales de cualquier estrato social, y así nos habla del gusto por las lidias de gallos, en las que «arriesgaban todos sus ahorros», y que las «presidían los más encopetados y ricos hacendados, entre ellos los marqueses de Casa Calvo, de San Felipe y Santiago, de Almendares y otros, que en compañía de sus amigos jugaban miles de onzas a las espuelas de los gallos, con aristocrática indiferencia».

Luego sigue enumerando la de «las carreras de patos en que podían lucir su gallardía y habilidad como jinetes y a la vez el alcance de su fuerza física». Y por fin caemos en el ámbito de las llamadas diversiones que tenían ubicación en la fiesta llamada guateque y que eran la danza y la música. Sigamos nuevamente el texto:

[3] Ibídem, p. 59.

[4] Ibídem, p. 60.

Los bailes de los guajiros tenían también carácter, especialísimo; la danza, el vals, el rigodón, eran cosa desconocida para los hijos de nuestros campos. Su deleite era el zapateo, cuya música tiene un aire vivo que va *in crescendo*, y es una melodía sencilla, graciosa y algo melancólica. El zapateo es como una refundición, con grandes modificaciones, de la jota, las mollares y el bolero, y se baila con intervalos de un canto llamado punto, a cuyos acordes se entonan décimas o redondillas en que el guajiro elogia la belleza y cualidades de su dama, o alaba los quilates de su propio valor o el desprecio de sus enemigos.

En toda la América española existe el mismo baile popular campesino, alternando con el canto, y el mismo tipo guajiro con más o menos variantes. El jarocho mejicano llama jarabe a su zapateo y son al punto de nuestros montunos.

El zapateo se bailaba, y aún se baila, por una pareja que cede su puesto a otra cuando siente cansancio. Pocas veces bailan a la vez dos o tres parejas: en él demuestran su gracia y agilidad el hombre y la mujer, siendo verdaderamente admirables el compás y el desembarazo con que ejecutan pasos sumamente difíciles, en que la vista no puede seguir los giros que describen los pies. Y es costumbre que cuando una bailarina entusiasma a los espectadores por su habilidad y garbo, reciba de estos, además de bulliciosas muestras de aprobación, todos los pañuelos que quieran colgarle en los hombros, todos los sombreros que puedan ponerle en la cabeza, sucediendo a veces



Baile del zapateo según la época.

que al concluir se siente abrumada por la carga; pero esto tiene su recompensa, pues cada uno de los que le ponen una prenda tiene que hacer su presente, generalmente de dinero, para recobrarla, y la obsequiada saca gloria y provecho de su donosura y destreza.

Estos bailes que se llamaban guateques, concluían mal frecuentemente: un galán celoso o despreciado, un guajiro de otro partido que se creía ofendido por los conceptos de una de las décimas cantadas, tiraba repentinamente del machete, hacía pedazos con él los faroles en que ardían las tristes velas de sebo, alumbrado del sarao, y con las tinieblas comenzaba una zambra de dos mil demonios, de la que resultaban contusos, heridos y aun muertos, por lo común involuntariamente, pues nadie sabía a quién tocaba ni de quién se defendía.

Otras veces, guajiros enemistados con los que daban el baile, iban expresamente a desbaratarlo, comenzando siempre por apagar las luces y destripar el arpa.

En uno y otro caso, las mujeres no se amedrentaban demasiado con tanta barbaridad; se cubrían con los bancos y las sillas [...]

Esto no impedía que el domingo siguiente hubiese otro guateque más concurrido que el anterior.[5]

Hemos vuelto aquí otra vez a la influencia de otras regiones de España, como Aragón con la referencia a la jota, y aun del bolero del siglo XVIII, género en cierta manera académico, extendido por toda la península y llegado hasta los estratos populares de la época.

No queremos seguir adelante en nuestro intento de desmistificación de todos esos conceptos, basándonos en criterios socioculturales de mayor profundidad, sin hacer mención del texto que la Condesa de Merlín, también aún más idílicamente que el anterior, hace con indudable talento del campesino cubano y su típico baile. Primeramente veremos su versión del guajiro criollo:

Las gentes del campo, llamadas aquí guajiros o monteros, tienen un carácter excéntrico que los distingue de los demás países. Aficionados al canto, dados a los placeres y a las aventuras, reparten su vida entre el amor y las proezas caballerescas, y hubieran podido figurar

[5] Ibídem, pp. 61-62.

en la corte de Francisco I también como en estas cabañas primitivas, si su pasión indomable por la independencia no les hubiese destinado antes a la vida salvaje que al yugo de la civilización.

Su vida material sencilla y rústica está muy de acuerdo con su vida poética, y esta amalgama es justamente la que da a su acción un carácter romancesco y original. [...]

Tiene una fiereza producida por el ardor del sol que los calienta, y por la riqueza del suelo que los sostiene. [...]

Confiado en la prodigalidad de una naturaleza espléndida, y seguro de hallar en todas partes mieses y frutas en gran abundancia, la pereza, la voluptuosidad y el amor de la independencia se apoderan de su alma, y ponen un sello en todas las acciones de su vida; gusta mucho de lujo en su persona; pasa las mañanas en los reñideros de gallos y las noches en el baile o cantando a la guitarra enfrente de la estancia de su querida; es poeta y valiente a la vez, y si alguna vez acontece que estando él cantando o echando requiebros aparece por allí su rival, se bate con él, y le da o recibe un machetazo en honor de la que ama. [...][6]

Y luego dedica estas líneas a la descripción del zapateo:

El baile de los guajiros es sencillo y ardiente como su vida. Dos personas, hombre y mujer, principian este baile, que consiste en un paso sencillo marcado enérgicamente de tiempo en tiempo por patadas en el suelo que llevan al compás de la música, que es también muy sencilla, y que carece del acorde mayor y del acorde relativo. ¡Pero cuánta pasión en los ojos y en las actitudes del guajiro!, ¡cuán agradable sencillez en la postura del guajiro!, ¡cuán agradable sencillez en la postura de la guajira! Sus manos sostienen ligeramente por ambos lados los pliegues de su vestido echándolo hacia adelante a la manera de flores tímidas que cierran sus pétalos al calor del sol. El guajiro con los dos brazos atrás, con la muñeca izquierda agarrada con los dedos de la mano derecha, con los ojos vivos y la actitud fiera, se adelanta hacia la mujer, que se va retirando al mismo tiempo, hasta que al fin la alcanza; y entonces finge retirarse, y es perseguido a su vez por su compañera, hasta que al fin se ajuntan, y el

[6] Condesa de Merlín: *Viaje a La Habana*, La Habana, 1922, pp. 80-81 y 85.

> baile toma un carácter delirante que dura hasta su conclusión. Los bailarines no se detienen nunca hasta que los espectadores observan su cansancio, y son reemplazados por otros; pero los primeros no dejan de bailar sino uno después de otro a compás y sin que la música cese. Por lo general el hombre es reemplazado muchas veces antes que la mujer.[7]

Y con esa documentación de época, antes de adentrarnos en el objeto de esta disertación, haremos un recorrido crítico sobre el medio ambiental que dio nacimiento a estas expresiones culturales, en su contexto histórico, y un estudio de las raíces protagónicas de la clase social que les dio nacimiento.

Está ya fuera de toda duda que los naturales de las Islas Canarias constituyeron el mayor aporte étnico que pueda considerarse, desde sus inicios, como definitivo dentro del campesinado cubano. Nada tiene por eso de extraño que veamos en nuestros campos, sobre todo en la región occidental y central de la Isla, un tipo físico, diríamos racial, bastante diferente de la población de los medios urbanos en que la mezcla con el negro se ha dejado sentir intensamente. Un especial color dorado de la piel, conformado por la constante exposición al sol, la frecuencia de cabellos rubios o castaños y ojos claros, definen un tipo físico muy determinante en el campesinado cubano. Hemos podido personalmente detectar en el pueblo de Viñales, localidad en medio del valle pinareño, por la década de 1970, una asombrosa y aplastante presencia de ese tipo en niños, jóvenes y ancianos de ambos sexos. No será difícil comprender esa realidad cuando sepamos que desde inicios de la conquista fueron los canarios quienes aportaron los mayores contingentes de emigrantes, en forma de núcleos familiares masivos que inmediatamente se adentraban en los campos, mientras que el resto de la inmigración peninsular iba en búsqueda de mejoras de vida en los medios administrativos urbanos y comerciales de la Isla.[8]

Los nativos de las Islas Canarias[9] provienen de la raza blanca que pobló el norte del continente africano desde fecha inmemorial: los

[7] Ibídem, p. 88

[8] Una disposición legal de 1718 estipuló la entrada de cincuenta familias anuales, de acuerdo con Francisco Morales Padrón en «Desplazamientos a las Indias desde Canarias», según cita Jesús Guanche en «El aporte Canario a la formación étnica de Cuba», conferencia mimeografiada, La Habana, 1982.

[9] El nombre de Canarias proviene de su gran abundancia de fornidos canes, y no del pájaro de allá oriundo que tomó su nombre por el lugar de procedencia.

bereberes o berberiscos (muy caracterizados en datos históricos por la tez blanca, los ojos azules y cabellos rubios), supuestos descendientes de los fenicios (raza aria y semítica) que, según las más lejanas hipótesis, estuvieron enraizados en la raza cromagnónica que atravesó de Europa al África, cuando aún el mar Mediterráneo no había impuesto su frontera de aguas entre los dos continentes. Raza levantisca y rebelde, aun el paso del islam no la hizo doblegar y menos desaparecer –todavía hoy los tuaregs, libios y otros pueblos del norte africano son sus descendientes–, dando su germen a los guanches, tribus establecidas en el archipiélago canario, surgido en el Atlántico frente a la costa africana del Atlas, de donde las arenas del desierto llegan hasta sus playas. No es de extrañar, por eso, que el camello circule aún por las Islas Canarias y fuera un medio de locomoción campesina hasta época no muy lejana. No estaba consumada la conquista de América cuando España todavía se ocupaba en la tarea de someter a la raza rebelde de ese archipiélago, lo que costó noventa y cuatro años de lucha y no terminó hasta 1495, es decir, tres años después del descubrimiento americano. Por razones geográficas, fueron estas islas el salto portuario más cercano al desembarque en tierras americanas. Toda flota salida de Cádiz debía hacer escala en algún puerto del archipiélago canario (Gomera, Tenerife, Las Palmas), y flotas expresamente fletadas desde las Islas se dedicaron al transporte legal e ilegal de mercancías y emigrantes, tanto peninsulares como isleños.

El archipiélago canario, por razones geográficas y estratégicas, sufrió durante siglos las inclemencias de erupciones volcánicas, pestes, incursiones de las potencias europeas. Holanda, Francia e Inglaterra, así como los ataques piratas de la época –Francis Drake hizo un dramático desembarco allí en una ocasión–, sumado a un suelo de difícil laboreo agrícola por su pobre calidad geofísica, determinaron en el isleño el deseo de



Guateque campesino, siglo XIX.

trasladarse rápida y masivamente a la América, en búsqueda de un medio de vida más sosegado y que le ofreciera más posibilidades de fructificación en tierras, lo cual no era usual en su propio medio. Se dice, según nos ha dejado saber Jesús Guanche, que las primeras mujeres que arribaron a Cuba fueron isleñas que venían formando familias completas de emigrantes, cosa que le confirió un estatus de sedimento estable a una emigración compuesta, por otra parte, en su mayoría, por aventureros llenos de ambiciones, que en búsqueda de riquezas exprimieron el régimen colonialista hasta sus más inusitados límites de depredación y explotación del hombre por el hombre en América, lo que culminó con la instauración del sistema esclavista después de haber exterminado en masa al aborigen de la zona del Caribe.

La emigración canaria se mantuvo intermitentemente durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Su constante afluencia, aclimatación y constitución en una clase productora especialmente dedicada al desarrollo de la economía agrícola del país, dio lugar a la prosperidad de renglones tan importantes como los del tabaco y la ganadería, junto con los hatos, sitios y estancias en que se llevó a cabo una intensa labor de cultivo del agro. El desarrollo de la industria del azúcar y el café, renglones principales de la economía colonial, estuvo soportado por el sistema esclavista, pero le tocó al campesinado, tierra adentro, sobre todo en las regiones occidentales y centrales de la Isla, desarrollar la base de los productos agrícolas y de las vegas tabacaleras. La importancia de esa inmigración se dejó sentir en el estatus económico-colonial, cuando de 1717 a 1723 ocurrió la sublevación de los vegueros, conocida también por la rebelión de los isleños, acontecimiento histórico que, como bien dice Jesús Guanche, marca el inicio de la tradición de lucha del campesinado cubano. El guajiro criollo desempeñó tan importante papel, que dio pie para que a fines del siglo XVIII se lograra una amplia estabilización y expansión de una producción regida por la mano de una clase social que, internada en los campos, estaba entregada, ya en pequeñas comunidades o en aislados grupos familiares, al cultivo directo de la tierra con intensa dedicación. Esto último hizo que según los datos del censo de 1825, que nos aporta el ilustre historiador Ramiro Guerra Sánchez, «el predominio de la pequeña propiedad [...] era evidente. Los cultivos destinados al consumo, practicados por los pequeños agricultores, producían seis veces tanto como los cafetales, cinco veces tanto como las haciendas y tres veces tanto como los ingenios».[10]

[10] Ramiro Guerra Sánchez: *Manual de historia de Cuba*, Cultural S.A., La Habana, 1938, p. 295.

Y esto, por supuesto, como resultado de un trabajo libre desvinculado de la esclavitud.

El aislamiento de los centros urbanos le permitió al campesino criollo, partiendo de sus raíces hispánicas, con el matiz regional que le confirió el archipiélago canario, desarrollar manifestaciones culturales muy específicas y diferentes a las producidas en ciudades y villas del país, centros urbanos más permeabilizados por el africano y otras etnias europeas. Fue también una clase mantenida racialmente dentro de la población más intrínsecamente blanca de la época colonial: en el siglo XIX la inmigración canaria asciende a 320 000, lo que constituía el 33% de la libre emigración. Esa fue una de las razones por la cual la metrópolis permitió su libre expansión para tratar de mantener un equilibrio ante el creciente aumento de la población negra.[11]

Por otra parte, la cultura guajira tuvo características peculiares. Al tratarse también de una expresión popular que a pesar de pertenecer a un estrato de la clase dominante, provenía de un sector que aun en la misma Península era explotado, y por lo tanto en contradicción con el estatus general político-cultural dominante en Cuba. El isleño trae a Cuba, por un lado, manifestaciones todavía frescas de un ancestro aborigen canario, y por otro, matices de aspectos generales de la cultura popular europea, específicamente la peninsular.

En el siglo XVI, con la expansión política europea que causó el descubrimiento y la explotación de las Américas, se crean en las cortes europeas las condiciones para una expansión danzaria. Para ello se recurre a los bailes folclóricos más ricos de diferentes partes del área continental europea. Así se conforman los núcleos de las llamadas danzas preclásicas, que inundan el trajín social de los salones cortesanos. Variadas formas de danzas populares son moldeadas por el maestro de danza de las clases nobles, estableciéndose un contrastado juego de «danzas bajas» o pegadas al piso, y «danzas altas» o impulsadas por el salto, y que incluyeron desde las gallardas y courantes italianas, las gigas inglesas y las alemandas alemanas, hasta las zarabandas, chaconas, pasacalles y pavanas españolas. Y entre esas danzas provenientes de España, existió también una llamada canaria, canario o canarie.

Veamos lo que los textos a la mano nos dicen sobre esta danza, cuyo nombre da bien claramente su procedencia. El *Diccionario Oxford de la Música* dice:

[11] Dato de Juan Pérez de la Riva en «Los demógrafos de la independencia», citado por Jesús Guanche: Ob. cit.

> Canaries, canario o canaria. Antigua danza escrita en compás de 3/6 tiempos, algo semejante a la giga [...] se pueden encontrar en compositores de los siglos XVII y XVIII como Purcell, Lully y Couperin. Aparentemente el hay o hey, danza rústica, se bailaba con música similar.–El nombre canarias se refiere posiblemente a que procede de las Islas Canarias [...]. Shakespeare menciona varias veces esta danza: «[...]danza la Canaria con fogoso y vivo movimiento». (Bien está lo que bien acaba).

El *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* dice: «Canario. Baile así llamado por haber sido su cuna las Islas Canarias y es el mismo quedespués se llamó en España "Guaracha" y últimamente "Zapateado"».

El *Concise Oxford Dictionary of Ballet* nos informa:

> Canaries, una danza llena de vivacidad en tiempo 3/8 o 6/8 similar a la jiga o giga. Puede haber venido de las Islas Canarias por vía de España o Francia [...]. En ella se acentúa fuertemente el golpear del suelo con talón y punta de los pies, aunque no tiene nada que ver con la técnica del taconeo de la danza española. [Traducción mía].

El famoso tratado de Thoinot Arbeau (1588) sobre la danza, conocido con el nombre de *Orchesographie*, brinda esta descripción de las Canarias:

> Algunos dicen que esta danza proviene de las Islas Canarias y que se baila frecuentemente en esa región. Otros cuya opinión prefiero compartir, mantienen que se deriva de un ballet compuesto para una mascarada en la cual los bailarines estaban vestidos de reyes y reinas de Mauritania, o más bien, como salvajes con plumas teñidas de distintos colores. Esta es la forma de bailar canarias: un joven toma una dama y bailando con ella al compás de una melodía conveniente, la conduce al extremo del salón. Esto hecho, vuelve al sitio desde donde empezó, mirando mientras tanto a la dama. Luego se dirige nuevamente hacia ella, efectuando ciertos pasajes y una vez realizado esto, se vuelve como antes. Entonces la dama viene y efectúa lo mismo frente a él, volviendo después al lugar donde estaba y ambos continúan estas idas y venidas tantas veces como la diversidad de los pasajes se lo permite. Y advertid que estos pasajes son animados, aunque extraños y fantásticos, pareciéndose en gran manera a las danzas de los salvajes. Los aprenderéis de aquellos que lo saben y podéis inventar

nuevos a vuestro gusto. Solo os daré la melodía de esta danza y algunos movimientos de los pasajes que los bailarines tienen costumbre de hacer y que los espectadores gustan contemplar.

Lista de movimientos de la danza llamada *canaries*:

1. Golpear con el pie izquierdo, efectuando un *pied en l'air droit.*
2. Marque *talon droit.*
3. Marque *pied droit.*
4. Golpear con el pie derecho, efectuando un *pied en l'air gauche.*
5. Marque *talon gauche.*
6. Marque *pied gauche.*

1. Golpear con el pie izquierdo, efectuando un *pied en l'air droit.*
2. Marque *talon droit.*
3. Marque *pied droit.*
4. Golpear con el pie derecho, efectuando un *pied en l'air gauche.*
5. Marque *talon gauche.*
6. Marque *pied gauche.*

El resto de esta danza se baila de la misma manera ya expuesta, durante todo el tiempo que el bailarín continúe los movimientos frente a su pareja, yendo hacia adelante y retrocediendo para concluir en la posición original. Y advertid que para un segundo pasaje, en lugar de los golpes con los pies se puede hacer una *grue* muy alta terminando con un arrastre hacia atrás del pie por el suelo, como si se quisiera pisotear un salivazo o aplastar una araña.[12]

Curt Sachs, cuando estudia las danzas de la corte europea, expone:

La danza de las canarias. Los franceses la llaman *danse* de Canarias, y es después de la courante, la principal entre los bailes de requerimiento y rechazo del siglo XVI [...]. Los movimientos son audaces, bizarros y exóticos. La combinación del saltillo y el pateo y el alternar del taco y la suela en el pateo son características [...]. Su motivo rítmico es generalmente una figura punteada de tres por ocho; solo Arbeau la anota con dos corcheas. Encontramos la misma notación

[12] Thoinot Arbeau: *Orquesografía*, Buenos Aires, 1946, p. 174

en Marsenne, en 1636. Adornase de los *batteries de pieds*, en las que también repara Arbeau, añade las semicabriolas, piruetas y movimientos similares. En su época esta danza era considerada *«grandement difficile»* y solo las personas de mucha práctica y de pies muy ágiles se atreverían a ejecutarla.

Ya la antigua literatura de danza deja pendiente la cuestión acerca de si el extraño nombre y los movimientos un tanto rústicos se remontan realmente a las Islas Canarias o a un «*ballet*» de corte deliberadamente exótico. No cabe la menor duda, sin embargo, de que la decisión debe recaer en favor de las Islas Canarias, pues el ejemplo más antiguo del canario procede de una comarca que podría ser un intermediario natural, vale decir España, siempre que se tratara de una importación de las Canarias, pero no si fuera simplemente un «ballet» cortesano[...]. En la misma España se considera al canario como el padre de la jota.[13]

De toda esta quizá enrevesada información sacamos las conclusiones de que en el siglo XVII coexistieron tres manifestaciones danzarias unidas por el nombre y el origen *canario* y que fueron: una danza rústica, es decir, un baile estrictamente popular y campesino; otra ejecutada en las cortes europeas, procesada ya por el maestro de danza, la cual consta en los escritos documentales de los tratados de época sobre la materia; y por último, un espectáculo en boga en la época, que con características exóticas presentaba en la interpretación de cortesanos y nobles, dentro de los salones monárquicos, escenificaciones posiblemente basadas en el ambiente aborigen de los guanches, habitantes primitivos del archipiélago canario, utilizando como base temática coreográfica los movimientos ya procesados de la danza original, elaborados en cierto modo por el profesionalismo incipiente que se gestaba en aquel tiempo.

Es a la primera de esas manifestaciones que iremos en busca de los orígenes de nuestro zapateo, la más pura danza de originalidad hispánica en nuestra cultura nacional danzaria.

En su *Diccionario provincial y casi razonado de vozes y frases cubanas* (1875), Esteban Pichardo deja saber de la existencia de un canto muy gustado del guajiro, llamado el *ay*, cuya parte bailada era el zapateo,[14] y que

[13] Curt Sachs: *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, 1944, p. 368.

[14] Esteban Pichardo: *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas*, La Habana, 1976, p. 68.

Argeliers León considera matriz de otro canto campesino, ya desaparecido en 1836, que dio lugar al actual.[15]

Para nadie es un secreto que los nombres dados a las músicas y sus textos, relacionados con danzas, sobre todo los tradicionales o populares, son frecuentemente los mismos para unas que para las otras. Si volvemos párrafos atrás nos encontraremos que la información del *Diccionario Oxford de la Música* habla del Hay o Hey, definido como una «danza rústica» que se bailaba con la misma música de la primera. Verdaderamente, ¿es posible no relacionar el *ay* de Pichardo, bailado por un zapateo muy brincado, con las descripciones de las Canarias en los antiguos tratados danzarios, reforzada aún más por la información de Sachs? Aún hoy encontramos una décima en Cienfuegos que se canta así:

Hey, hey,
aprendí todo el amor
en tu miradita buena (bis)
fue como si una colmena
me hubiera dado dulzor.

Hey, hey,
vi que el destino mejor
entraba por mi sendero.
Hey, hey,
y como el amor primero
era y eres tú tan bello
grabó en mi pecho su estrella
el amor más verdadero.[16]

Así, estimamos que una antigua danza venida de las Canarias en su forma más popular y tradicional, traída por el campesino isleño al igual que otras manifestaciones culturales, va a sufrir modificaciones a través de las distintas etapas del acriollamiento. Dejado atrás el mundo de sus orígenes para adaptarse a otro, van a crecer ramificaciones modificadas acordes a un nuevo sistema de vida geográfico y socioeconómico. De ahí, igual que la décima cantada y tocada en guitarras, bandurrias y timplillos, se va a instaurar un tipo de danza campesina conforme a un nuevo orden, mientras el campesino va a devenir con su trabajo en uno de los más importantes renglones de la economía colonial.

[15] Argeliers León: *Del canto y del tiempo*, La Habana, 1974, p. 13.

[16] *Cancionero de música campesina*, La Habana, 1983, p. 20.

Cuba debió a la mano del campesino en esa época la posición del predominio de la pequeña propiedad de los sitios y estancias, una situación de «país de pequeños cultivadores, dedicados a producir para el abasto propio»,[17] siendo esto, además, como ha subrayado Ramiro Guerra Sánchez, resultado del trabajo libre. Una situación de holgura campesina dio expansión al desarrollo de manifestaciones culturales, que al cerrarse hacia fines del siglo, traería en consecuencia la desaparición de algunas de esas expresiones, como la danzaria por excelencia que fue el zapateo.

No nos gustaría seguir adelante sin hacer una necesaria aclaración sobre el término *zapateo*, que viene de zapateado, y que en sus raíces danzarias primigenias no se trata más que del pateo que los pueblos primitivos, en sus etapas agrícolas, efectúan en sus danzas con fines mágico-religiosos de atraer las fuerzas fertilizantes de la reproducción anual al agro. Si en un principio es el pie desnudo, al utilizarlo para esas danzas en toda la cultura universal danzaria, cuando la planta del pie cubre con suelas y el zapato adquiere su conformación, el golpear del suelo devendrá en una más elaborada sucesión de movimientos, usando a veces los talones, a veces la parte delantera del pie y en otras ocasiones toda la planta en rítmicas combinaciones que pasan por movimientos alternos o simultáneos de ambos pies, combinados con deslizamientos sobre el suelo y otros tipos de elaboraciones. En España, como en toda Europa, la danza con énfasis en los golpes del pie poseyó inusitada fuerza, subrayada por la presencia musulmana de varios siglos en la Península, que trae de su paso y dominación del norte de la India el intrincado juego rítmico-danzario de los pies más la incorporación en la región sur de la etnia de los gitanos, extraña raza de orígenes desconocidos, aunque sí parece que se tiene como admitida su procedencia geográfica, según teorías lingüísticas actuales, de tribus que en la antigüedad partieron de las márgenes del Ganges, cruzaron el Egipto y penetraron en Europa en el siglo XV. Con la bota, el tacón y las suelas, surgidas en la época de la caballería medieval y reforzadas en el Renacimiento, el baile del zapateado va a convertirse en un furioso taconeo de complicados y virtuosos ritmos de los pies calzados sobre los pisos enmaderados, que en Andalucía especialmente prescindió de las tierras apisonadas de los villorrios o del campo abierto para encaramarse en los tablados de ventas y tabernas. El bailarín profesional en España, partiendo de bases tradicionales, creará las escuelas flamencas, de un estilo muy puramente español con marcado acento en complejos

[17] Ramiro Guerra Sánchez: Ob. cit., p. 295.

taconeos, así como recogerá aspectos de la danza académica europea para moldearlos dentro de un estilo muy puramente nacional, que incorpora el manejo de las castañuelas o palillos, dentro de la llamada escuela Bolera del siglo XVIII, y que tiene al bolero y las seguidillas como patrones danzarios de los que expande toda una técnica.

Muchas de las danzas populares regionales (de las cuales España fue muy rica), reciben estos influjos mucho tiempo después de haber sido matrices originales de diversas danzas preclásicas que recorrieron las cortes europeas y que dieron lugar al sistema codificado del ballet europeo. Así, los pateos campesinos se convierten en zapateados y, como consecuencia de ello, la América toda se llena de ellos, que serán los gérmenes de las danzas criollas que aún hoy, desde la Argentina hasta el Caribe, nos han legado malambos, chacareras, gatos, resbalosos, zamacuecas (llamadas marineras en el Perú y cuecas en Chile), joropos venezolanos y galerones colombianos, danzas llamadas de marimba en Nicaragua y demás bailes centroamericanos, hasta los refinados sones veracruzanos y los jarabes jalicenses, de intrincada técnica danzaria, en México.[18]

Las Antillas poseen también su saldo de danzas zapateadas, pues además de Cuba, Santo Domingo posee un sapateo (con *s*) de tres modalidades: el sarambo, con uso de unas especies de castañuelas llamadas matracas; el guarapo, sin matracas; y el callao, bailado al son de una tambora que un momento determinado hace silencio para que se oiga solamente el repiqueteo de los pies en el suelo.[19]

En América, el zapateado se hace generalmente menos acentuado, excepto en determinadas danzas de México y Argentina. El contacto con el indígena convierte en un juego de pies deslizados el furioso taconeo español, y así lo atestigua la inmensa mayoría de los bailes folclóricos latinoamericanos, donde el énfasis es más bien en el juego de la pareja, que sin agresividad, sino en forma de amable cortejo y persecución amatoria, hace uso frecuentemente del pañuelo que, en manos de los bailadores, desempeña un papel importante en el diálogo danzario de rechazo y aceptación. En Cuba, el zapateo, bailado sobre los pisos de tierra apisonada de las viviendas campesinas, al son de las cuerdas punteadas de los instrumentos traídos de la península y del canto de los decimistas, se convierte también en un juego de pies deslizados, escobillando suavemente el piso y golpeando quedamente con algún que otro brinco muy pegado al suelo. Así lo describe Pichardo:

[18] Ibídem.

[19] Fradique Lizardo: *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*, Santo Domingo, pp. 250-264.

> El zapateo es la parte del baile que se acomoda a los sones explicados y a otro particular idéntico, distinguiéndose el punteado, escobillado, etc. [...], el cual, aunque rústico, está muy generalizado; nada de figuras, si se exceptúa alguna vuelta del cuerpo para presentarse inmediatamente a su pareja de frente a continuar el ejercicio incansable de los pies cuyo sonsonete, por más variaciones que ejecuten, no lían de perder jamás el compás, hasta que aparece un nuevo zapateador a relevarle, bastando un saludo o inclinación de cabeza para ser obligado a retirarse. Cuando en este baile se imita al guajiro con sombrero de guano, machete al cinto y gesto amenazante y azorado por los silbos de los espectadores, entonces se titula atajaprimo.[20]

Y he aquí que Pichardo termina su descripción con una extraña variante de implicaciones pantomímicas bastante teatrales. Hay personificación y gestos de azoro, así como un figurado silbo del público, que demuestra un baile-proyección ante una audiencia que solamente participa como espectadora. Esta ya nos parece una situación ajena al desarrollo rural de la manifestación que tratamos y es una muestra de la urbanización del género, por el acercamiento de las comunidades campesinas a los pueblos y villas, habiendo dejado el «monte adentro» por las cercanías a las ciudades. Con ello se ve, según Argeliers León, «un guajiro extraño ya a un público que sería el de la ciudad, muestra de las consecuencias culturales de este proceso de urbanización».[21]

Dicho proceso incluye también las menciones del cultivo del zapateo en los medios citadinos, y cómo el negro se hace eco de él, sobre todo en uno de los personajes, podríamos decir, más populares de la época colonial: el calesero, del cual Idelfonso Estrada y Zenea, costumbrista literario del siglo XIX, dice en *El quitrín* (1880) que «también tenía que saber tocar el tiple, y bailar el zapateo», y añade:

> También llevaba el melancólico tiple en que tocaba el zapateo y el punto cubano y a cuyo son bailaban los demás caleseros reunidos en una misma cuadra, mientras sus amos permanecían de visita [...]. Las espuelas prestaban vida al compás; la cuarta hacía la batuta; nunca faltaba uno que, golpeando en la caja del tiple, contribuyese a aumentar la viveza del tango, y las entusiastas voces de los caleseros y el íntimo goce que a sus almas llevaban aquellos cantos

[20] Esteban Pichardo: Ob. cit., p. 68.

[21] Argeliers León: Ob. cit., p. 94.

y aquel baile, nos hacían presumir que eran felices, en medio de su propia desgracia.[22]

El final del siglo XIX marca un predominio de la industria azucarera y de los cafetales, que van a depauperar al campesino y convertirlo durante la seudorrepública en un sector vilmente explotado en su miseria. El predominio de la ciudad y la pobreza del guajiro irán paralelos, y en el conflicto entre lo urbano y lo rural, al segundo le tocará perder: la vida cultural campesina languidecerá y con ello desaparecerá el zapateo.

Grabados y pinturas del siglo XIX (entre ellas algunas de Landaluze), muestran el ambiente y algunas figuras del zapateo, en algunos de sus momentos característicos, como el que presenta la suerte conocida como «arte de la argolla». Aquí, el bailador enrolla el pañuelo de burato que él o su compañera llevan al cuello a manera de rollete y, amarrándolo por sus extremos, conformaba la tal llamada *argolla*. Durante el baile la hacía entrar por su cabeza, debía recorrerla todo el cuerpo, forzándola a bajar hasta los pies y después sacándola por uno de ellos.

En otro grabado, también de Landaluze, vemos a la bailadora cargada de sombreros, uno arriba de otro sobre su cabeza, y algunos en el suelo. Además de la explicación ya conocida por Suzarte, María Teresa Linares comunica haber recibido por boca de informantes la versión de que esa acumulación de sombreros tenía por razón el hecho de ser costumbre la de bailar el zapateo solamente por una mujer muy exclusiva en la ejecución del baile, para el cual se consideraba tener muchos requisitos, con varios hombres alternadamente. Ellos le ofrecían los sombreros pidiéndole turno y ella lo confería en el orden en que le habían sido dados, devolviéndoselos a medida que bailaba con ellos. Por otra parte, también era ella la que determinaba cuándo dejaba una pareja y continuaba con otra, solamente con una simple inclinación de cabeza a manera de saludo.[23]

Otro grabado representa una fiesta en el interior de una «casa de tabaco», en donde vemos a varias parejas bailar el zapateo al mismo tiempo, situación poco común, pues siempre se ha dicho que era baile de una sola pareja aislada. Por otra parte, podemos también observar a uno de los bailadores arrodillados sobre ambas rodillas, lo que nos muestra otra suerte del baile. Este curioso grabado aparece en el *Ma-*

[22] Idelfonso Estrada y Zenea: *El quitrín*, La Habana, 1980, p. 34.

[23] La informante fue Julia de la Osa, abuela materna del capitán Antonio Núñez Jiménez.

nual de la Isla de Cuba, de José García Arboleya, quien al hablar de los bailes de este país dice:

> Bailes de música en el campo. Los públicos de convite o de pensión donde hay orquesta y se bailan contradanzas y valses para distinguirlos de los changüís o guateques, reuniones con carácter de familiares que solo se baila al son del tiple, la guitarra o el harpa y del canto de los guajiros.
>
> El zapateo es un baile peculiar de la Isla, aunque algo parecido al zapateado de la Península. Hay zapateo punteado y el escobillado, y también de atajaprimo, todos sin figuras, a excepción de alguna vuelta del cuerpo para dar de nuevo frente a la pareja.[24]

Esta descripción tan simple del zapateo no corresponde a otras ofrecidas por informantes a María Teresa Linares, en que hacían hincapié en los muchos requisitos, lo cual implica naturalmente determinadas complicaciones bien apreciadas por los buenos bailadores. Por ejemplo, se dice que el hombre se esmeraba en inventivos brincos y saltos, mientras que la mujer se dedicaba a la fina filigrana del pie y a la gracia de la saya que solo dejaba ver la pierna apenas hasta el tobillo, cediéndole a su compañero la mayor espectacularidad. También se conoce que hubo bailadores exclusivamente masculinos que inventaban suertes como la de los cuchillos, en las que colocaban estos últimos en la bota o zapato de baqueta, con el filo hacia afuera a manera de los espolones de los gallos. De esa manera bailaban al ritmo que se ejecutaba en el cuero de los taburetes, improvisando peligrosos brincos y saltos de una silla a otra y de ellas a la mesa y mostradores de cualquier bodega o establecimiento del pueblo. Famoso fue en este arte Fermín Estrella, nos sigue informando María Teresa Linares, por los años 1896 ó 1897, es decir, en plena Guerra de Independencia. Otro personaje de este tipo fue Juan Pagés, quien perdió una pierna debido a una herida con los cuchillos, pero que con la sana y la otra de palo aún solía bailar mientras cantaba décimas, en épocas de estancia en La Habana, en un café situado en Monte y Egido. Otras suertes masculinas eran las de dar brincos, que llamaban «el corcoveo», imitando al caballo que salta en el lugar, mientras relincha y tira patadas, así como el de dar saltos golpeándose con los talones el trasero. Esto lo efectuaban en ocasión de bailar el llamado cachirulo, al son de este texto: «Alzo la pata y con disimulo me doy en el culo».

[24] José García Arboleya: *Manual de la Isla de Cuba*, La Habana, 1859, p. 274.

Esta antigua «danza del cachirulo» nos pone en la órbita de las llamadas «rumbitas» campesinas que comienzan a surgir a finales del siglo pasado y que marcan una etapa en que las manifestaciones culturales danzarias guajiras van a experimentar cada vez más las influencias de los cercanos centros urbanos, puesto que los cambios estructurales económicos impondrán al campesino una amplia dedicación al trabajo cañero como sembrador y cortador en las zafras. El impulso dado a la industria azucarera, que coincide con la abolición de la esclavitud, hizo decaer la importancia en la economía colonial del cultivo agrícola del pequeño propietario. La burguesía criolla se enriquecía con la exportación cañera a la metrópolis y añoraba el momento en que tuviera libertad para hacerlo al mundo entero, bajo condiciones más adecuadas a la expansión de su clase. Así, bajo esas necesidades estructurales económicas, a las que se agregan las del desarrollo de una ideología nacional, surgida a la par de los otros países del Continente americano y bien diferenciada de la de los intereses metropolitanos, fue que surgió la necesidad de una independencia que los ejércitos libertadores ganaron después de dos guerras. El campesinado cubano, que sufrió una especial forma de explotación, fue pasando por distintas etapas: primero, la de las clases peninsulares metropolitanas; segundo, la burguesía criolla naciente; y después, el establecimiento y expansión de ella, que con la seudorrepública compartió sus intereses con el capitalismo norteamericano, por cuya intromisión se llevó la mejor tajada de la economía nacional, utilizando los forzados medios que la historia bien nos ha hecho conocer.

El necesario acercamiento a las poblaciones hará que el campesino comience a experimentar peculiares formas de transculturación, una de las cuales será la de imitar las formas de baile populares influenciadas ya por el negro. Aunque según la opinión de María Teresa Linares y de Argeliers León,[25] ese matiz transculturador no pasa de ser imitativo, o sea, una versión de lo que el campesino veía hacer en expresiones conformadas por la unión de lo hispánico y lo africano. De ahí van a surgir esas llamadas «rumbitas», que no solo van a denominar el festejo en que se bailan determinadas contradanzas o habaneras, sino también el nombre genérico de diferentes danzas bailadas al son de ellas con nombres específicos, como el zumbantonio, el gavilán, el papalote, la karinga, el chin-chin y el nombrado cachirulo, las dos últimas ya desaparecidas.

Aunque existen opiniones actuales que confieren una determinante influencia negra a estas danzas, insistimos en la opinión de especialistas

[25] Entrevista.

de tan connotada dedicación y prestigio, como María Teresa Linares y Argeliers León, quienes opinan igualmente «que el ritmo de la contradanza que dicen que es negro no es tal»,[26] sino solo el resultado de una apreciación o «reducción promedial de lo que hacían los negros», y por consiguiente, solo una versión del oído del blanco con respecto a lo que hacía el negro. Por lo tanto, no es una intervención directa del negro, sino una alteración y resultado de lo que el músico blanco de la clase dominante captó a distancia de las células rítmicas negras. Y ese ritmo es el que aparece en muchas contradanzas tocadas en el acordeón o la filarmónica, en el tiple o la bandurria con acompañamiento del timbal y el güiro. Ese proceso ocurrió también con la danza, y si el campesino tomó las formas imitativas, muy características de la danza del negro, fue para instaurar sus propias imágenes. Así el papalote, el gavilán o la jeringa del texto de la karinga –lingüísticamente la más comprometedora denominación por su posible origen en la calinga o calenda, antigua danza africana en América–, son sujetos de origen mediterráneo y no africanos. El campesino solo toma una actitud ante la influencia del negro, pero este no interviene directamente con su presencia danzaria en el ámbito campesino, por lo menos en el occidente y en el centro de la Isla. Solamente en Oriente, por la intensa presencia de cafetales y la fuerte inmigración francesa con sus dotaciones esclavas, es que el negro irá a engrosar las filas del trabajador campesino. Allí surgirá el fenómeno musical que marcará la definitiva fusión transcultural de lo hispano y lo africano, con el nacimiento del *son*, que primeramente será «montuno», antes de sus ulteriores desarrollos, y que irá a plasmar, según deja saber Odilio Urfé,

> el exponente sonoro más sincrético de la identidad cultural nacional, [cuya] existencia verificada comienza concretamente en las postrimerías del siglo XIX, en una ubicación múltiple que comprende los suburbios montaneros de algunas ciudades orientales, como Guantánamo (con el changüí), Baracoa [...], Manzanillo (con su base organera), y Santiago de Cuba, con sus barrios folclóricos de emplazamientos suburbanos.[27]

Más tarde veremos cómo, desaparecidas las contradanzas o habaneras que acompañaban a esas «rumbitas» campesinas, será el son montuno, emigrante de la parte oriental de la Isla, el que va a constituir la base

[26] Ibídem.

[27] Helio Orovio: *Diccionario de la música cubana*, La Habana, 1981, p. 391.

musical de esas danzas campesinas de que estamos tratando, al mismo tiempo que el baile de más pura raigambre campesina, el zapateo, sufrirá un proceso de desaparición, hasta llegar a su total eclipse a finales del siglo.

Volviendo a las «rumbitas» campesinas, María Teresa Linares insiste en que «son de origen hispánico y además se encuentran en toda Latinoamérica. Todas las danzas latinoamericanas de origen hispánico son parecidas a estos zapateos y a estas rumbitas».[28] Pensamos que sobre esta materia danzaria nos queda mucho por estudiar. Dado que sus interpretaciones han sido hechas por prestigiosos musicólogos y etnólogos, cuyas conclusiones son sumamente valiosas, serán los especialistas en materia danzaria, sin embargo, los que deban dar la última palabra, labor que aún solo ha sido parcialmente acometida, y en la cual nos sentimos personalmente involucrados. Por ello nos comprometemos en futuros trabajos a seguir insistiendo en la profundización del tema.

Al adentrarnos en el siglo XX, con el advenimiento de la seudorrepública, encontramos a la clase campesina más que nunca incorporada al industrialismo azucarero con su famosa secuela de zafras y «tiempo muerto». Las concentraciones campesinas cerca de las zonas azucareras, y aun dentro de los ingenios, van en aumento. Así, por la década de 1920, en el antiguo central Carmita, de la zona de Camajuaní, y con más intensidad en el central Majagua, en la actual provincia de Ciego de Ávila (antiguamente dentro de Camagüey), Pedro García Méndez, de procedencia espirituana, revive los antiguos bailes campesinos entre las familias de los bateyes azucareros de esos ingenios, con lo cual surge un brote de actividad danzaria a la sombra de los llamados Bandos Rojo y Azul, organizados por las sociedades de recreo existentes en esas comunidades. Dichos bandos organizaban tipos de comparsas competitivas, cuyo premio era el prestigio de haber interpretado más brillantemente los bailes en uso, evento alrededor del cual se organizaban torneos a caballo, peleas de gallos, carreras de saco y juegos de pelota. El Bando Rojo era capitaneado por el personaje de Doña Joaquina; y el Azul, por el de Don Pepe, quienes guiaban el desfile de los grupos hasta el lugar de la competencia. Partiendo de sus sedes respectivas, las parejas –solían en ocasiones llegar hasta el número de cien– iban acompañadas también de otros personajes, como Cuba, Liborio, el Gavilán, el Cazador, el Papalote, y de grupos musicales compuestos por tres, guitarras, un tambor y un acordeón, así como el güiro, la clave y el machete, además, naturalmente, por sus cantantes decimistas. Los ensayos habían sido

[28] Entrevista.

cuidadosa y celosamente ejecutados durante un mes, bajo el más estricto secreto, con los consiguientes choques de rivalidad entre ambos. En el lugar de la competencia, un bando primero y otro después ejecutaban los bailes de Doña Joaquina y Don Pepe, del gavilán, el zumbantonio, la karinga y el zapateo, además de polcas y mazurcas.

Toda esta información ha sido resultado del valiosísimo trabajo investigativo sobre esas tradiciones campesinas llevado a cabo por el Movimiento Nacional de Aficionados, creado después del triunfo de la Revolución, y que ha tenido como uno de sus fines el rescate de la cultura tradicional popular del país. Ángel Morán, instructor de arte en la zona ya nombrada, se dio a la tarea de revivir esas fiestas populares, buscando entre los viejos campesinos los remanentes de la organización de los bandos, sus comparsas y personajes, así como los bailes y músicas que ejecutaban. Como resultado de ese trabajo, en la actualidad se celebran anualmente esos eventos, y podemos conocer las antiguas «rumbitas» al ponerse de nuevo en vigor dentro de esos festejos.

La guía de estudios del folclore cubano, de Graciela Chao y Sara Lamerán, da cuenta detallada de esa investigación, así como los pasos y movimientos de esos bailes rescatados del olvido.

El baile de Doña Joaquina y el «Anda Pepe» son danzas pantomímicas de parejas. Se simulan dos ancianos en un tipo de competencia para ver cuál de los dos tiene mayor resistencia. Por momentos bailan uno frente al otro, y en ocasiones toman la posición enlazada del baile social, haciendo el característico movimiento de los brazos que el lenguaje popular conoce como «sacar agua del pozo», en que los bailadores los mueven hacia arriba y abajo.

En el papalote, una pareja se dedica a imitar la acción de empinar ese juguete volátil, que es personificado por la mujer, mientras el hombre lo empina. Ella generalmente usa sobre el vestido, al frente y a la espalda, sendos papalotes que van sujetos a los hombros, y la danza resulta un juego de movimientos coordinados en que el hombre, de pie o arrodillado, hace diferentes suertes improvisatorias imitando llevar en la mano el hilo del papalote, mientras que la mujer, con marcados estremecimientos de hombros en unas ocasiones y amplios balanceos del cuerpo en otras, simula la acción del juguete de papel. En la acción de empinar el papalote se incluye la de dar y recoger cordel, el hacerlo zigzaguear, el «irse a bolina», etcétera.

La danza del gavilán, por su parte, es el baile de pantomima animal en que el acto de matar al ave forma parte de todos los juegos totémicos danzarios del mundo y en especial en las danzas latinoamericanas. Suele bailarse en dos grupos y los personajes pueden ser no solamente el

Gavilán y el Cazador, sino también otros, como los pollitos, a los cuales amedrenta el pájaro, los hombres, que lo espantan con su sombrero, y otros cazadores que fallan en su cacería. Cuando el disparo definitivo ocurra, la mujer que hace de gavilán, y que ocasionalmente ha estado bailando agachada, simulando huir del cazador, cae definitivamente al suelo, y entonces los demás se la llevan, siguiendo una general celebración. El personaje del Gavilán baila con los brazos extendidos y abiertos a ambos lados del cuerpo y a la altura de los hombros. Hace con ellos movimientos de abajo hacia arriba, simulando el batir de las alas del pájaro. El cazador usualmente saca una escopeta, o simula llevar una en las manos, adoptando las posiciones necesarias para el acecho y cacería del animal.

El zumbantonio o zumbantorio, también llamado Tumba Antonio, es un baile de parejas no enlazadas, caracterizado por la persecución que el hombre hace de la mujer, una de las temáticas de las danzas de galanteo. Ella siempre va delante, esquivándolo y volteando la cabeza en dirección contraria a la del hombre, acostumbrando a usar el pelo largo y suelto para impedir que el hombre le vea la cara. El pañuelo desempeña un papel importante, pues en manos del varón imita las acciones de «tirar el lazo», después de frotárselo en la cintura, tratando de coger a la mujer con el mismo.

La karinga, una de las más controvertidas danzas campesinas en cuanto a su influencia africana, por el origen del nombre –calinga, calinda, caringa, calenda, denominaciones venidas de Guinea–, es uno de los exponentes más brincados de nuestras danzas campesinas, con un texto bien picaresco que dice: «*Toma, toma y toma caringa pa' la vieja, palo y jeringa*».

Esteban Pichardo, en su *Diccionario*, define este baile como de «gentualla», refiriéndose seguramente a una danza urbana de ambiente marginado y de fuerte influencia negra.[29]

Sin tomar partido definitivo en cuanto a sus orígenes, sean hispánicos o africanos, sí puede decirse que su fundamental paso tiene mucho de la polca, venida de Europa y muy cultivada en las áreas urbanas, de donde el campesino parece haberla incorporado al ambiente rural. Es rica la karinga en vueltas y giros rápidos, y los hombres suelen dar palmadas por debajo de las rodillas que suben casi hasta tocarles el pecho, mientras saltan con el otro pie. Además, los bailadores, especialmente los hombres, suelen hacer un movimiento característico como de afirmación con la cabeza, mientras bailan.

[29] Esteban Pichardo: Ob. cit., p. 145.

Estas danzas descritas como propias de Majagua, suelen bailarse también en otras zonas, como la ya mencionada Camajuaní, pero con determinadas variantes o peculiares características de cada zona o lugar.

Del zapateo, del cual tanto hemos abundado en la primera parte, agregaremos finalmente que después de los trabajos de rescate se han detectado características diferenciales entre la manera de bailarlo en la región occidental y en la del centro de la Isla, así como en su interpretación musical. En la primera mencionada zona del país se cultiva el llamado «punto sin cierre», en que la música sigue al decimista y solo su voluntad es la que decide el fin del canto y del baile. En Camagüey y Ciego de Ávila, por el contrario, se hace el «punto de cierre fijo», donde cantante, músicos y bailadores se ajustan a un final preestablecido.

Estos rescates nos han permitido reconstruir movimientos y estructuras danzarias del pasado, a riesgo naturalmente de haberse borrado perfiles en algunos casos, y en otros, de haberse superpuesto estilos y modalidades desarrolladas a través del tiempo. Sin embargo, por otra parte, constituyen documentos más vivos que aquellos aportados por imágenes literarias, como por ejemplo, las de Esteban Pichardo con respecto al escobilleo del zapateo, del que dice: «Escobillar. Bailar moviendo los pies en compás de tres por ocho pasando cada uno por delante de la punta del otro, sin ocupar más ni menos de los tres tiempos medios o un compás, para que el otro pie ejecute lo mismo en igual intervalo y en ángulo recto uno de otro».[30]

Actualmente podemos definir más claramente el escobilleo de esta forma:

1. El pie izquierdo da un paso lateral, pero sin separarse mucho del derecho (negra con puntillo).
2. El pie derecho, deslizado por el piso, cruza por el frente del izquierdo hasta colocarse a la izquierda de este, apoyándose en el metatarso. Este movimiento es el que le da nombre al paso, y debe producir un sonido particular (negra con puntillo).
3. Ahora es el pie derecho el que planta al lado terminando de escobillar. El acento está en el momento de plantar el pie al lado, aunque también puede hacerse a la inversa, es decir, en el momento de escobillar.[31]

[30] Ibídem, p. 244.

[31] Graciela Chao y Sara Lamerán. *Folclor Cubano I, II, III, IV*, p. 179.

El paso llamado zapateo posee también su descripción, que es la siguiente:

1. El talón del pie derecho se apoya avanzando al frente, al nivel de la punta del pie izquierdo, mientras apoya suavemente el cuerpo sobre el derecho (una corchea).
2. El pie izquierdo que permanece detrás, se levanta un poco y se apoya en el metatarso, mientras va regresando el peso del cuerpo al izquierdo.
3. El metatarso del pie derecho se apoya, regresando a su lugar, y se va cambiando el paso del cuerpo para iniciar el paso con el otro pie (una corchea).[32]

En cada compás entran, por lo tanto, dos pasos completos de zapateo: el hombre con los brazos cruzados detrás de la cintura y el torso ligeramente inclinado, mientras que la mujer con movimientos suaves abre ligeramente la saya al frente.

El paso llamado del floreo puede hacerse lenta o rápidamente, tratándose de traslaciones laterales del cuerpo por locomoción de los pies, con apoyo alternativo de puntas y talones, todo muy pegado y deslizado sobre el suelo. Puede ser ejecutado con los pies unidos, ambos en la misma dirección, o bien con los pies en posición, como marcando V rectas e invertidas alternativamente.[33]

En Camagüey existe una variante muy característica:

1. El pie izquierdo se apoya firmemente en el lugar con su pequeño saltico. mientras el derecho va rozando la punta hacia el frente (una corchea).
2. El pie derecho oscila por el aire en semicírculo, hasta regresar a su lugar. El movimiento sale desde la cadera, el pie bien cerrado. Al terminar, ya cambió la posición del cuerpo, preparándose la cadera izquierda para comenzar con el izquierdo. El pie izquierdo da dos salticos mientras el derecho hace el semicírculo.[34]

[32] Ibídem, p. 178.

[33] Ibídem, p. 179.

[34] Ibídem, p. 188. Esta modalidad recuerda su descripción a las antiguas menciones de saltarellos, con respecto a las antiguas canarias y el hey o hay del siglo XVII, antecedentes europeos del zapateo cubano.

Todos estos datos referentes a las rescatadas coreografías del zapateo, hechas por los instructores de arte, han sido tomados de la *Guía de estudios* mencionada y sobre la cual se imparten enseñanzas entre todos los aficionados al arte de la danza en el país, para el conocimiento y práctica de nuestros bailes nacionales.

Sara Lamerán informa de nuevos rescates de danzas campesinas. Encabeza la lista una variante del zapateo en la cual los bailadores ejecutan los pasos todo el tiempo apoyados en los talones del zapato. Además, ha aparecido, en Las Tunas, el papelón, baile de parejas en que la mujer lleva adherida a la parte posterior del vestido un papel que el hombre trata todo el tiempo de encender con la candela de una vela o algo incandescente. También en esa localidad ha aparecido el llamado baile del chivo capó, en que los bailadores simulan chivos y chivas, peleándose entre sí los hombres por sus parejas hembras e imitando con la mano los cuernos del animal sobre sus frentes. Este baile, además de ejecutarse en Las Tunas, también se hace en Granma, Holguín, Gibara y Cacocum. En Imías, Baracoa, y en Moa, Holguín, se baila la guanajá, donde también se mimetiza a los guanajos durante la danza. En Jiguaní aparecen otros bailes de imágenes, como el paracaídas, el de la paloma y el del majá. En Baracoa ha aparecido el llamado kiribá, baile de parejas enlazadas, en el cual se dicen versos en determinados momentos en que cesan las parejas de bailar, para después seguir. Y por último apuntamos también en Los Palacios, Pinar del Río, la aparición del llamado «baile del tornillo».[35]

Todos estos datos nos permiten concluir que el ámbito del baile campesino ha sido mucho más amplio de lo que los cronistas e historiadores nos han permitido vislumbrar, y de lo que los estudiosos han tenido en la mano para hacer sus conclusiones. La confección actual del Atlas de la Cultura donde se vuelcan todos estos hallazgos coreográficos tradicionales, será en un futuro no lejano una especie de museo vivo al cual podremos acudir en búsqueda de información que nos permita profundizar en el mundo cultural de nuestras danzas nacionales, y a la vez establecer más amplios y claros perfiles de las tradiciones coreográficas del pueblo cubano.

[35] Entrevista a Sara Lamerán, asesora de danza del Movimiento Nacional de Aficionados.

Bibliografía

ARBEAU, THOINOT: *Orquesografía*, Buenos Aires, 1946.

Cancionero de Música campesina. La Habana, 1983.

CHAO, GRACIELA y SARA LAMERÁN: *Folclore Cubano I, II, III, IV*, La Habana, 1979.

Conciso Oxford Dictionary of Ballet. 1977.

Diccionario Enciclopédico Hispano-americano, Barcelona, 1950.

ESTRADA Y ZENEA, IDELFONSO: *El quitrín*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

GARCÍA ARBOLEYA, JOSÉ DE: *Manual de la Isla de Cuba*, Imprenta del Tiempo, La Habana, 2da. edición, 1859.

GUANCHE, JESÚS: *El aporte canario a la formación étnica de Cuba*, Conferencia mimeografiada. Ciudad de La Habana, 1982.

GUERRA Y SÁNCHEZ, RAMIRO: *Manual de Historia de Cuba*, Cultural S. A., La Habana, 1938.

LEÓN, ARGELIERS: *Del canto y del tiempo*, Pueblo y Educación, La Habana, 1974.

LINARES, MARÍA TERESA: *La música y el pueblo*, Pueblo y Educación, La Habana, 1974.

LIZARDO, FADRIQUE: *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*, Fundación García Arévalos, Santo Domingo. 1974.

MERLÍN, CONDESA DE: *Viaje a La Habana*, La Habana, 1922.

OROVIO, HELIO: *Diccionario de la música cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

PICHARDO, ESTEBAN: *Diccionario provincial casi razonado de vozes y frases cubanas*, La Habana, 1976.

SACHS, CURT: *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, 1944.

SCHOLES, PERCY A: *Diccionario Oxford de la Música*, Pueblo y Educación, La Habana, 1973.

Tipos y costumbres de la Isla de Cuba, Miguel de Villa, editor, La Habana, 1881.

[1984. Publicado en *Signos*, julio-diciembre de 1987. Apareció incluido en *Teatralización del folklore y otros ensayos* (1989)].

TEATRALIZAR EL FOLCLOR

Para el estudio del folclor, fenómeno vital de fuerte espontaneidad en la vida cultural de los pueblos, es necesario tener en cuenta las diferentes formas en que este se puede manifestar dentro de un amplio concepto de la cultura nacional, desde sus aspectos más directos hasta los más elaborados. Análisis previo que se impone como prolegómeno al real objetivo de este trabajo: la teatralización folclórica, pues clarificar y ubicar los cuatro niveles en que se hace patente la presencia de este arte de los pueblos es imprescindible como demarcación de fronteras y límites que nos permitirán posteriores especificaciones. Partiendo de esta urgencia, diremos que existe un primer estadio en el que se desenvuelve la acción del llamado «foco folclórico», la manifestación en su más puro estado: aquel ligado internamente a un ceremonial, a un hábito recreacional, a una tradición sociológica o a un imperativo social.

El ritual alrededor de un acontecer religioso implica mitos, rezos, cantos, toques de tambor, danzas, vestimentas y otras expresiones plásticas que integran los diferentes aspectos de una parafernalia ritual que va a constituir el formato integral de un contenido místico acorde a una civilización, a la ideología de un desarrollo cultural: los orichas y sus danzas, cantos y ropajes que los individualizan; las leyendas y caminos que narran sus avatares; los altares, imágenes y símbolos de cada santo; los colores y sus entrecruzamientos, en fin, la compleja armazón del panteón yoruba, por citar una manifestación viva y familiar a nuestra cultura, es un hecho folclórico concreto y directo cuando se efectúa en el marco de los oficiantes. Al utilizar todos los aditamentos y efectuar las acciones rituales, ellos cumplen una significación utilitaria, viva y directa al fin ceremonial de la comunicación con sus deidades. Baile, cante, toque los tambores o actúe dentro de cualquiera de los aspectos del hecho folclórico, el oficiante lo hace no para ser observado, sino para propia complacencia de comunicación con su creencia religiosa. La forma está indisolublemente ligada a su contenido: normas rituales específicas definen logros dependientes del exacto cumplimiento del ceremonial. Un color diferente al del oricha no podrá ser utilizado, ni

un canto, danza o toque podrá ser intercambiado por otro, a menos que reglas que se hayan tradicionalizado lo permitan, pues de acuerdo con su naturaleza el folclor no es una actividad estática en tiempo y espacio (como usualmente se cree), sino un hecho vivo, y como tal en movimiento, en perspectiva de cambio.

Los hábitos recreativos, como las fiestas de rumbas, las manifestaciones emanadas de organizaciones como la Tumbas Francesa, o los juegos y potencias abacuás, los Bandes Rara de ascendencia haitiana que tanto auge están adquiriendo en nuestro suelo, pueden agregarse a la lista —no agotada— de los hechos que constituyen manifestaciones de un «foco folclórico».

El segundo estrato es aquel en que las manifestaciones surgidas del primero son aprehendidas en sus aspectos formales, como valores musicales, danzarios, literarios y plásticos, pero desvinculados de sus contenidos originales, que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive. Este es el caso, por ejemplo, del músico actual que aprende y ejecuta toques provenientes de las raíces africanas, el escritor que recoge y proyecta historias o leyendas de tradiciones folclóricas, el bailarín o grupo que se entrena en el conocimiento de danzas de origen folclóricos y las interpreta después, y, en fin, cualquier forma de extensión cultural de los valores folclóricos, independiente del foco original. En este nivel generalmente se ejerce la actividad folclórica en función de poder ser observado o captado por otros, y se establece una variante de comunicación con la presencia de personas que solo participan como observadores de una acción, que por otra parte es ejercida en el ejecutante como recreacional estudiosa o, culturalmente hablando, ligada a gustos propios de una identidad nacional que se expresa con un lenguaje basado en formas y normas tradicionales. Esta es la llamada «proyección folclórica», donde, aunque se cuidan las reglas formales del hecho folclórico, se le imponen restricciones que acomoden al ejecutante al ojo del observador. En esta nueva situación, ciertos imperativos de tiempo y espacio obligan a regulaciones para hacer viable la relación de comunicación entre los ya citados ejecutante y observador. La «teatralización folclórica» es aquel tercer estrato, nivel o estadio en que un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folclóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo, dimensionando su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral: considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre un público, que puede ser masivo, efectos estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente.

El cuarto y último estrato se ubica en el ámbito de la creación artística inspirada en el lenguaje folclórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folclórica a su leal saber y entender: la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas elucubraciones, cuyo éxito o no depende del intrínseco talento individual del creador. Podrán tomarse todas las licencias que quiera, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación.

Los amplios movimientos culturales nacionales del llamado «arte culto» se han movido dentro de ese nivel. Citaremos entremezcladamente, para ilustrar la idea, los nombres de Roldán y Caturla en música, de Villaverde y Carpentier en la novelística, de Guillén en la poesía, y de Lam y Mendive en la plástica, a quienes podríamos agregar muchos otros escritores y artistas de varias generaciones que han dado aportes a una cultura nacional enraizada en sus tradiciones folclóricas.

Una vez establecidos estos cuatro niveles en los que el folclor desempeña un papel central en forma más o menos profunda, directa o indirectamente, es que pasaremos a explicar la técnica de manipulación del tercer estrato: la teatralización del folclor.

Para ello es necesario, primero, hacer una pequeña incursión general por las reglas o normas de la teatralización espectacular, y después estudiar su aplicación al material folclórico ya citado. Cuatro bien complejos elementos de amplia normación deben tenerse en cuenta en el quehacer teatral de una presentación espectacular danzaria, ya sea folclórica o no. La motivación, que supone la profundización, clarificación y amplificación del contenido de una danza, de manera que el público reciba claramente el elemento comunicativo racional de aquello que aparece ante sus ojos en el mágico ámbito de un escenario. El diseño, mediante el cual se organiza en sucesivas imágenes de acción la plasticidad del espacio escénico y además el desarrollo del tiempo escénico que debe transcurrir a lo largo del espectáculo, pasando por los diversos episodios o secciones que guían su realización total. Siendo la danza un arte que se complementa en tiempo y espacio (a diferencia de la música, que solo vive en el tiempo, o la plástica, que lo hace en el espacio), estas dimensiones necesitan de una acuciosa organización en el marco de la escena. La estructura, como férrea armazón de una obra arquitectónica o la ósea del organismo humano, reúne internamente el todo de la obra, dándole solidez, variedad en la unidad, contrastes que eviten la monotonía y, en fin, los valores de concepción del todo en relación con las partes y la atmósfera total de la obra dentro de sus posibles variantes. Por último, hay que considerar el papel de las otras

artes soportantes o subrayantes, pues con excepción de la ópera, pocas expresiones teatrales necesitan más elementos artísticos que se hagan partes integrantes de la misma, como la danza espectacular, donde la música, la escenografía, el vestuario y la iluminación constituyen elementos clave en la puesta en escena de una teatralización folclórica.

Por motivación debemos entender la profundización en la temática de la danza, en su contenido, en su significación intrínseca para sacar a la luz sus remotas raíces y revelar al observador la verdad folclórica con sus diferentes matices, los cuales son frecuentemente borrados por el tiempo en capas de sedimentos posteriores a su surgimiento y aun por tergiversaciones a que se expone todo arte anónimo. Profundizar en sus razones primarias y más antiguas es imprescindible, pues es corriente que las motivaciones iniciales cambien, como ocurre con los ritos fertilizantes devenidos fiestas anuales que, al prescindir del elemento religioso, se convierten en celebraciones de otro tipo, como los Carnavales; o el caso de las danzas de galanteo, transformadas más tarde en las de tipo social, las cuales en su origen fueron danzas eróticas para incitar la magia del resurgimiento del fruto de la tierra. El sincretismo, como asimilación o yuxtaposición de otros elementos culturales, es otro factor que debe tenerse en cuenta por su gran importancia en las transformaciones folclóricas. Y también –quizás la más peligrosa de todas– la poderosa influencia de los medios de difusión masiva, que en materia cultural lo mismo han divulgado el arte popular, que lo han deformado con fines comerciales en determinados casos y, en otros, lo han dañado por el facilismo, la falsa información y la chabacanería populista que menosprecia la calidad selectiva por la cantidad masiva.



Grabado de Manuel Mendive.

Así, la profunda investigación del material folclórico teatralizable se impone para conocer a fondo aquello que se llevara al escenario, buscando precisamente en la puesta en escena subrayar, poner en evidencia, tanto las causas como los avatares válidos o procesos de sincretización, y aun los posteriores desarrollos que ha tenido el sujeto que manipulamos.

Este hondo saber nos ilustrará hasta dónde podemos ampliar las fronteras de la acción escénica sin traspasar los límites de la veracidad folclórica, evitando lo negativo de repeticiones pedestres del material que, al subir a escena ajeno a las motivaciones funcionales que le dieron origen, habrá de ser magnificado sensorialmente en sus elementos formales para que a la distancia material que pueda existir entre la escena y el lunetario, el observador pueda ser atrapado comunicativamente por el impacto original de la manifestación.

En general, los movimientos de una danza folclórica son eminentemente significativos de sus más antiguos contenidos: en las rumbas, los estremecimientos pélvicos están íntimamente ligados al erotismo; la pantomima del gesto danzado revela claramente un carácter arquetípico en las danzas de los orichas yorubas; los amplios desplazamientos de parejas dentro del esquema del formalismo del salón cortesano transformado por la cultura africana en las danzas de la Tumba Francesa; los extraños movimientos deshumanizados en dinámicas sorpresivas y fantasmagóricos estatismos que buscan plasmar una imagen sobrenatural de los antepasados en el íreme abacuá; las carreras desplazantes y el virtuosismo de los juegos de fuerza y habilidad de los festivales agrarios en los Bandes Rara; así como los juegos de amplia acción pantomímica con personaje, acción danzaria y deambular callejero de las comparsas, son todos ejemplos de la unidad estrecha entre los movimientos específicos de un determinado sujeto danzario folclórico y su motivación en acciones cerradas y restringidas, limitadas al cuerpo del bailador y a su inmediato espacio circundante en algunos casos, abiertas, expansivas, de amplias imágenes y de grandes desplazamientos espaciales en otros.

Podemos concluir que solo la profundización en las motivaciones y conocimiento de sus exactas variantes por medio de la más rigurosa investigación, evitará usar una forma tradicional adaptada a un contenido históricamente ajeno que desvirtuaría la verdad folclórica y la escénica. Por otra parte, sus postulados nos guiarán, con procedimientos y medios que nos da el teatro, a revelar las significaciones originales y aun sus diferentes estratos superpuestos.

El escenario es una caja tridimensional que sugiere al público una especie de gigantesco cuadro con profundidad. Ese espacio escénico

posee valores dinámicos que mantienen una permanente atracción sobre sus diferentes áreas y centros focales, lo que obliga a una correcta utilización, constante y cambiante, de sus partes y secciones. Ello corresponde al campo problemático del diseño espacial de la puesta en escena.

Existen danzas eminentemente espaciales, otras no, y muchas lo son moderadamente, por lo que al llevar a la escena cualquier danza folclórica, habremos de cuidar el diseño que ella trace en el espacio escénico, de manera que en las de poco o moderado uso espacial habrán de utilizarse recursos teatrales que equilibren esa falta de traslación, enfatizando en otro elemento que combata su estatismo, o que atraiga hacia aspectos en los que se pueda concentrar la atención del observador. El danzón, por ejemplo, es una danza de difícil teatralización, pues su carácter es de total economía de medios comunicativos entre sus ejecutantes, con un contenido erótico extremadamente destilado por el comportamiento social, al extremo que ni siquiera el galanteo de otras danzas que utilizan pañuelos, sayas femeninas, abanicos, etc., es permitido. Estas puestas en escena son difíciles, pues constantemente se arriesga perder el carácter de la danza, o bien aburrir con su presentación escénica. Sin embargo, otras en que el espacio posee por sí mismo una viva utilización por su intrínseco carácter, la manipulación escénica se torna fácil. La simultaneidad de grupos y sus traslaciones es permitida en muchas danzas, pero en otras de parejas exclusivamente o de obligados solos, está vedada la utilización de los recursos del diseño espacial. Y a menos que lo posea muy fuerte en el cuerpo mismo del bailarín –como es el caso de las danzas sentadas del Oriente, en las que el solo uso de brazos, manos y cabeza advierten un complicadísimo atractivo visual–, el coreógrafo se encontrará con fuertes impedimentos de teatralización. Aquí es donde se pone a prueba el saber teatral y el oficio del creador que asuma esta responsabilidad (tomándose las licencias necesarias sin violar las intrínsecas de la manifestación), pues no podrá eludir e ignorar la escena como ámbito espacial de constante y necesaria acción, y de valorización de sus áreas en continua necesidad de vitalización. De no hacerlo así, incurrirá en estatismo, en falta de acción escénica y en el aburrimiento visual y sensorial, faltas imperdonables en un espectáculo teatral.

Una de las opciones que nos ofrece el diseño escénico para enriquecer la teatralización es el uso de la simetría y la asimetría. Entendemos por la primera aquella distribución visual de los elementos escénicos donde figuras y elementos escenográficos están colocados equilibradamente, al extremo de que si trazamos una imaginaria línea que divida verticalmente de arriba hacia abajo la escena, tanto de un lado como del otro estarán igualmente diseñadas sus áreas, aunque en necesaria oposi-

ción, cuyas líneas convergen en el foco central del escenario, formando un todo que confiere armonía, racionalidad y seguridad a la imagen visual. El diseño asimétrico es aquel en el que a partir de esa línea imaginaria, cada una de sus dos partes ofrece una perspectiva diferente, desbalanceada imagen en que el desequilibrio excita por su inestabilidad en el peligro de lo irregular e imprevisto, confiriendo inseguridad en lo tortuoso e irracional. Las danzas folclóricas por naturaleza se mueven mucho dentro de los diseños simétricos, pero su descomposición asimétrica escénica no ofrece grandes peligros de romper su identidad y sí muchas posibilidades de manipulación teatral. Cuando hablamos de diseño, el término implica, además de los trazados espacialmente, los determinados por el tiempo de duración de la obra en la escena, tanto en su totalidad como en sus partes y secciones. El diseño en tiempo tiene que ver con los contrastes, con los clímax de cada parte y de la obra en total para que no se hagan innecesarias repeticiones, con la dinámica propia de cada sección contrastada con la que la antecede y prosigue, con las pausas y congelamientos del movimiento, los fuertes acentos rítmicos que sedimentan el todo, con el transcurso de acontecimientos narrativos dados en gestos que determinen una mímica interior en la danza y su lógica sucesión. Pocas danzas folclóricamente puras muestran con claridad todos estos elementos del diseño en tiempo, aunque los contengan implícitamente. Sacarlos a la luz es propio del quehacer teatral. Aquí es donde el coreógrafo buscará la manera de exteriorizarlos, y de hacerlos patentes, y en aquellas que no los tengan, se las agenciará con sus medios imaginativos para que sin perder autenticidad la danza no se presente como una molesta (y monótona) exhibición de movimientos tradicionales sin vigor visual a la distancia. Es muy usual que las danzas folclóricas posean pocos o escasos movimientos, y el simple placer de ejecutarlos continuamente por su funcionalidad lleve al agotamiento a su ejecutante. Multiplicar esos pocos movimientos en un escenario para lograr, sin violarlos, una constante variación visual, no es tarea fácil, pero sí imprescindible en la teatralización del folclor.

Descubrir o crear puntos culminantes en la danza es otra necesidad. El «vacunao» en la rumba nos lo ofrece, y el maní congo, por ser danza de lucha de antagónicos, nos da grandes posibilidades. Mas en otras es mucho más difícil discernir cuál podrá ser el momento de alta tensión, el clímax, y entonces tendremos que provocarlo con un momento de intenso frenesí, o de gran velocidad de vueltas, de peligrosidad de acción, o de un solista que de pronto se diferencie del grupo, para exponer algunos ejemplos. Buscar y ofrecer estos momentos son de pura necesidad en el espectáculo teatral, cumpliendo con ello normas necesarias en la plasmación del diseño en tiempo de la puesta en escena.

Aunque en razón de un ordenamiento que haga posible su comprensión hemos explicado estos elementos aisladamente, en realidad todos ellos funcionan entremezcladamente, al unísono, ayudándose y soportándose unos a los otros, para en su totalidad conformar técnicamente el hecho teatral. Pero ninguno como el de la estructura para hacer más fácil la comprensión del proceso total. Es en esta área donde reside el basamento fundamental sobre y dentro del cual las motivaciones y los diseños en espacio y tiempo escénicos logran sus posibilidades de realización. Es en ella donde se logra ordenar una sucesión de danzas que, interrelacionadas, no llegan jamás a caer en una repetitiva sucesión de bailes, o en un monótono catálogo de manifestaciones danzarias. La estructura es el plan del espectáculo, sea una obra larga o corta, esté formada por una sucesión de danzas o aun por una sola. En ella se juega la clara expresión, la especificación de sus partes en relación con el todo.

La más primaria estructura es la tripartita división en tiempo que hace de la exposición, desarrollo y conclusión, secciones imprescindibles en la puesta en escena de un evento teatral unitario, por simple que sea, aunque se trate de un monólogo dramático o un solo danzario. Todo lo que ocurre en la escena desde que se abre el telón hasta que se cierra, ha de estar determinado por un crecimiento que tenga bases firmes para realizarse, y que como en la vida, el nacimiento, crecimiento y muerte marquen un límite de comienzo, su devenir y finalización, a través de los cuales se cumpla un acontecer, por abstracto que pudiera parecer.



Grabado de Manuel Mendive.

Otras más complejas estructuras son aquellas utilizadas en la danza espectacular general, como la forma de *suite*, que en nuestro caso sería

una sucesión contrastada de danzas dentro de una misma etnia, o un grupo de danzas populares relacionadas por una razón estilística o de otro tipo; la forma narrativa, de gran uso práctico y que ofrece los patrones estructurales de una historia basada en mitos o leyendas folclóricas, con personajes, conflicto y acción; la del rondó, con una idea temática que se mantiene reapareciendo, después de cada una de las diferentes secciones de la totalidad, pudiendo esas sucesivas apariciones poseer variantes sin que pierdan su categoría de tema central; la de tema y variaciones, buena para sujetos más abstractos que puedan ser desarrollados de un mismo tema inicial, y así otras muchas que no enumeraremos.

Estas estructuras no son moldes cerrados, sino principios básicos de organización que el coreógrafo manipula con la libertad necesaria para saber las fronteras y límites que lo constriñen a no salirse de su camino trazado *a priori* para expresar su temática. Una leyenda o mito folclórico ofrece una forma narrativa que será expresada mediante las danzas del complejo étnico que engendró el material literario y no otro; una sucesión de danzas de distintas divinidades de un panteón religioso marcará una *suite* de danzas si se organizan bien contrastadas. Estas formas son las más usuales y socorridas estructuras para exponer el material folclórico espectacularmente, pero no quiero decir que las otras no puedan ser útiles y susceptibles de uso total o parcial en manos de un coreógrafo que, conociendo sus herramientas y oficio, sepa utilizarlas.

Por último, enfocaremos la manera en que otras artes contribuyen a la plasmación teatral del espectáculo folclórico. Tal es el caso de la música, pues el canto y la percusión con frecuencia están indisolublemente ligados a la danza, al extremo de que no es ocasional que cantante, tamborero y bailador sean la misma persona en el mundo folclórico, y así un tocador de tambor puede bailar en cualquier momento, un bailarín tomar la guía de los cantos o corear mientras baila, o un cantante incorporarse al ruedo de los bailarines. Asimismo los músicos, a veces, pueden aportar acciones tanto o más espectaculares que los bailarines, siendo estos comúnmente los llamados a tener la parte de mayor efectividad visual. Enfatizar esa intervención musical es importante, pero siempre cuidando la nitidez del diseño escénico en relación con el resto de los elementos escénicos, haciéndolos funcionar plásticamente en la imagen total y justificando su presencia en el escenario de acuerdo con la motivación general. Es muy frecuente ver a la orquesta en nuestras teatralizaciones folclóricas ubicada en un lugar del escenario demasiado prominente dentro del diseño escénico, acompañando una acción narrativa en la cual no participan ni siquiera con un vestuario adecuado que los armonice con los demás participantes, y por tanto desconectados plásticamente del espectáculo, plantados en la escena como imperativo,

de forma estática y ajena a lo que ocurre alrededor. A veces, incluso, tiene preponderancia visual sobre el elemento danzario, y se le coloca a manera de un fondo abigarrado de músicos e instrumentos, delante de los cuales se supone que el ojo del observador pueda captar los cambiantes diseños espaciales de un grupo de bailarines con atuendos hasta de época, mientras la orquesta viste contemporáneamente, etc. En conclusión, el factor musical debe tomar adecuado lugar en el ordenamiento general de la puesta en escena, a menos que únicamente su presencia deba ocupar la atención del público, caso este en que todos los factores subrayantes deben estar a su servicio en aras de establecer la comunicación sensorial requerida en el teatro. Mucho cuidado habrá que tener también con respecto al tiempo de duración, pues aunque la música folclórica y su potencial rítmico tengan fuerza sonora capaz de ejercer un atractivo agarre sensorial, no deberá olvidarse lo estático que puede ser un grupo musical en cuanto a diseño escénico. Este debe ser por lo tanto ubicado convenientemente de acuerdo al ritmo general del espectáculo para no debilitarlo en su visión general.

La escenografía, como parte del teatro moderno, habrá de propiciar una atmósfera peculiar alrededor del eje central. Es un elemento que contribuye mucho a la espectacularidad, pero su valor debe estar en relación directa con la funcionalidad ambiental, para evitar que se convierta en un elemento simplemente decorativo o en un aditamento escénico superfluo. Es usual ver músicos, bailarines y cantantes moviéndose en el escenario, y por los aires colgadas piezas escenográficas con símbolos ideográficos que aunque tengan relación con la manifestación que se presenta en el momento, teatralmente no funcionan como elementos integrantes de acción escénica, sino solo como imágenes que recargan el espacio sin integrarse dinámicamente con lo que ocurre en él.



Grabado de Manuel Mendive.

El vestuario folclórico es generalmente uno de los atuendos más elaborados, ricos y profusos del mundo. No es de extrañar que la moda frecuentemente ponga en foco algunos de sus elementos más atractivos (bordados, líneas de vestidos, vuelos, aditamentos como corpiños, chalecos, botas). El colorido y la variedad de elementos decorativos son indispensables en este traje, con infinitas variantes de una a otra parte o región del mundo. Magnificarlo en

escena no es de las más difíciles tareas, pero sí una en la que el sentido de la proporción teatral ha de medirse con exactitud. Oficio o intuición para realizar diseños que vistos a pocos metros de distancia tengan esplendor visual, pero que a veinte o más desaparezcan en ordenación, color y aun riqueza del material, que es de gran importancia en este tipo de diseño. Amplitud de líneas favorecedoras al movimiento para enfatizarlo, a veces multiplicación de factores y otras su simplificación, agrandamiento de la imagen plástica para acentuar el carácter de las motivaciones que deben ser reveladas escénicamente con mucha más fuerza que en la situación del hecho real y directo, ya que en este sus participantes dan por descontado las significaciones de sus atuendos y aditamentos por simples y pobres que sean. Situación bien contraria en el teatro, donde hay que concatenar imágenes y reconstruir realidades quizás perdidas por lo cotidiano y la falta de recursos materiales, para ponerlas bajo un cristal de aumento que es la teatralidad. Es necesario subrayar que el vestuario es tan determinante en un espectáculo teatral folclórico que a veces puede suplir la presencia escenográfica, pues estando adherido al cuerpo del ejecutante, posee un valor tan fuerte como la misma persona. De ello han estado siempre conscientes los ceremoniales primitivos, en los que el uso de la máscara, el tatuaje y el aditamento sacerdotal han tenido importancia básica en el desenvolvimiento del ritual.

No por ser la última debemos pensar que la iluminación sea la menos importante de las artes que subrayan el evento teatral. Es quizás la más contemporánea, pues su existencia y desarrollo han dependido de los medios tecnológicos que nuestro siglo ha aportado al teatro; sin embargo, en relativo poco tiempo se ha convertido en uno de los elementos más fuertes en el rescate del elemento mágico de las representaciones primitivas y han creado atmósferas apoteósicas o dramáticas, de suspenso o de fatalismo, enriquecedoras del espectáculo teatral. La real presencia del vestuario en toda su magnitud, la brillantez de la ejecución del intérprete, la visibilidad de los diseños escénicos, el carácter de los estados emotivos de cada momento, son algunos de los muchos sujetos que la luz creadoramente manipulada puede revelar, o en su defecto opacar y aun ocultar. Es muy frecuente la creencia de que para la danza espectacular basta el dinamismo de sus diseños en la mano organizativa del coreógrafo y que ello es el único objeto de una representación danzaria. Y lo peor es que son muchas las presiones externas que se hacen sentir para que sea así, en nombre de las dificultades materiales de teatros, funciones al aire libre, estadios, etc. Pero nunca serán suficientes los esfuerzos que se hagan por lograr adecuadas iluminaciones en cualquier circunstancia del espectáculo teatral, a favor de resultados

cualitativamente superiores y un mayor esplendor en el trabajo de la puesta en escena.

Hemos presentado hasta aquí un panorama de generalizaciones y concreciones, de métodos y procedimientos de cómo asumir un hecho folclórico, especialmente el danzario y musical, para llevarlo a escena y cumplir allí la función que se le impone. El margen de expresión de sus límites, la ampliación de fronteras sin salirse del territorio de la autenticidad tradicional y de la veracidad, es de vital importancia. Ello es una tarea en que el creador escénico ha de jugar todas las cartas de su oficio, de su saber adquirido y de su intuición, auxiliándose del estudio profundo de las raíces concretas y de los métodos universales de plasmación teatral.

Nuestra época de descubrimientos de valores nacionales para engarzarlos en la cultura universal ha encontrado en las formas artísticas populares uno de los aspectos más determinantes de esa identidad. Esos valores necesitan ser subrayados, mostrados y disfrutados, por lo que al artista se le ha encomendado la tarea de poner en órbita manifestaciones aparentemente minoritarias, valiéndose de medios de difusión que posibiliten su inserción en los valores totales de la cultura nacional. Y la teatralización es un recurso de primer orden para poner en onda comunicativa con audiencias masivas valores culturales hasta hace poco relegados o estigmatizados, por provenir de clases inferiorizadas socialmente.

Una de las sorpresas de nuestra época es que todas esas manifestaciones desclasadas se han convertido en las raíces y la savia de nuestras identidades como pueblos soberanos, bien diferenciados de las absorbentes culturas que por vía del colonialismo y sus variantes han aplastado, tergiversado y opacado las realidades culturales intrínsecas de los pueblos oprimidos. Por eso es que desde hace varias décadas ha habido una irrupción de compañías de espectáculos danzarios folclóricos que han lanzado al mundo los mensajes culturales del folclor danzario y musical de cada cual, según sus posibilidades de desarrollo.

Raro es el país, por pequeño que sea, donde actualmente trabajos de investigación, recuperación y teatralización folclórica no hayan sido hechos, para poner sus manifestaciones en contacto con grandes públicos, tanto los nacionales en los que pueden autorreconocerse como los internacionales que puedan admirar los valores ajenos. Así se puede demostrar el hecho de que las diferenciaciones desempeñan un papel enriquecedor, pues mientras más aportes se hagan al tesoro universal, más rico será el hombre en las riquezas espirituales que la cultura puede aportarle.

[1988. Pulicado en *Tablas*, número extraordinario/02.
Tercera Época. Volumen LXX,].

CALIBAN DANZANTE [FRAGMENTO]

Consideramos necesario establecer las intrínsecas características de la danza africana, bien diferenciadas de la oriental y de la europea. Creemos que al recurrir a los paralelismos y diferencias con los otros grandes estilos danzarios de la cultura universal, llegaremos quizás a delimitarla y situarla dentro de cánones definitorios.

Si dejamos bien establecido el carácter hierático, de profunda introversión y simbolismo, de la danza desarrollada en el ámbito del Oriente, cuna de las más antiguas civilizaciones de la humanidad, no nos será difícil captar otro de sus rasgos característicos: el uso simbólico del lenguaje de las manos o de objetos-signos, como el abanico o las anchas mangas de la vestimenta, que se extienden desde el Japón y la China hasta Java, Bali y la India. Pequeños, pero intrincados pasos, movimientos de brazos y cabezas, llevados del exagerado rotar de ojos hacia la distorsión de las articulaciones de codos y muñecas, movidos al poderoso impulso de una fuerte concentración interior, son marcas de la danza en el Oriente.

Un convencionalismo plástico, igual que el de las artes visuales egipcias y mesopotámicas, rige la acción danzaria a la que nos estamos refiriendo. Un riguroso sistema de codificación desarrolla la técnica del bailarín profesional, sea adjunto al templo o a la corte, ya en épocas antiguas o en su actual danza teatralizada. Citemos un ejemplo: el caso de la danza en la India, en la que existen diferentes escuelas, aun dentro de su misma cultura danzaria, como la del Kathakali, la del Bharata Natya, la del Khatak y la del Manipur, que no agotan las distintas formas danzarias de esa civilización a través del tiempo, pero sí conforman la totalidad de su expresión con infinitos matices regionales enraizados en antiguas tradiciones. La danza en el Oriente posee una perspectiva bidimensional, dejando el torso en hierática inmovilidad, al tiempo que cabeza, cuello y miembros se entregan a complejas elaboraciones técnicas de breves y convencionales movimientos, pero de intensa concentración y fuerza interior. El uso del espacio es limitado –a veces al extremo de danzar en posición sentada–, de manera que el bailarín se crea un estrecho ámbito a su alrededor, desde el cual

irradia gran intensidad y proyección, con movimientos escultóricos subrayados por una tendencia a fuertes diseños producidos por una plasticidad de repercusiones simbólicas.

La elaboración rítmica es compleja: difíciles coordinaciones se establecen entre cabeza, pies y manos. Un intenso racionalismo caracteriza la danza oriental, enmarcado en una angularidad y gusto por la simetría equilibrada. Una elegante y refinada actitud del bailarín lo muestra frecuentemente personificando sus héroes mitológicos, dioses y personajes fuera de lo común, que exhiben en egocéntrica satisfacción, encendiendo la admiración de su público con una intensa proyección interior, al contar las sagas de sus arquetípicas divinidades.

La forma de bailar en el ámbito europeo, propia de su cultura y civilización, posee características bien diferenciadas de la anterior: es una danza atlética, extrovertida, de fuertes cuerpos que disfrutan la expansión y apertura de miembros, la libertad de acción viva y las traslaciones espaciales, como si se desarrollara en los campos abiertos donde se gestaron las danzas folclóricas, que después fueron la base y fundamento de su técnica danzaria. De ahí que sus bailarines sean amigos del salto largo, que rompe el espacio como aguda flecha, de los giros rápidos y animados, del juego de las parejas en que la fortaleza masculina lanza al aire la frágil figura femenina. No siendo danza gestada en templos solemnes y cerrados, sino en las celebraciones campesinas, y después controladas sus expansiones eróticas por el cristianismo, se convirtió en la forma de baile en pareja por excelencia, ya fueran estas separadas o unidas por abrazo, pero siempre en antagónica unificación de sexos.

La civilización europea, después de pasar por las distorsiones y los frenéticos movimientos de la danza medieval, se dirigió hacia un racionalismo refinado que en el Renacimiento marcó para siempre el estilo con una extroversión cortesana de amanerada elegancia reverencial y de una triunfante oferta del bailarín hacia su público. El virtuosismo técnico se entroniza con la presencia del maestro y el especialista en la confección de la danza –el coreógrafo–, convirtiendo, entre ambos, al bailarín en una prodigiosa máquina: de exactitud en la proeza, de excitación en el peligro de una pirotecnia física que hace contener el aliento al observador y desencadena el entusiasmo por el dominio perfecto de lo difícil. El genio del individualismo, resultado de la civilización europea, hace resaltar aún más el brillo de una técnica depurada y naturalmente artificiosa, que unida a una exaltación del elemento femenino, llega a opacar la presencia masculina, con el baile aéreo, incrementando la imponderabilidad y el gusto exagerado por la elevación.

La expresión emotiva, por lo general, se hace precaria dentro de una marcada forma académica de posiciones abiertas, por las cuales debe regirse el cuerpo del bailarín y sus movimientos, y en que cinco posiciones rectoras relacionan todas las acciones danzarias. El trabajo activo de las piernas se hace fundamental, y una especial musculatura fue lograda con ejercicios complejos en las extremidades inferiores que desarrollaron el plegado de la pierna, para dar más impulso al salto y a su suave descenso; el estiramiento total del pie que ayudó a esa elevación y a enfatizar la elegancia de la pierna; la abertura, desde la articulación de la cadera, que permitió una más correcta visión de las piernas en la más elegante forma imaginable de elongada estilización; y los brazos se dedicaron a establecer una delicada conformación en el diseño general, al mismo tiempo que se constituirían en recia ayuda para giros, y el suspense de los balances o equilibrios. La técnica europea, como también la asiática, soslayó el uso del torso, convirtiéndolo en un recio y sobrio soporte de alta postura dignataria, para que las piernas elaboraran sus grandes, rápidos y complejos movimientos en que la estabilidad del cuerpo humano se ve constantemente amenazada hacia la pérdida del centro por la acción danzaria.

La danza surgida en el continente africano es poseedora de características tan fuertes y definidas, que la capacita para ser confrontada con las otras dos expuestas, así como otras manifestaciones culturales han conquistado, también, un puesto bien diferenciado, como expresión muy propia de su raza, y que han dado su aporte al acervo cultural universal.

El cuerpo del africano, es necesario decir, ante todo, posee una línea muy especial, fuera de toda convención anatómica. Varios siglos de prejuicio han dificultado el reconocimiento de la belleza anatómica de la raza negra, regidos, como hemos estado hasta ahora, por los cánones de un seudoclasicismo ario, concepto desgastado a través de la historia por la confrontación de clases y razas. Hoy la línea plástica del bailarín negro se yergue con la misma fuerza de su escultura, la que ha revolucionado los conceptos estéticos del siglo XX.

La danza africana, hoy por hoy, podemos estudiarla dentro del contexto de los grandes movimientos danzarios de la cultura universal, aunque —quizás sea esa una de sus más peculiares características, que le aporta un especial sello de frescura— no haya sido codificada, escolastizada y academizada. La fuerza vital de su expresividad, única en agresivo impacto, reside seguramente en su gran libertad de expresión física y su atmósfera improvisadora. La rapidez de acción del torso africano produce una acometividad emotiva, no conocida en ninguna otra forma danzaria. El tan discutido centro emocional del cuerpo en el

bailarín, irradia en la danza africana con una poderosa acción ondulante que lo lleva al frenesí y a su concomitante éxtasis danzario, lo cual parece ser una fuerte peculiaridad de la danza africana. Sinuoso y dionisíaco, el africano baila con imágenes interiores mágicas que vuelca al exterior, tratando al mismo tiempo de moldear con ellas el mundo que lo rodea y su propio destino. Frecuentemente se sitúa en el límite mental de lo ignoto y misterioso: sus danzas, aun las más profundas, expelen un tipo de religiosidad ajena a las dogmas, solo regidas por la comunicación con fuerza de la naturaleza, a las que se somete al mismo tiempo que moldea. Torso, brazos, piernas y cabeza están regidas por la más extrema libertad, solo limitadas por la exactitud rítmica del tambor que lo acompaña.

La danza pélvica adquiere en el africano una compulsión jamás conocida en el mundo danzado, en que el erotismo no es visto ni tratado como lo ve y presenta la llamada cultura occidental, marcada por la inhibición que el cristianismo impuso al estigmatizar el impulso vital sexual como pecaminoso. Los movimientos del africano en relación con el eros son directos y realistas, y están a su vez despojados de malicia, intención en el regodeo de algo prohibido o grosera manifestación de lujuriante exhibición. Toda una línea de manifestaciones bailadas se desprende de la danza africana (incluyendo nuestra rumba), en que las parejas se unen, se separan, golpeándose a veces la pelvis, o evitando el encuentro con rápidos avances y retrocesos. Pero también existen danzas estrictamente masculinas de avasalladora agresividad y fuerza, igual que las exclusivamente femeninas, de enternecedor lirismo.

Lo que sí es cierto es que un sensual abandono muy específico suele emanar de este tipo de danza, hermanado con la bárbara fuerza de su acción, en que golpea el suelo, salta por los aires, gira en locas torsiones; se identifica con animales, seres humanos y fuerzas abastractas de la naturaleza en viva imaginería.

Su poder mimetizador va desde el más hilarante humor hasta el trágico éxtasis del trance, jugando a veces, simultáneamente, con ambos extremos. La danza africana posee movimientos, tanto tensos, animalísticos y rudos, como otros llenos de relajamiento, suavidad y lirismo, todos con un sello peculiar de gracia no convencional. Usa a veces movimientos de gran simplicidad repetitivos, y otras, complejos y virtuosos alardes que bordean con la acrobacia. La dirección articulada de sus miembros es tanto de posiciones abiertas como cerradas, según la necesidad expresiva de su comunicación danzaria. Asimétrica y libre en diseños, es ajena a elementos de refinamientos decorativos y amaneramientos, siendo una danza funcional que gusta, sin embargo,

de la suntuosidad ornamental: fibras, rafias, collares, caracoles y conchas, hojas y ramas; pinturas en el cuerpo que la hermanan con el mundo vegetal que la rodea, como si en ella residiera la explosión cósmica del movimiento que emana de la quietud misteriosa del monte y la foresta, personificadora además de lo ignoto en la máscara que transforma al bailarín en antepasado o en fuerza de la naturaleza.

La danza africana, hay que constatar, surge fundamentalmente del ritual, y a partir de él, elabora un amplio vocabulario que viene de internas percepciones en relación con el mundo mágico que la rodea, recreándola en su imaginación y fantasía, a la medida y necesidad de la comunicación con sus ancestros y los espíritus del bosque, del animal totémico, del agua, de los metales o de las fuerzas de la muerte o del destino.

A pesar de todas las superposiciones culturales que el africano ha sufrido en tierras ajenas, o en la suya propia, esas vivencias, quizás transformadas, adaptadas o actualizadas, siguen rigiendo como estática de su civilización, y los movimientos de su danza siguen siendo espontáneos, no racionalistas, simples y directos, sin que signifique simplismo, pues el bailarín profesional sabe que debe ofrecer una elaborada textura danzaria a su público, que en vez del aplauso nuestro, lo premia de forma curiosa, pegándole sobre la frente sudorosa monedas o billetes, o lanzándoselos al aire mientras baila en los momentos de intenso virtuosismo o de especial significación para la percepción de la audiencia.

Como mismo su cultura ha sido remisa a la expresión escrita, siendo la tradición oral el medio de comunicación generacional, la danza en el África también se ha mantenido en esa forma intemporal de existencia, ajena a las escuelas de aprendizaje, constituyendo estas últimas la plaza pública, la comunidad, el hogar y la vida diaria, en los que la danza se hace actividad cotidiana y ejercicio de vida colectiva. Todo africano baila: hombre, mujer, niño, anciano, sin que el cuerpo deforme o lisiado fuera excusa para no hacerlo, sin existencia de ningún tipo de inhibición, sino por el contrario, como muestra de una activa comunicación grupal, tan necesaria al carácter introvertido y jovial del africano.

Todas estas características no solo son propias de la actividad danzaria, sino también marcas indistintas de la cultura africana, que en sus otras manifestaciones artísticas exhibe también el mismo tipo de expresividad, en que se mezcla lo religioso con lo profano, lo funcional con el entretenimiento, y lo práctico con lo esotérico.

[*Tablas*, No. 3, 1992].

VOLANDO BAJO, VOLANDO ALTO

El gran salón del noveno piso del Teatro Nacional de Cuba ha sido sede del I Taller Internacional de la Danza en nuestro país. Ese mastodonte arquitectónico es un fastuoso edificio habitado por no pocos fantasmas del reciente pasado de nuestra vida teatral en los últimos decenios, entre los cuales se perfilan translúcidos bailarines que salen por sus ventanas, transitan por las aguas de sus fuentes y *lobbies*, corren por sus jardines, se encaraman en sus estatuas y cuelgan por sus aleros, todos personajes de una ya lejana aventura coreográfica de los años setenta, que pertenece a la historia de la danza cubana.

Organizado por Rosario Cárdenas, directora del grupo Danza Combinatoria y con el soporte del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba, la Asociación Hermanos Saíz y el Ministerio de Cultura de Dinamarca entre los días 5 y 14 de abril, unos cincuenta bailarines provenientes de Danza Contemporánea de Cuba, Danza Combinatoria, Danzabierta, Retazos, Así Somos, Danza Espiral, e invitados del Instituto Superior de Arte (ISA) y la Escuela Nacional de Danza (ENA), más un puñado de observadores, durante setenta horas distribuidas dentro del espacio temporal de ocho días, con un *rating* diario de ocho a nueve horas de trabajo, nuestro país ha entrado en la Era de los Talleres de Danza.

Las últimas tendencias en el campo de actualización de la danza plantean al bailarín y coreógrafo el uso de técnicas alternativas en el entrenamiento y concreción coreográficos, como la eutonía, el taichí, la ideokinesis, el método Alexánder, la danza-teatro, la *contact improvisation* y la técnica de soltura. De ahí que los talleres de cada una de esas líneas hayan tomado gran auge en los últimos años, tanto en América como en Europa.

Constantes migraciones de especialistas, de unas y otras formas de expansión del movimiento, se mueven geográficamente de un lugar a otro para ofrecer los distintos rubros del ancho *spectrum* que exige la formación y expresión de la danza en nuestros días. El taller se constituye en un espacio en que rápida y eficazmente se pone a un núcleo de bailarines ya formados en contacto con nuevas ideas, nuevas formas,

nuevas vías, nuevos fines y nuevos puntos de partida. La intercomunicación juega con la interpluralidad, un papel de explosiva expansión a través de los talleres.

Con su característica de la variedad dentro de la unidad, América Latina rápidamente se hace eco de esa actividad; y después de México y Venezuela, Cuba se incorpora al tráfico de información en vivo que significa el funcionamiento de los talleres de danza. La técnica de soltura, la de contacto y las improvisaciones dentro de esas dos áreas, han sido los sujetos precisos en este primer Taller Internacional de la Danza.

David Zambrano, Jennifer Monson, Bo Madvig y Jeremy Nelson han sido los profesores de este primer taller en que la danza con artistas representativos de Venezuela (David), EE.UU. (Jennifer), Dinamarca (Bo), Nueva Zelandia (Jeremy), unidos a los bailarines de Cuba, Ecuador y Uruguay, se han adentrado en una aventura acuariana de mezcla internacional entre sus componentes, más allá de las barreras idiomáticas, de la idiosincrasia propia de diferentes culturas y de la diversidad de reacciones físicas de cuerpos y mentes de los bailarines y coreógrafos que se han reunido en este encuentro caribeño de interrelación comunicante en experiencias danzarias.

Dice David:

> Jennifer, Bo, Jeremy y yo hemos trabajado indistintamente entre unos y otros en diversos talleres alrededor del mundo. Pero los cuatro juntos es la primera vez. Posiblemente sigamos encontrándonos por aquí y por allá, y quizás volvamos juntos a Cuba en otra ocasión. Por ejemplo, ahora me encontraré con Jennifer y Jeremy en Nueva York dentro de una semana, pero Bo vuelve a Dinamarca. Tenemos, sin embargo, una especie de base común en Nueva York, donde cada un tiempo nos vemos. De allí partimos para un lado u otro, contratados o invitados para esta actividad de los talleres.

Sigue diciendo:

> Antes de encontrar mi verdadero camino de expresión, hice estudios en diversas técnicas, aun en las tradicionales. En 1985 mi encuentro con Simone Forti estabilizó mis búsquedas. En ella encontré lo que necesitaba para provocar en mí una excitante investigación en el movimiento. Su acercamiento a las raíces de la acción la llevó a estudiar la manera de moverse de los animales, el niño recién nacido y todo aquello que usara las energías básicas. Sobre ello construye una imaginería expresiva que no tiene que ver con ninguna técnica establecida, sino solo con la de su cuerpo guiado por su creatividad.

Y continúa:

> Estando en una ocasión dañado en un tobillo, no me resignaba a renunciar al entrenamiento. Como no podía ponerme en pie, me puse a desarrollar movimientos en el suelo, guiados por la técnica del *release* [soltura]. Y mis improvisaciones dentro de esa forma fueron llamados *flying low*, de ahí su denominación castellana de estilo de «vuelo bajo». Apenas me paraba del suelo, pero me desplazaba utilizando algunas elevaciones a ras del piso. Más tarde incorporé mayores alejamientos del suelo, pero sin esa calidad de apego a la tierra. Hoy no me siento tan comprometido con todo eso. Pienso que uno debe estar siempre dispuesto a romper con lo adquirido para poder seguir adelante. Lo contrario sería quedarse a vivir en el escalón, renunciando a la escalera.

Bo, Jennifer, Jeremy y David están todos de acuerdo con que el término de posmoderno ha creado mucha algarabía al aplicarse a la danza, a partir de los años sesenta. Fue necesario denominarlo de alguna manera para marcar su ruptura con lo que se hacía hasta el momento, y como el término corría por aquí y por allá, pareció el apropiado. Luego vinieron las diatribas al encontrarse que lo que definía a esa forma estilística no coincidía con los rasgos de lo que se estaba haciendo en la danza. Es decir, la mezcla indiscriminada, el gusto por la nostalgia (retro) y por el llamado mal gusto (*kitsch*), la desconstrucción y otras características del posmodernismo no estaban en la mayoría de las últimas formas de bailar. Entonces los nuevos creadores se sintieron incómodos bajo tal etiqueta. Últimamente se han decidido a ser incluidos solo dentro del término de Nueva Danza. Claro que esto viene a ser también otro tipo de etiqueta, pero al menos es menos compulsiva y comprometida con los definidos rasgos del llamado posmodernismo. No se sienten atraídos por el exceso de teatralidad sobre el sujeto intrínseco que es la danza, y no les gustan, o por lo menos no les incitan, los sistemas que pueden considerarse como capaces de ahogar a la danza en el cuerpo del bailarín, según ellos.

Saben que hoy por hoy se mueven muchas inquietudes entre los estratos de esa Nueva Danza. Por ejemplo, las compulsiones sociales y políticas. Las minorías dentro de la sociedad actual que llevan sobre sus hombros los problemas raciales, feministas, étnicos o de segregación por causa de homosexualidad, se han volcado agresivamente en el ámbito de la danza en los últimos tiempos, por lo menos en el área neoyorquina. El retiro de los fondos de ayuda a las artes por expresarse dentro

de los moldes de las mencionadas piedras de choque, ha hecho más virulento el asunto, y se habla de intentos de censura y su secuela de autocensura por parte de los artistas. Ellos, Bo, David, Jennifer y Jeremy, se sienten tocados por esas violencias, pero prefieren, hasta ahora, mantenerse al margen, aunque alertas, de esos involucramientos de los problemas políticos en la danza.

Adjunto a las actividades del taller, estuvo la función en que se presentaron Jennifer, Bo y David ante el público habanero, en la sala Alejo Carpentier del Gran Teatro de la Habana, los días 11 y 12 de Abril.

Allí pudimos adentrarnos en un resultado escénico de las técnicas que se enseñaron en el taller, con precisas concreciones del quehacer artístico que ellos cultivan, dentro de la improvisación. Durante aproximadamente una hora, estos tres artistas se aplicaron a mostrar en tres solos y un dúo sus destrezas improvisatorias, ante un público formalizado y en el marco de un escenario, lo que quiere decir, dentro de un espacio teatralizado.

Todo el que compró su entrada y se sentó a ver un espectáculo danzario al uso, seguramente debe haberse sentido defraudado en gran parte ante esos tres bailarines, vestidos como en la calle, o al menos, a la manera del salón de clases, y sin alguna narratividad expresiva que fuera capaz de comunicar algún signo usual en el espectáculo danzario. Movimientos sin aparente emotividad, ausencia de elementos plásticos visuales, música por cuentagotas. Los espacios limitados por específicas áreas luminosas, a veces coloreadas, fueron quizás algunos de los pocos elementos teatrales que ubicaron al espectáculo en el consenso de alguna convención. Un desnudo sin erotismo de Jennifer, una bizarra gestualidad de Bo, un recorrido lúdico de la tridimensionalidad del espacio escénico en David, serán algunas de las pocas pistas reconocibles en la expresividad psicofísica de las tres figuras danzantes.

La energía volátil de sus cuerpos los hizo transitar ante nuestros ojos como «rara avis» de un mundo diferente al nuestro y poco palpable de lo real. Seres iguales que nosotros, pero de otra sustancia, emergieron del cuadriculado espacio escénico. Vibrátiles, transparentes, tremosos, inasibles en relación con lo pedestre, se esfumaban en acción tan pronto se pretendía poseerlos por el ojo receptor. Un dúo no amoroso, pero afectivo en intercambio de sensaciones, nos ofrecieron David y Jennifer, dentro del juego de contacto, sin penetrarse, solo apenas rozándose en sus límites físicos. Una broma quizás, de pulgas extraterrestres, hizo vibrar al largo junco o trémulo sauce que podía ser el cuerpo de Bo, cuando hurgaba por sus largas extremidades ¿Humor o autojuego con su físico? *Misterio* fue el título del espectáculo, y quizás esa palabra defina

–o no– esta inserción de improvisadas muestras en una voluntad de entregarse al movimiento sin consecuencias significantes, sino solo como un fin: en sí, para sí y porque sí.

El espectador de quien hablábamos anteriormente se habrá quedado con las ganas de pedir a la taquilla la devolución de su dinero, pero para el otro, menos comprometido con lo usual, la experiencia de la noche le dejó con el gusto de haber compartido una experiencia con Bo, Jennifer y David. Yo estuve entre estos últimos y verdaderamente lo siento por los otros, pues perdieron, además de su tiempo y su dinero, el placer de penetrar en lo inasible por acuática que pueda ser la danza hecha vibración, temblor, efimereidad penetrante.

Los bailarines de Cuba, grandemente estimulados, se han entregado por un exhaustivo período de tiempo en clases e improvisaciones, al irrefrenable impulso de la acción danzada a la que David, Jennifer, Bo y Jeremy les han sometido. Ajenos a prejuicios de códigos o formas estilísticas establecidas, se han entregado al placer de lo alternativo, que aunque ellos conocen y practican, en este I Taller Internacional de la Danza, se les ofrece con nuevos profesores, tan jóvenes como ellos y portadores de individualidades bien diferenciadas. Creativos, prestos a cabalgar en la frescura de lo nuevo, han hecho un despliegue energético de entrega, más allá quizás de lo que permite un organismo, aunque sea de bailarín. De ocho a nueve horas diarias bailando solo con un descanso intermedio de una hora para ingerir una modesta merienda, no es ningún parámetro admisible al cuerpo, por muy profesionales y entrenados que sean los bailarines. A veces caían exhaustos por breve tiempo, tras lo cual volvían de nuevo, infatigablemente, a moverse. Como es natural, en ocasiones perdían la capacidad de concentración, sobre todo cuando se hacían algo prolongadas las repeticiones de algún ejercicio o improvisación. Por otra parte, todos, coreógrafos y bailarines, se prestaron gustosamente a mostrar sus trabajos a los cuatro profesores, en condiciones nada fáciles, por dificultades de horarios y espacios escénicos, cosa que impresionó mucho a David, Bo, Jennifer y Jeremy, quienes declaran no haber encontrado en ninguna parte esa disponibilidad a mostrar sus obras sin tener las más óptimas condiciones para enseñarlas.

Con esta experiencia que esperamos se amplíe periódicamente, Cuba ha entrado en la ya mencionada Era de los Talleres de Danza, dando un paso más en la necesaria y constante actualización del movimiento de la danza de hoy, ubicándose más y más en la universalidad, sin perder su identidad nacional, o quizás para penetrar más en ella, al practicar vivamente lo que nos une a los demás para conocer mejor lo que nos diferencia.

[*Tablas*, No. 1, 1993].

CEREMONIAS Y EXORCISMOS

Alguien dijo una vez del buto: «seres evocadores capaces de poblar cualquiera de nuestras propias alucinaciones».Tal es a su vez la experiencia por la que transitan, sin hacer buto, Julie Barnsley y Luis Viana, aunque muy cercanos, sin embargo, a esos conceptos. Ante un espacio amorfo que ellos van a transformar en diversos espacios interiores, cada uno revelará, con sus propias transparencias y presencias, sus únicas y personales vibraciones de energías viscerales para hacer que lo lírico, lo poético, lo trágico o lo rompible del hombre pueda explotar en añicos para reintegrarse de nuevo en lo unívoco y perdurable: el ser humano con sus energías volantes por entre los vericuetos de sus nervios, arterias y venas, sangre circulante, músculos, piel y huesos.

El hueco oscuro de la escena es violado por una figura larga, escueta, como venida desde la porcelana de un lejano Oriente para efectuar la transmutación de la tradición del *onnagata* del Kabuki a la cultura occidental, en una ceremonia que se verifica en un imaginario y solitario tocador soterrado en el subconsciente, haciendo evidente lo trágico del travestismo. El traje femenino de gran *soirée* hace de fetiche psicológico contra el que se debate el cuestionamiento del placer del cambio de sexo por signos externos en el vestir. El color violeta de un tul, el título de la obra y las arias operísticas de *La traviata* verdiana, juegan a una evocación de uno de los arquetipos de la feminidad occidental, la ya mítica Dama de las Camelias, una de las grandes *geishas* europeas de mayor renombre en el Romanticismo. Pero aquí el personaje es mera cita para desviar el verdadero significado. No se trata de la nostalgia por un personaje, sino de la ceremonia del travestismo, del choque y no complementación del yin y el yang de la personalidad y su poder destructivo al invertirse sus términos, dentro de la secretividad de un juego de pelucas, telas, altos tacones, más el dinamismo energético de un cuerpo danzante que inventa las reglas de un devenir de acciones capaces de transformar alfombras en vestidos, lo masculino en femenino, o lo concreto en misterio ambiguo.

Más tarde, una nueva ceremonia nos será impuesta por Luis: la de la evocación del onanismo como rito también secreto, pero a escala poética,

si entendemos por ello la sublimación de un tema a una retórica estilizada de acciones sobre las que la moralidad social ha impuesto estigmas seculares. Solo el ligero pasar de manos por los muslos y el despliegue de ondulaciones de brazos nos darán las claves y signos del juego con el propio cuerpo en su condición de personal erotismo. El deseo de sí, concentrado en la primera persona del verbo *amar,* se hace evidente en el título de la obra: *Amante.*

La soledad insta a ritos personales sin intervención de dualidades. El Yo se complementa en sí mismo en una poética sublimación del erotismo en sí mismo y para sí mismo. La hierática imagen física de Luis Viana, con su vista perdida en la lejanía, comunica a la ceremonia un aire de espejismos en que el encuentro consigo mismo revela otras imágenes duplicadas que van a establecer las premisas de lo lírico, como revelador de una región más allá de la cotidianidad.

De pronto, entre esas ceremonias secretas, irrumpirá un espacio también secreto. En él Julie Barnsley desatará lo demoníaco, la sección oscura de la personalidad, batiéndose contra los objetos que pueblan con una realidad asfixiante: una silla, una mesa, un lecho, un artefacto de sonido... y un oscuro y ancho espacio físico ajeno a la intimidad. Ella va a convertir ese espacio en cubículo de frustraciones, aburrimiento y tedios solitarios –esos panes nuestros, quizás de algún momento del cada día–, y que la habitarán en un gran exorcismo, que recontará de un nuevo modo la historia sin relato de la bella, pero esta vez con su bestia a cuestas. El cilicio de los antiguos místicos se transmuta aquí en los materiales de las cosas diarias contra las que Julie liberará sus energías danzantes en *La carta.* Ese título, ¿es acaso jugarse las cartas a lo diabólico como Madre Juana de los Ángeles en sus posesiones de Graciel, Asmodeus y secuaces para escapar de una vida malsana anclada en lo mediocre, malversador de la sublimidad? Julie, por su parte, no buscará al exorcista, a quien transmutará sus demonios. Le bastará la propia rebelión y lucha personal con sus fuerzas oscuras.

Over the Rainbow hará un encuentro del señor de las ceremonias con la embrujada bella de las bestias demoníacas. Se nos antoja esta obra como una imaginaria continuación de *La carta*, en que aparece el no buscado exorcista para ajustar sus ceremonias al cuerpo de la endemoniada. El signo del título de la famosa canción tan ligada a Judy Garland, trágico personaje del mundo del espectáculo, enseguida nos hará una seña irónica: la búsqueda de la felicidad inencontrable en el fantasmagórico y mágico espacio de los colores del arcoíris con el que parece terminar o por lo menos esfumarse la tempestad. Aquí asistimos a un extraño performance del Bunraku, en que la exorcizada será la viviente

marioneta movida por un manipulador, el señor de las ceremonias, un exorcista transhumante que parece emerger de las sombras del vacío y lo desconocido, vestido sombríamente y ajeno a demonios, solo atento a sus manipulaciones ceremoniales: ¿choque de la pareja, amor desgarrado, crisis de comunicación? Quién lo sabe, ni tampoco importa. Lo único cierto es que durante un tiempo o un espacio, difíciles de definir, energías tensas van a desplegar el dominio de un cuerpo por otro con sus humillaciones y venganzas hasta un sarcástico clímax de castración, en que la cabeza de la mujer entre las piernas apretadas del hombre parece devorar los genitales masculinos en acto extirpador. Luego... ¿la calma? No ciertamente. Solo ha sido el fin de una experiencia en que la danza y el teatro se nos han entregado sin negarse el uno al otro, como a veces ocurre dentro de la etiqueta de la danza-teatro al uso. Modernidad y posmodernismo dejan de ser términos polémicos para hacerse simples, sencillos y transparentes. No hay tampoco eclecticismo posible, sino auténtica entrega a un quehacer, como el de vivir y morir, cuando es necesario, ya sea ante testigos o sin ellos.

Julie Barnsley y Luis Viana nos comprometen en sus quehaceres danzarios. Nos golpean y nos vapulean, y nos inmiscuyen en sus espacios cinéticos, con autoridad y sin concesión alguna. Entramos en sus ceremonias y exorcismos o abandonamos precipitadamente la sala para huir a la calle en búsqueda de una posible salvación. Muchos jugamos nuestras cartas a nosotros mismos al hacernos solidarios de sus extraños juegos y participar de sus misterios. Enhorabuena a ellos, los provocadores de tales desafiantes experiencias, al precio de sumergirnos en lo inquietante de nuestras propias fantasmagorías.

[*Tablas*, No. 2, 1993].

FUNDADA EN 1620 QUITO

EL VUELO DE LA GAVIOTA O LA UTOPÍA DE LA LIBERACIÓN

No es frecuente –ni tampoco saludable– que nos enfrentemos a una obra artística con un criterio de análisis teórico. El impacto de sensorialidad debe ser, y de hecho es, el punto que une una correcta emisión y su recepción. Pero a veces, y sobre todo *a posteriori*, nos da por reflexionar sobre el mundo interior de un hecho artístico, cuando su universo cultural y el de su público convergen muy cercanamente. Eso me ha ocurrido con el trabajo de Marianela Boán y Tomás González en *Juan Salvador Gaviota*. Y por eso se me antoja entregarme a ciertas divagaciones sobre sus sistemas escénicos, su retórica coreográfica, sus vericuetos semióticos...

Esta obra se inserta en el género danzario por antonomasia –a mi criterio– de la posmodernidad: la danza-teatro. La intertextualidad y la plurivalencia de sus discursos escénicos es preponderante en su estructura, y, por lo tanto, el sistema danzario está fuertemente mezclado con el sonoro, el plástico-visual, el dramatúrgico, el de relación ejecutante-público, el espacial y el semiótico.

Comenzando por el plano de la acción cinética –indispensablemente caro a la danza–, un hecho evidente se hace patente. La discursividad coreográfica, en cuanto a elaboración del movimiento se refiere, posee la característica propia del género danza-teatro, que aunque discutida, resulta restrictiva, pues de no ser así, la intertextualidad sistémica se haría redundante, ya que el discurso oral, tan frecuente en él mismo, quitaría espacio a la discursividad cinética. Por ello, el desarrollo de los movimientos se hace escueto, funcional y bien directo, como significantes de un significado que es compartido por varios discursos, entre los cuales se establece una compartimentación e interpenetración que solo admite la justa admisibilidad para su logro de coherencia, dentro de una exacta producción de sentido. Cada acción debe vincularse a los diversos discursos por un hilo conductor que vaya directamente a los resortes de la información que exige la comunicación de la obra. Esa regla del juego de la danza-teatro fue cumplimentada por un amplio diapasón de movimientos, pero solo los necesarios a las intenciones de la

obra, y por lo tanto con un control que no opaca su dramaturgia. Dicho nivel dramatúrgico corrió por los rieles de una no literalidad narrativa, aunque siempre figurativa, volcadas en ricas imágenes que la danza proveyó como textura en el cuerpo de Marianela. Un diálogo consigo misma y con el público fluyó a través de un distanciamiento afín con la ironía maliciosa que transita desde la bufonada hasta el lirismo poético. La obra progresa de acción en acción, sin tener otra vía conductora que la voluntad de anexionar eventos, bajo los cuales se transparenta un conflicto filosófico básico, el de materia-espíritu, transmutado en muchos otros, que van desde lo pedestre *vs.* lo idealista hasta algunos bien cerca del contexto de nuestras realidades, tales como las más elaboradas ecuaciones de «volar para comer» o «comer para volar», que pueden convertirse en un *to be or not to be, that is the question*, o en el de las inquietudes universales de nuestro fin de siglo XX, tal como el de permanecer o trascender.

La relación con la obra literaria original es obviamente oblicua, pues jamás se trata de una versión danzaria de la noveleta. Más bien, el *Juan Salvador Gaviota* de Mariela Boán y Tomás González ha sido una serie de hilos dramáticos que en un momento determinado quedaron fuertemente amarrados en un sólido haz por la temática central del móvil de la libertad de acción, del pensamiento y de la ruptura con cualquier molde establecido, por útil que haya sido en su momento.

Se me antoja establecida una estructura similar a la de las *suites* barrocas que organizaban fuertes contrastes entre sus secciones. En este caso, cada una de ellas responde a motivaciones que se traducen en los acontecimientos de un espíritu lúdico general que prevalece como atmósfera escénica. Así, las llamaré Juego de las máscaras enajenantes, Juego de las descanonizaciones, Juego del salvamento inocuo y Juego de las levitaciones frustradas. Los textos insertados en lugares adecuados, daban resplandor a los significados de cada una de ellos, planteando plurivalentes mensajes que estallaban en la provocación, tanto de la risa como de la reflexión. Un acabado trabajo histriónico en la interpretación de Marianela bajo la dirección de Tomás, dio a la clave dramática un perfil de exacta gestualidad, de rica aunque sintética entonación verbal y de un quehacer escénico pleno de claroscuros que oscilaron de lo poético a lo vulgar, de la burla vodevilesca a la profunda meditación, de lo introspectivo al desbordamiento expresivo.

El sistema espacial, aunque determinado por la convencionalidad de la escena a la italiana, poseyó, sin embargo, una cambiante inventiva que se logró desde el cubículo demencial hasta la Rosa de los Vientos, instaurada en el espacio escénico por las traslaciones de una imaginada brújula de diagonales y verticales que plasmaron los puntos cardinales

de vuelos y levitaciones teñidos de frustraciones gravitacionales. Hubo también largos pasillos imaginados (el área de los pasajeros de un avión), que se transformaron en tablados de teatro bufo, a la manera quizás de un Alhambra posmoderno, en su indiscriminada mezcla de tiempo roto y espacio desgarrado.

El nivel comunicativo plasmó rasgos de identidad nacional ajenos al colorido local, pero sí ricos en el factor del humor, léase burla en sus aspectos caricaturescos, paródicos y de «bonche» criollo. Poca o ninguna tendencia danzaria –y sus propulsores–, quedamos inmunes a los saetazos burlescos de este carnaval de los códigos en que se celebró un verdadero festival de las descanonizaciones. Técnica, gestualidad, maneras de hablar y actuar personales, fueron llevados por un camino de expresión vernácula en que el deterioro desacralizante se convirtió en arma de hilarante comunicación. Tanto los optimistas como los pesimistas habrán tenido oportunidad de adherirse a la obra y hacer sus sectarias lecturas.

«La utopía del vuelo nos entrena en la esperanza y nos lanza hacia las alturas de los ideales propulsores del mejoramieno humano». «¿Hasta cuándo tratar de escalar los aires en vuelo, si estamos regidos por la ley de la gravedad?». Otros espectadores, menos maniqucístas y más realistas, se habrán dedicado a juegos dialécticos, tales como: «No podemos pensar en vivir para comer sino para trascender, pero para ello, la materia exige la nutrición para vivir, etc., etc.». De esta forma, la historia de este Juan Salvador Gaviota, a través del distanciamiento irónico del tema,



Marianela Boán.

basado en una recia conceptualización, no permitió a nadie perderse, cualquiera que fuera el camino escogido para su interpretación.

El sistema plástico-visual se caracterizó por una iluminación sobria y una coloración blanca, que sirvió para establecer las coordenadas de una geografía escénica dentro de una temporalidad cambiante, pero justa de solsticios y equinoccios del acontecer de los gaviotajes de Marianela. Ella supo ataviarse de un simple vestuario, el ya casi uniforme escénico de la danza en los últimos decenios. Adicionada solamente por una camisola que de camisa de fuerza se trasmutó en alas de vuelo a voluntad, más la superposición del salvavidas aéreo que sirvió para un divertido e irónico *fashion show* del absurdo.

Un intento de transitar por los niveles retóricos de la obra, nos remite a la exploración de su poética para escrutar los posibles significados. Si la obra literaria original se sumerge y nada tanto en las aguas de la metáfora (un significado literal que se transfiere a otro análogo menos literal), como en las de la metonimia (sustitución de una causa por su efecto), las de la sinécdoque (la parte por el todo o viceversa) como las de la ironía (sustitución del significado por su reverso), este *Juan Salvador Gaviota* hace híbridas cabriolas y escaramuzas con esos tropos o formas de la retórica como arte del bien expresarse artísticamente. Penetrando en los signos de la semiótica de la obra de la obra, encontraremos muchas señales significantes, como la imagen de la camisa de fuerza de la enajenación en las alas de la gaviota, por medio del uso de las «mangas de aguas agitadas», al estilo de la Ópera de Pekín, o de la italiana Comedia del Arte; el pasillo del transporte aéreo que deviene pasarela de exhibición de modas; la inverosímil demostración de salvamento aéreo; el juego de direcciones escénicas de los fallidos intentos de vuelo en el contexto de la obra; las expresiones faciales de la figura alienada en su celda de luz escénica, copias vivas de los estereotipos trágicos de las máscaras de laca del Nô japonés; los juegos de palabras «un, dos, tres, Marx... un, dos, tres, más...»; y más que nada los breves textos tomados de la obra literaria:

> Para la mayoría de las gaviotas, no es volar lo que importa, sino comer. Para esta gaviota, sin embargo, no era comer lo que importaba, sino volar. [Estas líneas marcan la motivación central de la obra].

> Este modo de pensar [...] no es la manera en que uno se hace popular entre los demás pájaros. [Este texto fue invertido en forma afirmativa en otro momento de la obra].

> Las gaviotas que desprecian la perfección por el gusto de viajar, no llegan a ninguna parte y lo hacen lentamente. Las que se olvidan de viajar por alcanzar la perfección, llegan a todas partes, y al instante. [Estos son los más ambiguos textos, por lo que abren mayores posibilidades de lectura].
>
> El secreto consistía [...] en dejarse de ver a sí mismo como prisionero de un cuerpo limitado [...]. Era saber que su naturaleza vivía, en la perfección de un número no escrito, simultáneamente en cualquier lugar del espacio y del tiempo. [Texto de la nota al programa].

Todas estas claves sígnicas provenientes de los sistemas escénicos conformaron una apretada red de significantes que cualquiera que haya sido la lectura de la percepción, habla de cosas esenciales del pensamiento humano pensante, tales como la dinámica del espíritu hacia la prolongación, contra el estatismo de la materia para enraizarse, vía la razón de la supervivencia, entrando en juego los procedimientos expresivos de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, o todos ellos a la vez, intercambiando sus formas o modos de decir al unísono. La idea del vuelo como liberación y supremo acto de libertad es metáfora que, aliada con la metonimia de Juan Salvador y la bandada de gaviotas, se hace un contexto particular del todo que es la humanidad (sinécdoque) para poner al lector en el telescopio de ver en lo pequeño y particularizado lo universal de los acontecimientos, con una mirada reflexiva (ironía) matizada, de un humor esperanzador, o pesimista, según la lectura.

El sistema sonoro creó un rico vacío escénico, solo para permitir las líneas verbales de los textos de Richard Boch o los de Doris Humphrey, Mijaíl Fokine y algunos más que, al estilo del teatro bufo, se colaron a manera de «morcillas» (comentarios personales y humorísticos del ejecutante sobre el texto formal), en la voz de Marianela. Una cristalina cascada musical irrumpe en la sección de los vuelos, en que la sonoridad del piano desgranó la música de George Winston, quedando sus sonidos como interrogantes finales en la obra, al igual que su significado.

Poco nos queda ya por dilucidar de esta aventura escénica de Marianela Boán y Tomás González, en que se tocan líneas esenciales para nustro contexto y también para el mundo de fines del siglo XX y principios del XXI. A saber, si los acontecimientos permitirán aún al ser humano seguir regodeándose en la utopía de la libertad, como estaba formalmente racionalizado el progreso del hombre, o si los objetos y

hechos materiales marcarán la clave «transistorizada» del hombre del siglo XXI con una carga artificial de energía colocada en un cerebro que solo lo haga funcionar como un bello y mecánico animal-robot. Ciertamente, la obra no da respuesta a esa incógnita. Eso toca respondérnosla a cada uno de nosotros, los que hemos entrado en la ronda del juego de este Juan Salvador Gaviota, y hemos salido indemnes de sus saetazos, puyas y demás guiños a la realidad circundante y a la universal.

[*Tablas*, No. 4, 1993].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DANZA Y POSMODERNIDAD

El gozoso barroquismo populista de la mezcla de estilos por el gusto formal de la superposición, en búsqueda de un neourbanismo, va a despuntar en la década de los cincuenta como un brote, que asumirá el polémico término de posmodernismo. Las elegantes y estilizadas líneas de Wright y Le Corbussier se convertirán en gélidas frialdades arquitectónicas de inclinación elitista. El arquitecto Venturi, en su manifiesto, arremeterá contra el apotegma de «lo menos es lo más», al ripostar con aquello de que «lo menos es un aburrimiento». Desde Disneylandia hasta Las Vegas, desde los paquidérmicos supermercados a los hoteles californianos, un fuerte bramido de espectacularidad populista sonará por las avenidas de las ciudades de la segunda mitad del siglo XX.

En la olla (de grillos) a presión de los años sesenta, comenzará a cocinarse el octubre de la modernidad, hasta convertirse a lo largo de los setenta en el mayo de la posmodernidad. Todo cocido al fuerte termostato del alto o tardío capitalismo, que triunfante se erigirá, en los ochenta, sobre las ruinas suicidas de la utopía socialista, como San Jorge en su caballo, con el dragón muerto a sus pies, mientras es liberada la doncella encadenada a la roca. Solamente que en esta oportunidad la iconografía gótica se transforma en la imagen del dragón con escamas de lentejuelas sobre lamé dorado, la doncella estará desnuda como una modelo de Playboy, y San Miguel con traje de Supermán o Batman que blande su lanza con gestualidad actoral, ante las cámaras de la televisión internacional.

La moda se hará funcionalmente más extravagante y las calles se verán abarrotadas de hombres y mujeres vestidos como los personajes de los «musicales» de Broadway o del Hollywood de los años treinta, cuarenta, cincuenta. El gusto «retro» hará resucitar sin nostalgia alguna la moda de nuestros tíos y tías que aparecen en las fotos de bodas, o en las fiestas del club, todo ello con alegre mezcolanza, como un carnaval pedestremente cotidiano. Por otro lado, la descarada sinceridad del desnudo se entronizará en el cine y en el teatro, las publicaciones «porno», y aun las «no porno». Warold nos deleitará con su *pop art*, donde el reciclaje de los detritus urbanos se volcará en las imágenes de las artes

plásticas. El teatro de Bob Wilson se construirá sobre una poética de la fragmentación en busca de largas ensoñaciones que podrán comenzar un atardecer y terminar al amanecer del próximo día, en un juego de superposiciones que lo entroncará con un museo de personajes de cera con trajes de diferentes épocas, en que la Grecia antigua se dará la mano con el Renacimiento, los transistores y el rayo láser: la carnavalización de las imágenes se mezclará con la descanonización de la autoridad. El Living Theatre lanzará a toda su compañía al escenario en su *Apocalypse Now*; mientras Ivonne Rainer, con sus bailarines también desnudos, se tapan con la bandera estadounidense como protesta contra la guerra en Vietnam.

Los primeros creadores danzarios que se llamaron posmodernos, salieron de la Judson Church neoyorquina. Este fue un lugar de ebullición en el Manhattan de los años sesenta. Pintores, músicos, teatristas y bailarines comen del mismo sabroso plato en que se rechazan los códigos de las generaciones de las vanguardias modernistas. Los recientes estrenados códigos de la modernidad danzaria (Graham, Limon y aun el mismo Cunningham) se hicieron de pronto caducos ante el impacto de una nueva generación, que cumpliendo aún con las ya conocidas leyes de la modernidad, convertían en cenizas a sus progenitores. Si Loie Fuller fue rechazada por Isadora Duncan; si el Denishawn lo fue por Martha Graham y por Doris Humphrey; si estas lo fueron por Merce Cunningham y Alwin Nikolais, ahora a estos les tocaba ser incinerado por las huestes de la Judson Church. Era como el flujo de las mareas, periódicas pleamares y bajamares, pero que en aquel momento coincidió con el fuerte maremoto del posmodernismo. Así, la necesidad generacional de destruir códigos patriarcales fue aparejada con la propulsión hacia un espacio dilatado y una fragmentación del tiempo, aspectos dimensionales de una nueva figuratividad neohumanística. ¿Cómo resolver la inmersión en la construcción de nuevas fórmulas de moverse lo más abstractamente posible, con la irrupción de inquietudes muy centradas en ese nuevo humanismo, tanto físico como social?

Después de la necesidad de romper con los códigos que rigieron la primera mitad del siglo, los nuevos creadores se convirtieron en investigadores, y salieron en búsqueda de nuevas formas de moverse, o de aquellas que aunque existían en el mundo cinético del hombre, no habían sido admitidas como materiales accesibles a la textura que se presupone que debe constituir el sujeto de la danza. Fue al área del movimiento natural, cotidiano o pedestre, al que se acudió como fuente primordial, descontextualizándola de sus funciones y esterilizándola de connotaciones emocionales. Así fue que se exploró en el movimiento inmediato de

cargar objetos y dejarlos caer a través de difíciles travesías espaciales. El uso de escobas, sogas, escaleras de mano, entre otros, fue llevado a romper con cualquier connotación simbólica, o su relación con imágenes movilizadoras de contenidos emocionales.

La manipulación de la tecnología permitió aditamentos complementarios al cuerpo para ejecutar trayectos perpendiculares alrededor de una columna, tronco de un árbol, y también desplazamientos por paredes o fachadas de edificios. Gestos incluidos dentro de frases de movimientos codificados, pero descontextualizados de sus primigenias motivaciones, al perder sus significados originales y engarzarse como extraños pedruscos en elaboradas estructuras, vinieron a constituir lo que se llamó «el movimiento encontrado», paralelo al «objeto encontrado» de Marcel Duchamp, quien en el mundo de la plástica introdujo cosas de la vida cotidiana sacadas de su función y de su medio natural. Unos y otros, al separarse de sus contextos, se convirtieron en formas vacuas capaces de ser admiradas solo por sus valores formales y no por sus significaciones o capacidad de información sobre las razones por las que surgieron o fueron creadas. Este procedimiento, iniciado por Merce Cunningham, fue llevado hasta sus últimas consecuencias por los judsonianos, al utilizar solamente esos «movimientos encontrados», que se constituyeron en la textura cinética de sus creaciones danzarias.

Después vino el someter dichos sujetos formales a procedimientos como la repetición, la ralentización, la inmovilización y la fragmentación; así como el uso de la fuerza energética física consumida en la acción de la vida cotidiana en que el menor esfuerzo busca el mayor resultado.

De esta forma, al desembocar estas exploraciones analíticas propias del laboratorio de la generación de la Judson Church estadounidense en el posmodernismo, la manera de bailar de los últimos decenios del siglo va a estar coloreada por la agolpada mezcla de los códigos vigentes hasta el momento, junto con todos los aportes de las últimas investigaciones. Surgidas de la cotidianidad, al ser trasplantadas aportaron movimientos que aunque sin las raíces de la descontextualización, y precisamente por ello, se hicieron pródigos en extrañamiento y otredad, lo cual los transformó en un nuevo código de expresividad que traspasó la realidad cinética a un estadio de acceso hacia la abstracción. Este fue el lenguaje del posmodernismo en la danza que hoy se ofrece, bajo ese rubro, a la percepción de los públicos actuales. Volviendo al conflicto de estéticas que los primeros autollamados posmodernos de la danza tuvieron que afrontar en un momento determinado, hay que decir que se vieron comprometidos de pronto con una tendencia que no

representaba las direcciones de sus búsquedas. Así fue como el término le quedó poco habitable y, en última instancia, hasta embarazoso. Aquí volvió a imponerse el conflicto lingüístico propiciado por la jerga danzaria, en la que el término de *clásico* se confunde con el de *académico* y el de *romántico*; el «ballet moderno» con el «neoclásico» y los sinónimos de *moderno* y *contemporáneo* son utilizados para diferentes corrientes, lo que ahora se va a complicar con el posmodernismo.

De esa generación judsoniana neoyorquina (Ivonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Kenneth King, Deborah Hay, David Gordon, Simone Fort y otros) se desprenderían algunas figuras que vendrían a ser las que verdaderamente encajarán dentro de la estética de la posmodernidad. Tales son los casos de Twyla Tharp y Meredith Monk. La primera, con sus mezclas premeditadas de ballet, danza moderna, estilo judsoniano, *break dance*, y el gustó «retro» por el tap, el *ball room* y las formas populares del *jitterburg*, *twist* y otros bailes urbanos de los años cuarenta y cincuenta. La segunda, con su danza-teatro, el género más idiosincráticamente posmoderno, por su amplia gama de mezclas sistemáticas, en que el bailarín se sumerge en textos físicos y verbales, se desplaza por el tiempo y el espacio en la más exagerada forma de dilatación y fragmentación que esas dimensiones hayan jamás experimentado dentro de la danza teatral, y dentro de las cuales la posmodernidad se siente ampliamente cómoda.

Twyla se entrega a la juguetona ironía de mezclar la sonoridad y los movimientos del *jazz* con los de los clásicos en abstracciones danzarias de éxito inmediato en su país. Meredith, por su parte, construye historias fragmentadas que la crítica han denominado «cuentos folclóricos para la gente urbana». La primera sigue la línea del uso del espacio escénico convencional, mientras que la segunda utiliza insólitos lugares y mueve sus obras dentro del extrañamiento de ellos, más allá de las unidades de tiempo: una sección de *Juice* ocurre en la escalinata y galería del museo Guggenheim; otra en un pequeño teatro de colegio, y la tercera en su vivienda, un desván del *downtown* neoyorquino, cada una en diferentes días.

El alejamiento emocional propugnado por el posmodernismo es bien patente en Twyla, y sus coreografías, que simulan la acción aleatoria y el azar, son en realidad cuidadosas estructuras, dentro de un cierto tipo de abstraccionismo motivado por la ausencia de narratividad y personajes.

En el caso de Meredith, puede decirse que, sin total eliminación del factor emocional, su fuerte control lleva a una disminución notable de él, como para establecer un distanciamiento que no permite la inmersión en procesos sensoriales donde los sentimientos se hagan sentir con

intensidad. Las fuerzas de los sistemas teatrales hará de cada pieza de la Monk un muestrario de recursos sonoros (compone su propia música y la canta), plásticos, dramatúrgicos, etc., lo que las hará fuertemente arraigadas en la teatralidad como puente de comunicación con concisos significados reflexivos. En *Quarry*, hará pensar sobre la niñez en un ambiente hostil como individuo, y al mismo tiempo sobre la historia de una sociedad que vive el exterminio judío, la información falsificada. *Paris/Venice/Milan/Chacón* hará reflexionar sobre el amor y el devenir del tiempo en la pareja. *The Child Education* plasmará los rituales familiares para la transmisión de las tradiciones generacionales. *16 Milimeters Earrings*, se hará preguntas sobre el cuerpo como fenómeno médico y como medio sensual.

Pero será al otro lado del Atlántico, en el reactivado centro danzario de Alemania, que la danza-teatro, ese genuino género propio de la posmodernidad, va a dar sus más acendradas formas. Lo hará a través de una generación que, haciendo gala de su ancestro expresionista, tomará las riendas de un neoexpresionismo posmoderno. Reinhild Hoffmann, Susan Linke, Gerard Bohner, Hans Kriesner y principalmente Pina Bausch, desarrollarán la fórmula de la danza-teatro hasta sus últimas consecuencias. Un fuerte aroma de impotente pesimismo va a prevalecer en las creaciones coreográficas de esta última: la deleznable e inevitable incomunicación entre los sexos y sus laberínticos recovecos poblara sus obras, desde *Café Müller*, *Barba Azul*, *Renata se va*, *Kontaktoff* y tantas otras, hasta las más recientes. Numerosas y pequeñas historias, discontinuadas unas de las otras, se superpondrán o se sucederán, como los números de los espectáculos de variedades o de un vodevil. La atmósfera espesa de una hecatombe final en que «el ser humano hará mutis por el foro» parece predominar en la obra de Pina Bausch. Tal es la evocación de uno de sus últimos títulos, *Sobre la montaña, se oye un aullido*. Con ello se adhiere a una de las características del posmodernismo: el hedonístico placer de ser testigo y protagonista del Apocalipsis final, al que nuestra época, según parece, no podrá escapar. No existiendo utopía, mástil en que hace ondear la bandera de la esperanza, solo queda la capacidad intelectual para negarse a creer en los grandes relatos de la emancipación que la humanidad ha construido para bien alimentar su futuro. No hay pasado, ni tampoco historia. No hay ayer, ni tampoco mañana. Solo existe el presente y este hay que vivirlo en forma de gran espectáculo, hasta que venga la Gran Hecatombe: la guerra nuclear, la destrucción ecológica, la contaminación genética, el sida, junto con la atmosférica.

Vivir al día, en medio de la majestuosa parafernalia de la tecnociencia, es el nódulo del posmodernismo. En el festín de Baltasar de la posmo-

dernidad, todos esperan las palabras finales, proyectadas sobre pantalla gigantesca, a todo color y sonido estereofónico. Hans Kriesner, en su *Rey Lear*, se hace eco de todo ello, cuando se desarrolla como tema central el poder y el crimen atados entre sí y que, en el caso de la descendencia de Lear, se unifican con la codicia y la sensualidad. Es una obra comprometida políticamente, en la que el coreógrafo hace comentarios sobre la reciente reunificación alemana. El dictador Lear, tanto como Gloucester, son vencidos por la ralea de su propia raza. Pero los nuevos vencedores, a su vez, deslumbrados por el poder, perpetúan el viejo juego de la muerte. Kriesner sitúa su obra en una morgue o necrocomio, rodeado por una alta pared que se derrumba al final, cuando sube al poder. Esto último no constituye un presagio de esperanza, sino más bien otra vuelta de tuerca de corrupciones y decadencias, en la que el dinero y la codicia por el poder corroen una sociedad ansiosa de fastuoso lujo.

Y volviendo a Pina Bausch, encontramos que mientras el tiempo se elastiza (sus obras no duran menos de tres horas), y dentro de él el tema se hace pedazos en una fuerte fragmentación, regida por la desesperación conjunta, la búsqueda infructuosa de la ternura, la necesidad de ser amado, hacen construir sucesivas y rápidas imágenes que tejen la textura, nada literal, de extrañas narraciones, a manera de comentarios sobre la desvalidez del ser humano en la época de la robotización de los sentimientos. Incapaz de eliminar el tiempo, lo hace pedazos. Y estos estallan en fragmentos luminosos que explotan y desaparecen rápidamente a través del espacio. Seres que se han perdido en la hiperespacialidad de las relaciones humanas, se golpean, se acarician, se humillan, se aman o pasan indiferentes unos al lado de los otros, sin buscar el tiempo perdido irremediablemente, en un extraño espacio que no se reconoce a sí mismo, pero que se añora en la lobreguez de paredones de lujo, de cafés de esparcimiento, o en jardines falsamente reconstruidos, saharas sin oasis, enfermos de espejismos, en animales monstruosos taxidermicamente inertes, evocadores de un bestiario ecológico que convive con el ser humano, sin que este se dé cuenta de ello.

El espacio y el tiempo son manipulados por Pina Bausch con un señalado matiz posmoderno: su espacio se dilata, se constriñe, se tortura, se añora a sí mismo, mientras que el tiempo se hace insoportablemente despedazado por la fragmentación. De tantos pedazos, en medio de tan ancho espacio imaginativo, es que surge la danza de Pina Bausch.

Otro creador clave en el campo del posmodernismo es William Forsythe, americano que, al frente de sus huestes del ballet europeo de Frankfurt, da lecciones de posmodernidad danzaria con sus atentados a la unidad escénica y al código académico de la danza que manipula. Él

también va a triturar encarnizadamente el tiempo escénico. Sus obras son muestra de desconstrucción llevadas a sus máximas consecuencias con intempestivos cierres de telones, apagones, iluminaciones insólitas de la sala, juegos con los huecos-trampas del escenario por los que salen cabezas o miembros de cuerpos, uso de *gags* y demás textos verbales, al unísono de una violencia y un ritmo infernal. Eso, junto a cegadores flashes lumínicos, dirigidos a la audiencia, gorgoritos que emite por un altoparlante una bailarina-cantante que usa un traje estilo Luis XV, y que repite incesantemente las mismas palabras en inglés, durante toda la función. Los decorados caen, se desbaratan y hasta un bailarín negro se siente agredido por un furioso ataque de histeria. Tales acontecimientos y muchos más pueden ocurrir taladrando la serenidad del cuerpo de baile y los virtuosos *pas de deux* del código teatral clásico. Los sistemas escénicos parecen declararse la guerra unos a los otros, para exhibir un destrozo que solo la posmodernidad puede darse el lujo de apadrinar dentro de su lógica cultural.

Sin renunciar al lenguaje académico, Forsythe desmantela el mito del ballet clásico, según dictaminan sus críticos, y desacraliza y contamina el propio lenguaje que utiliza. Con ello podemos llegar a la conclusión de que la descanonización posmodernista puede coexistir con la materia descanonizada, tal es la fuerza de la mezcolanza.

Después de este panorama delineado del posmodernismo en la danza, y su más fuerte concretización, cual es la danza-teatro, solo queda por agregar que esta, pese a sus detractores y al igual que la posmodernidad, su progenitora, constituyen fenómenos ineludibles de nuestro mundo actual, capaces de inundar desde las grandes capitales (París, Nueva York, Madrid o Barcelona, México, Londres, Caracas o Buenos Aires) hasta las más pequeñas localidades, como Wuppertal, en Alemania (sede de Pina Bausch); Catania, en Italia; o Valencia, en España. Así puede decirse, sin sonrojo alguno, que la danza-teatro ha tomado por asalto el mundo de la danza, cualesquiera que puedan ser los pro o los contra que le sean adjudicados al posmodernismo, confusa y peligrosa área en que puede decirse que no son todos los que dicen estar, ni están todos los que dicen que son, por tener aún mucho de incógnita, como bien reconocen sus propios propugnadores.

[*Tablas*, No. 4, 1993].

SI ME PIDES EL PESCAO...

El pez, la torre, el nadador, el asfalto, pudieran ser las cartas de un tarot criollo, posibles anunciadores de calamidades como el jineterismo, el cambalacheo, el cabaretazo y otros males. Marianela Boán y sus huestes de Danzabierta han jugado con todo ello para esta realización coreografica: *El pez de la torre nada en el asfalto.*

Si la mezcla de ruidos del mar, Sindo Garay, Virgilio Piñera, Pablo Picasso, *contact improvisation*, danza contemporánea y rumbones urbanos puede parecer una aventura asaz escabrosa para una coreografía seria, sin embargo, en el quehacer de Marianela se convierte en un fuerte exorcismo danzario en contra de los actuales maleficios de la realidad. Una apretada dramaturgia le ha permitido recorrer varios códigos, desde los más estridentes de la gestualidad urbana hasta la más alta concreción de la danza del momento, pasando por los juegos verbales de fuerte ritmo popular.

Si muchas sociedades del siglo XX se encuentran sumergidas hasta el tope en el consumismo, con su correspondiente cultura de masas, a su lado coexisten otras del no consumo, con su equivalente cultura de la carencia. Estas últimas no son menos inquietantes y delirantes que las primeras. Es en esta área de lo blanco-negro y lo negro-blanco que Marianela se lanza con sus bailarines hacia coordenadas de los aspectos más violentos de nuestra idiosincracia: la melancolía ante los horizontes isleños junto con el rumbón catársico, el espectáculo sensual barato delante de las bambalinas hambrientas, la altura de las nubes sobre el adoquín callejero, todo en uno a través del movimiento y la trepidación escénica llena de múltiples signos, bien atrevidos muchos de ellos, como la superposición de la música de *La Bayamesa* con la procaz danza de las pequeñas aprendices de jineteras o el humorístico dueto del sofá sobre el idealismo de la feminidad cubana con *Perla Marina* convertida en danzón.

Los bailarines Alexánder Varona, Danai Hevia, Grettel Montes de Oca, José Antonio Hevia, Julio César Manfugaz y Mailyn Castillo se muestran camaleónicamente mutables en todos los difíciles requerimientos de la obra, la cual los llevó a mimetizarse, tanto con las olas del malecón habanero como con los ángeles desnudos de la transfigurada

procesión final, pasando por la enervante histeria del cabaretismo o la desesperación del deseo migratorio.

La obra posee una acabada factura teatral, desacostumbrada e inusual en nuestros escenarios danzarios desde hace ya algún tiempo. Tanto el maquillaje y la iluminación como los sorpresivos cambios de vestuario y lo escatológico barriotero o la sublimación reflexiva, fueron manejados por Marianela con un teatralismo de alta comunicación, que recordó la razón de Venturi cuando plantó la bandera del posmodernismo en la frase de «La simplicidad es un aburrimiento».

Un buen equipo de creadores liderados por Marianela logró una percepción de significados potentes, integrada sin subterfugios laberínticos, a pesar de sus elaboraciones. La música de Juan Antonio Leyva transitó desde el melodramatismo de las cuerdas hasta la aséptica sonoridad de lo electroacústico, mezclando con rumba, trova, mambo y hasta salsa. El vestuario de Carlos Díaz se hizo exacto para corporizar las mutaciones emocionales de los cuerpos hasta prácticamente convertirlos en una de esas especies animales que simulan incluso el cambio de sexo para sobrevivir dentro del peligro ambiental. La iluminación de Alejandro Aguilar devolvió a la escena danzaria cubana una imagen de fuerte conjugación colorista hasta lo barroco sobre la figura del bailarín. Fue hermosa la escenografía de Sandra Ramos, necesaria, a mi gusto, de cierta movilidad escénica acorde con la copiosa energía emitida por los bailarines.



Programa con diseño de Pablo Picasso.

Un espectáculo para bien recordar que no basta que un pescado pedido (aunque sea a la plancha) deba ser servido con aquello de «...te lo doy, te lo doy», perdiéndose la mesura de la entrega, sin reflexionar que hay que retener aquello en que peligra la identidad, sin la cual se es más pobre que de costumbre. En fin, hay que agradecer a Danzabierta el despliegue de comunicabilidad que desata con *El pez de la torre...*, algo insólito en esta etapa en que la danza contemporánea se encierra con demasiada frecuencia en los misteriosos potes del laboratorio experimental que tanto la alejan del público en los últimos tiempos.

[*Tablas*, No. 3, 1996].

PECES, ÁRBOLES, CAMINOS

El pez primero y el árbol después son imágenes de una libertad espontánea y pura que se constituyen en emblemas de las últimas producciones de Marianela Boán y sus huestes de Danzabierta. Es evidente que ambos símbolos poseen los rasgos de una misma verdad, ya presentada emotivamente o de racionalista manera en la incursión de forma reflexiva que hacen en el mundo que les ha tocado vivir a las puertas del siglo XXI con su lenguaje teatral de la danza.

¿Evocación del «buen salvaje» de Rousseau en *El árbol y el camino* o nostalgia de una perdida Edad de Oro en que los hombres y mujeres paseaban inocentemente desnudos, amándose sin diferencia de sexos por los bosques de una Arcadia fabulosa que fue destruida por los ritos urbanos de las sociedades populosas de cemento y asfalto?

La apretada dramaturgia de esta obra, como todas las de Marianela, muestra una serie de exorcismos contra la deshumanización del ser en la acción de adiestrarse para la destrucción guerrera, la inmersión en la extorsionante tecnología o también en el juego de la falsa identidad que trata de borrar el nombre propio del hombre para suplantarlo por un silogismo numérico.

El desarrollo en una línea de trabajo creativo de Danzabierta parece regodearse en algunas de sus temáticas: el desnudo, la parodia y el uso del multilenguaje escénico. José A. Hevia y su hermana Danai, junto a Grettel Montes de Oca, ya veteranos del grupo, a quienes se han sumado Alexánder Varona, Julio C. Manfugaz y Mailyn Castillo, se hacen cada vez más dueños de una difícil maestría: la del artista que revela verdades ocultas, aun las de su propio cuerpo desnudo, con la misma ductilidad con que emplea lo esperpéntico o lo natural de una vida cotidiana. Sus interpretaciones escénicas los llevan a límites insospechados para ellos mismos. De la ácida burla al frenesí del éxtasis, de la ternura lírica a la violencia psíquica y corporal, pasan coherentemente de la banalidad pedestre al misterio suprarreal, como debieron comportarse los ángeles bíblicos visitantes de Sodoma ante la amenaza de violación por parte de los inhóspitos habitantes de la ciudad. El dominio

del humor cáustico les permite afrontar licencias delirantes como las de Hevia, que como superroquero, para agradar a su público debe mostrarle hasta el trasero. En la arcádica danza del desnudo total de la compañía, son capaces de instaurar una cálida atmósfera de casto erotismo, en que quizás es evocado *El jardín de las delicias* del Bosco, no solo en su transparente hermosura, sino también en el sentimiento de las posibles amenazas de ese amoroso paraíso. En el juego corporal con ropas y objetos se evidencia un alto nivel de dominio psicofísico de las cosas, hasta convertirlas en sorpresivas evocaciones de profunda imaginería poética con delirantes significaciones.

Una luminosa tela de Alexis Álvarez ofrece signos arbóreos colgados para envolver plásticamente este juego filosófico-poético que instaura *El árbol y el camino* ante los ojos de los espectadores. Sin embargo, los artefactos de metal usados en la consecución de la danza y manipulados de forma sorprendentemente peligrosa por los bailarines, necesitan aún la necesaria presencia poética requerida por la atmósfera general, pues lucen actualmente como una especie de trastos o colgadores de vitrina de modas.

El mundo sonoro compuesto por X Alfonso mezcla las vibrantes sonoridades del *acid rock* con las voces de los bailarines, los cantos ararás e incluso el lirismo de un toque neoclásico para lograr un fresco pandemónium musical que se interpenetra de forma exacta con la acción cinética de la danza, de manera ya tempestuosa, estática o humorística, efectuando un toma y daca con los otros códigos escénicos que se despliegan profusamente en *El árbol*....



Promocional de Danzabierta.

Decididamente, Marianela Boán ha recuperado un sistema de comunicación con la danza contemporánea perdido por varias décadas. La amplia, o más que amplia, sala del teatro Mella se vio colmada como no se veía hace mucho tiempo desde la década de los sesenta en relación con los espectáculos de danza. ¿Secreto? Hay que buscarlo en los vasos comunicantes de una correcta dramaturgia, pienso yo. Tener algo bien claro y definidamente preciso que decir es la primera premisa; la segunda, saberla decir con economía de medios, coherencia y exacta claridad de exposición. Nuestro movimiento danzario contemporáneo parece haberse perdido en las últimas décadas en los vericuetos de un subjetivismo respaldado por una atmósfera de esoterismo pseudoexperimental que ha espantado al público de las salas de teatro para dar cabida solo a una élite de especialistas y amantes de la estética del creador. Danzabierta parece, por suerte, estar empeñada en probar que se puede no ser literal, narrativo ni obvio en la formación de una danza en la Cuba de los noventa, y así poder recuperar un público o crear uno nuevo que se distinga por su rostro juvenil y su entusiasmo hacia este género. Damos la bienvenida a los desafíos de Danzabierta contra el virus de la incomunicación danzaria en nuestro país.

[*Tablas*, No. 2, 1998].



Programa coreográfico
de *El árbol y el camino*.

LA FLOR DEL AGUA

Un raro lirismo invadió el escenario del teatro Mella en el IX Festival Internacional de Teatro de La Habana, cuando seis figuras desnudas y nacaradas se dedicaron a efectuar extraños ritos que tienen que ver con la trascendencia, la permanencia y la ausencia, la inmovilidad y el rápido devenir del hombre. Fantasmas de laca que exhalaban polvo como cenizas de fogatas apagadas, miembros humanos de porcelana que trazaban signos que iban de lo místico esotérico a lo orgiástico, de lo ingenuo a lo perverso sobre el mapa de la vida que incluye, junto a la meditación introspectiva, los excesos animalescos del grotesco inconsciente.

El grupo chileno Auca Buto, de Carla Lobos, supo sacar los fantasmas más oníricos de nuestras noches insomnes en transformaciones y metamorfosis sorpresivas que tan pronto un trasto escenográfico se hacía hombre, como una virgen florecida deviene bacante histérica, y cuerpos enlazados modelaban animales fabulosos, un varón de larga cabellera se convertía en lasciva Salomé, o un sátiro desnudo en zancos efectuaba juegos ambiguos con una adolescente.



Butoh chileno.

La estética del butoh japonés cultivada por Carla Lobos y sus huestes en *La flor del agua* ha logrado sorprender a la cultura danzaria universal con su impredecible aporte a la danza del fin del siglo XX. Zullo Amagatsu, director del grupo Sankai Juku, una de las compañías niponas de mayor repercusión actual, dice del butoh: «Danza experimental, revolucionaria, totalmente introvertida, que tiene que ver con su propio silencio interior. Los movimientos lentos acumulan una enorme tensión teatral».

Todo el espectáculo está en la línea divisoria entre las más radicales sensaciones y vivencias. La más constante es la abolición de las diferencias sexuales. No se trata de seres asexuados o travestis, sino de bailarines que se deleitan en la más compleja definición de su sexualidad polivalente, ambigua y siempre perversa.

El aspecto de la sexualidad quizás sea uno de los acentos más fuertes del butoh, el cual, sin excluir el erotismo sensual a la manera occidental, se interesa mas bien en la unidad filosófica de los antiguos ritos de fertilización: la sexualidad de lo andrógino, de la polivalencia de los sexos, de la duplicidad de lo unívoco. El desnudo del butoh revelará no tanto la desnudez física como la espiritual, la desnudez filosófica del ser sin vestimenta ante las galaxias universales. En su ensayo *La danza de la crueldad*, Ivanka Stoianova toca este punto y dice: «El hombre-mujer, mujer-niño, andrógino y homosexual, el cuerpo desnudo en la danza butoh retiene la posibilidad y el sufrimiento de todos los cuerpos, listos para la resurrección, cuerpos supliciados que se queman y que hacen signo sobre sus propias hogueras».



Butoh chileno.

El mundo onírico es una marea en que van y vienen los flujos de la emocionalidad, libre de los controles de la conciencia. Es en esas noches lunares del espíritu que aparecen los fantasmas blancos como asesinos de otros fantasmas y esos terribles crímenes se suceden y generan otros oscuros, como la violencia del amor, de la posesión, de los salvajes transportes. Esta es también el área del butoh: la de los sueños delirantes, de las sombras rugientes que crecen en nuestras pesadillas, sin palabra ni sonidos, solo en el movimiento de formas nacidas de nosotros mismos.

Estimo que ha sido un privilegio de nuestro festival presentar este delirante, hermoso e inquietante, a la vez que tierno y feroz espectáculo del butoh chileno, buen ejemplo de los viajes de ida y vuelta de la cultura que definen lo que actualmente se llama interculturalidad. Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, los iniciadores del butoh, estudiaron en Alemania las técnicas expresionistas de Wigman y otros cultivadores del estilo. De vuelta al Japón desarrollarán una técnica propia que va a revolucionar toda la danza japonesa existente hasta el momento sin dejar de ser japonés. Ahora ese estilo viaja de nuevo a Occidente para regar su semilla por los continentes europeos y americanos, como otra acción de esos ires y venires tan propios del mundo de la danza, ejemplo de los cuales tenemos en la danza africana instaurada en el Caribe, la estancia de Noverre en Viena, de Petipa en Rusia, los periplos de Diaghilev en París, Pavlova en sus giras por el Oriente y Latinoamérica, Isadora en Europa, Waldeen y Sokolov en México, así como tantas otras transportaciones culturales danzarias bien conocidas. De esta manera, hoy podemos disfrutar de insólitos espectáculos como el de Carla Lobos, aparentemente ajeno, pero bien cercano a nuestra cultura latinoamericana, en los albores de un nuevo milenio que quizás diga la última palabra en esto del multiculturalismo universal.

[*Tablas*, No. 3-4, 1999].

FUNDADA EN 1620 QUITO

SIEMPRE LA DANZA, SU PASO BREVE
Últimas experiencias experimentales en el arte danzario

Después de la renovación de concepto que experimentó la danza en los años treinta del siglo xx a través de los trabajos y aportes teóricos de Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman, dando lugar al movimiento conocido por Danza Moderna o Contemporánea, la evolución no se estancó en las décadas subsiguientes. Al contrario, una de las premisas que quedó abierta fue la de la constante búsqueda y experimentación para ampliar cada vez más el lenguaje danzario, de acuerdo al mundo cambiante e inquieto planteado por el siglo xx. He aquí algunas de esas direcciones que han quedado establecidas posteriormente como válidas innovaciones, mientras otras siguen todavía el rumbo experimental:

a) Por un lado, una deshumanización del cuerpo del bailarín hacia conceptos abstractos, buscando convertirlo en formas geométricas, que lo oculta, lo funde o lo confunde con su vestimenta, la escenografía y los objetos de utilería, subrayado tal objetivo por grandes efectos lumínicos. Esta búsqueda fue impulsada por Alvin Nikolais, cuya compañía de gran reconocimiento internacional ha paseado por el mundo sus creaciones llenas de fantasía, envueltas en un nimbo luminoso de acabado preciosismo teatral.

b) Por otra parte, una búsqueda hacia un verismo realista que halla en el bailarín una persona bien cercana a lo cotidiano, aun en su aspecto personal y vestimenta. Aparecieron barbas y bigotes, pelos en las axilas, junto con las vestimentas diarias del *blue jeans*, *pull-overs* y calzado tipo tenis, en vez de mallas, leotardos y zapatillas o pies desnudos, tanto para hombre como para mujer. Movimientos de la vida cotidiana fueron incorporados al estilizado código danzario. Transitar por, con o sobre barriles, colchones de muelles, escaleras de manos, sogas colgantes, bambas de construcción o andamios de hierro, grandes bolsas de náilon, desechos de plásticos, baldes de limpieza, ventiladores, chatarras de maquinarias, sillas, butacas, etc. Se creó una especie de lucha del cuerpo con los objetos cotidianos, en búsqueda de la expresión de un «folclor

urbano» de acción viva en la multiplicidad del trabajo diario. Movimientos difíciles, como subir escalones aéreos, descolgarse por hierros, enredarse por toda una parafernalia de cosas del acontecer citadino, han llevado a experimentaciones de gran espontaneidad. Comenzando por la estadounidense Ann Halprin, este tipo de teatro de la experimentación viva ha sido luego continuado por muchos otros, y actualmente la alemana Pina Bausch lo ha propulsado en su «danza-teatro», plasmando el drama del hombre actual en su lucha con los productos o subproductos de la tecnificación en la era de la sociedad de consumo.

c) También por otra vía una amalgama de estilos, como el baile de puntas, el *jazz*, la danza de salón teatralizada o *ball-room*, la danza contemporánea de pies desnudos, junto al tap y el *break-dance* callejero y otras expresiones danzarias populares aparecen en los trabajos de Twyla Tharp, una de las más renombradas coreógrafas del momento neoyorquino. Desde la mueca del rostro del bailarín con una escoba en la mano hasta las más complejas exhibiciones de virtuosismo danzario, muchas formas suelen aparecer híbridamente expuestas en sus composiciones coreográficas. También se nota la utilización de una ausencia premeditada del fraseo en el discurso danzario, provocando una infatigable continuidad a manera de maratón danzante con una incansable línea de acción.

d) Los movimientos al unísono de grupos de bailarines, así como la organización de los diseños espaciales, han sido cuestionados, al plantearse la desorganización premeditada del cuerpo de baile, fundido a su vez con la figura del solista, quien frecuentemente desaparece en el tumulto escénico. Esta tendencia fue impuesta en un principio, dentro de un pequeño número de bailarines, por Merce Cunningham. Él partió del llamado aleatorismo improvisatorio en cada bailarín, que debía de actuar motivado por personales impulsos escénicos, planeados como un azar preconcebido por papeles escritos con alusiones a movimientos y direcciones espaciales, que eran repartidos entre los ejecutantes antes de comenzar la danza. De esta manera, la improvisación danzaria se imponía sobre el racionalismo coreográfico establecido. Claro que para este tipo de coreografía es necesario la creatividad personal de un bailarín altamente tecnificado y bien entrenado para lograr una efectividad inmediata, sin caer en repeticiones tediosas o diseños faltos de interés ante el ojo de un espectador también preparado para la experiencia aleatoria. Este tipo de innovación planteó además la presencia de músicos y luminotécnicos que actuaban con independencia, de modo que se dejaba así al evento danzario regirse por una amplia consecución de actos casuales, o muy primariamente preparados.

e) Premeditada incomunicación entre bailarines; inmovilidad de las figuras; uso de bailarines no profesionales y también de otros sin preparación técnica alguna; aparición del desnudo y del travestismo; inclusión de participantes espontáneos en el momento del evento danzario; uso de las voces de los bailarines. Todos ellos han sido elementos usados en la búsqueda experimental de los últimos años.

f) Una de las más insólitas apariciones de danzas espontáneas y populares de la segunda mitad de siglo xx ha sido el *break dance*, baile surgido en las calles de los barrios neoyorquinos y ejecutados principalmente por niños y adolescentes masculinos. Esta danza ha surgido a modo de catarsis juvenil que ha suplantado en cierta manera la violencia de los *teen-aged* de los suburbios de la gran ciudad, y que años atrás se constituían en *gangs* al borde de la delincuencia y que actualmente, en vez de reyertas entre grupos, efectúan en las calles competencias de este baile, tratando cada uno de hacer las más peligrosas demostraciones danzarias. La acrobacia, los movimientos de las artes marciales asiáticas, como el kárate, el judo, el konfú, junto a los movimientos del *jazz* popular, bailando al son del rock y estructurado por una expansiva dinámica juvenil, se ha constituido en deleite de un tipo de juventud actual que ha trascendido los límites estadounidenses y se ha diseminado por el mundo



Grand Union
en La Mamma (1975).

entero. No ha faltado, además, derroche de humor en el llamado estilo robot, que imita a través de pequeños movimientos de diferentes partes del cuerpo la diseminada acción mecánica de ese monstruo de la técnica y la ciencia ficción. Es interesante hacer notar que entre los ejecutantes abunda grandemente la juventud latina establecida en esos barrios, de los cuales ha surgido esta expresión danzaria. Desafortunadamente, los ojos avizores del medio comercial ya están mercantilizando a esa muchachada y con ello amenazando el movimiento popular espontáneo para convertirlo en un bastardo entretenimiento espectacular.

g) La ruptura con el espacio escénico teatral es quizás una de las más provocativas búsquedas, pues ello ha tenido que ver íntimamente con la relación público-ejecutante danzario. Se ha salido de la arquitectura ambiental del escenario del edificio teatral para irrumpir en parques, escalinatas, azoteas contiguas de diferentes niveles ciudadanos, esquinas de calles, plazas públicas, entradas de metro subterráneo, galerías de museos, almacenes o capillas abandonadas, arenales de playas, *floors* de básquet y estudios-viviendas de artistas. Esta lista constituye un buen muestrario de lugares no usados hasta ahora para la presentación de espectáculos danzarios fuera del teatro, a excepción de los bien construidos escenarios al aire libre ante algún monumento arquitectónico importante, como catedrales, palacios o ruinas antiguas.

El uso de posibilidades espaciales que cada uno de estos lugares ofrece y su relación estática o móvil con el público, han permitido interesantes experiencias de fuerte sabor espectacular, en un ambiente ajeno al convencional tablado escénico de la sala teatral, con un tradicional público sentado y pasivamente entregado a la comunicación danzaria.

Personalmente tuve la oportunidad de montar un espectáculo de este tipo, *El Decálogo del Apocalipsis*, que con una duración ininterrumpida de dos horas debía mantener al público siguiendo doce locaciones alrededor de los exteriores del Teatro Nacional de Cuba. Cada una de las diferentes locaciones era utilizada por sus aleros, techos y ventanales; esculturas del jardín; rampa de entrada a los sótanos; una gran estructura de hierro que estaba colocada delante y al frente de la Sala Avellaneda; el *lobby* y las escalinatas de la Sala Covarrubias, y la fuente con su puente delante de ella; el parqueo y las escaleras del local de Danza Moderna (hoy Danza Nacional), y además un gran espacio posterior donde en aquel momento, aún no terminada la construcción del teatro, se efectuaba la acumulación de chatarra y deshechos de la albañilería. Por último, era utilizada al final la cima del edificio en su parte delantera, a donde subían los bailarines por una escala de soga. Este espectáculo «itinerante» era guiado de un lugar a otro por tres personajes femeninos

que bailaban, cantaban y se transformaban constantemente, haciendo enlaces propicios con la escena siguiente, a la cual se incorporaban.

Esperamos haber dado un panorama de las cambiantes inquietudes que hacen de la danza actual un constante hervidero de búsquedas, experiencias y cuestionamientos. Muchos de ellos han quedado en el olvido, pero otros se han incorporado a la corriente general del desarrollo evolutivo del arte danzario. Hemos tenido ciertamente oportunidad de ver cómo muchas de esas situaciones de experimentación se integran y constituyen innovaciones reales y aportes creativos al devenir evolutivo del arte danzario.

[*La Gaceta de Cuba*, marzo de 1990].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PANDORA, EL AVE FÉNIX Y LA ESPERANZA

Según los antiguos mitos mediterráneos, la primera mujer enviada a la tierra por los dioses fue Pandora, para acompañar a Epimeteo, el primer hombre. Ella arribó con una gran caja como equipaje. Él no pudo resistir la curiosidad y al abrirla quedaron libres todos los males y azotes que han aquejado a la humanidad y constituido la desdicha de la raza humana. Solo quedó adentro la esperanza, como único bien preservador de la continuidad del paso del hombre por la tierra.

Narciso Medina, igual que el Epimeteo griego, nos va abrir otra nueva caja de Pandora para mostrar sus fantasmas y, a través de un gran rito purificador, ejercer los poderes que confiere la esperanza. Entramos en la gran caja en tumultuoso grupo y de pronto nos sentimos solos en medio de la otredad de seres que no nos miran, sino que solamente están allí. Un hombre-candelabro azul y rojo se yergue para iluminar el espacio con una antorcha; un pequeño sacerdote negro porta una vela a instancias de un maestro de ceremonias, que con su bastón golpea el suelo dirigiendo el rito; una bañadera sin agua es cubículo para un ser que se revuelca en su propio fango; caminos de papel de estraza nos guían engañosamente hacia figuras que miran al vacío; una pareja vencida, quizás Adán y Eva, son expulsados del Paraíso por el Ángel Exterminador; otra, envuelta



Como el ave fénix. Coreografía de Narciso Medina.

en un sudario de papel, sonriente y con una vela en la mano, se atraviesa a nuestro paso. Mientras, un gran cesto floral, con una mujer, devora flores que emanan de su boca, un piano de cola con una niña pintada de negro toca una sonata sin sonidos con un gran sombrero puesto, y a una pequeña dríada con una vela en la mano se le encandilan los ojos, cuyos párpados temblorosos nos miran a través de sus pestañas. También una bien embalada caja deja escapar un torso masculino que sostiene en una mano un vaso de agua con un solitario mar pacífico dentro, pareciéndonos todas alucinantes figuras de un museo de cera humano.

Vemos correr al hombre del fango en el cuerpo por el camino papeloso, atravesar el espacio del lunetario y llegar a la escena sobre la que una antigua bañadera con patas, llena de agua, le va a ofrecer el líquido purificador en que se sumergirá. Mientras tanto, un grupo de jóvenes con el torso desnudo, testigos del acto lustral, baila una extraña celebración que termina al irse por una larga diagonal que atraviesa con la mirada perdida en la mañana. Llegado junto al hombre en su incansable baño, uno de ellos deberá penetrar en la bañadera y mojarse los pies para seguir su camino.

No sabemos cómo hemos caído en un lugar que vendrá a ser como un territorio de observación, pero sin estar muy seguros de no ser amenazados en cualquier momento por todos aquellos extraños seres a la deriva. Y así comienzan a ocurrir acontecimientos, unos tras otros.

Una gran jaula colgada del balcón se ilumina y observamos que la misma encierra inquietantes personajes: una mujer que dice largas tiradas verbales en un idioma irreconocible, danza ajena y solitaria con una silla, mientras dos cantantes, uno indiferente y el otro acosándolo, entonan guarachas con repetitivas frases como la de «cáscara de mandarina». Otros personajes difusos también pueblan la jaula, mientras la mano de un cuerpo perdido en la oscuridad hace mover intermitentemente la gran pajarera.



Como el ave fénix. Coreografía de Narciso Medina.



Como el ave fénix. Coreografía de Narciso Medina.

Un extraño ente, pelado al rape, quizás el genio de la lámpara de Aladino, personifica en el escenario al Gran Gesticulador. Comienza por hacerse una suave terapia de masaje que deviene en placenteras cosquillas, solamente perturbadas por el fuerte olor de sus axilas que amenaza sus sensaciones olfativas. Estos juegos devienen en frenéticas picazones, a medida que va bajando hasta las piernas. Exhausto, descansa para iniciar otro juego: el del travestismo. Una boa de papel y un cojín redondo que se convierte en coquetona pamela van a dar lugar a caricias sensuales en su cuerpo, tipo de modelo de magazine de modas. Luego vendrá encaramada en su banquillo, la gran gesticulación del poder: manos y dedos se retuercen en el espacio, hasta quedar completamente trabados, como serpientes en lucha. Inmovilizados los tentáculos, usará la boca para emitir un discurso mudo que lo derrotará irremisiblemente. Luego será la gran aventura del perrito que levanta la pata en su acto de micción: la primera vez impensadamente como acción per natura; la segunda mirará nerviosamente para asegurarse de que no está siendo vigilado, tras lo cual levantará su patica y ...meará, meará, dando rienda suelta a su repleta vejiga. Luego se abalanzará frenéticamente al papel de la boa, para engullirlo con desespero.

En medio del lunetario ocurre algo: un ser de pintada máscara blanca se niega rabiosamente a otro que también con rabia quiere persuadirlo de algo (¿aceptación de la ternura, de la acción, de afrontar juntos un peligro?). Incógnita convincente: los territorios personales, pueden o no ser invadidos según la voluntad de sus dueños.

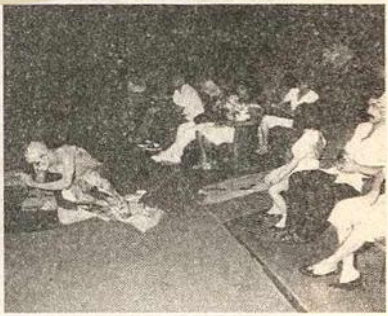
Un Nuestro Señor de la Buena Paciencia nos contará, casi epiléptico y tremante, los episódicos evangélicos de su Pasión, mientras espera,

espera, espera... luego irá a la gran bañadera para restaurarse con la purificación lustral, mientras un posible ejército juvenil se entrena en ambiguos juegos pírricos: ¿para amar la guerra o para odiarla? Sus maniobras lúdicas nos inclinan tan pronto a un lado como al otro. Una especie de derviche rastafari hará invocaciones al Gran Poder que le ha prometido «das frescas legumbres del otoño» ganadas por su trabajo, en un lento pero incansable girar, salpicado todo de abruptos «amén» con acento jamaicano, hasta caer en trance y arrastrarse para desaparecer.

Un posesivamente agresivo tango se bailará dentro de la bañadera por una pareja de fuerte contraste racial, ella transparentemente blanca y él intensamente negro. Ambos se abatirán en un sensual *tête á tête*, signos posibles de una lucha por el poder sexual que terminará en un baño purificador. A continuación, un personaje de cuatro patas baila con frenética e incansable energía al son de un bolero. Solo se levanta por breves momentos hasta la posición bípeda para enseguida caer de nuevo en la cuadrúpeda.

Un turista (¿quién si no pudiera ser este personaje?), sumergido en la bañadera, devenida piscina de hotel «cinco estrellas», se hace encender tabacos y abrir latas de cerveza por un camarero obsequioso, mientras puticas jineteras ejecutan con sus chulos un jacarandoso coito danzante a ritmo de *reggae* en coloridas ropas caribeñas provenientes de la *shopping*. Al finalizar, se sumergen en la bañadera y desde allí observarán despavoridas, pero quizá purificadas, el acto final de aquel endemoniado ritual en el que Narciso, citándose a sí mismo –con su obra maestra de pequeño formato *Metamorfosis*–, nos cuenta el final de la historia: las dificultades que debió vencer Pitecantropus para llegar a ser Erectus y cómo de las inmundicias del barril y de las cenizas de muchos avatares, luchando entre ellas, aullando y restregándose entre sí, pudo erigirse ese mítico y «dulce pájaro de la siempre juventud» que es el fénix.





Como el ave fénix. Coreografía de Narciso Medina.

En el transcurso de estos aconteceres, Narciso nos revela muchas de las pestes que el equipaje de Pandora propagó por el mundo y que han llegado hasta nuestros días. Una poética sutil, pero incisiva, nos permite detectar la humillación, las secuelas de la sumisión, el alza de los falsos valores, las intransigencias del poder, la corrupción y otras obscenidades de uso cotidiano en el mercado universal de la mentira imperante a nuestro alrededor. El gran teatro del mundo abre su telón desde la calle hasta el escenario para invitarnos a un aquelarre de imágenes, no por más alucinantes menos familiares a nuestro entorno, sin olvidar, por supuesto, que el reverdecimiento, la resurrección y, en fin, la esperanza, pueden hacer surgir de las cenizas e inmundicias al hermoso y mágico fénix, ave que simboliza la realización en los mitos del Oriente...

El nivel coreográfico de *Como el ave fénix* se mueve entre la personal originalidad de los solos de Narciso, ya mostrada desde *Metamorfosis*, hasta las concreciones grupales que, provenientes de la llamada tendencia posmoderna, se advierten en los nuevos códigos instaurados en nuestro medio danzario.

La sabia dramaturgia de René de la Cruz (hijo) hizo del espectáculo, a la manera de los preciosos collares llamados de mazo, dentro de la santería cubana, un cuidadoso engarce de secciones –algunas creadas para la obra, como el ritual plástico de Salvador González (hermoso *performance*) con danzas ya existentes de Narciso, así como el «tango atroz» del coreógrafo Juan Pujols y la danza de la silla ejecutada por Ona Tuominen–, junto con los perfectos empastes vocales del dúo Los Cachivaches y la inquietante y fantasmal invocación del carismático Oña. Todo ello conforma un tupido enjambre cargado de sentido, lo cual hace que la obra no caiga en la incoherencia o la confusión, mucho menos en el tedio, ese enemigo de la danza teatral que tanto amenaza, como penetrante comején, a algunas de nuestras últimas creaciones.



Como el ave fénix. Coreografía de Narciso Medina.

El sistema sonoro se movió promiscuamente entrè Haydn, boleros, tangos, *reggae*, la música de Peter Gabriel, Pablo, Adriano y Albino, junto con los cantares de Los Cachivaches. Todos nos cercaron con parlamentos en diferentes lenguas, además, con un fuerte significado, tales como: «la realidad soy yo quien la decide» o «quiero esta silla para celebrar el poder», y entre otras, todas verbalizaciones mandatarias de un paternalismo patriarcal.

El nivel plástico-visual, fuerte tanto en el comienzo como en toda la obra, descansa en las intensidades y direcciones de luminosidad provistas por Raúl Alonso, quien supo imprimir a la dirección temporal del espectáculo la atmósfera exacta de cada momento. El vital significado de la obra (el desarrollo del hombre a través de la descomposición de sus propios detritus), tan lleno de cuestionamientos a la realidad circundante, pero también con cierta dosis de esperanza por el reverdecer de las energías vitales, está plasmado dentro de un amplio diapasón de significantes (danza, música, textos, imágenes plástico-visuales), entre los cuales el signo clave de la purificación resulta preponderante. La compacta realidad teatral, de rico contenido, se logra gracias a los numerosos creadores que lanzan su saeta hacia el mismo blanco. Entre ellos hay que incluir, por supuesto, al grupo de jóvenes bailarines, extrañamente denominados Gestos Transitorios, que aportan entusiasmo y pericia técnica al empeño.

La poética teatral de *Como el ave fénix* se vuelca en una retórica conceptual que comienza desde el mismo título de la obra, y que pasa por una sucesión de innumerables imágenes metafóricas, metonímicas, sinécdóticas, incluso irónicas, que van desde el hombre que corre a buscar su limpieza habitual en la bañadera llena de agua, hasta el proceso final de conversión de las fuerzas animales en humanas de *Metamorfosis*.

Al concluir, cuando nos disponemos a abandonar el teatro, a través del vestíbulo, nos topamos de nuevo, ahora a plena luz, con la pareja de los posibles Adán y Eva, rodeados en su inmovilidad por juveniles figuras, mientras se entrenan en los primeros abrazos después de la redención. Entonces nos atrapa la convicción de haber asistido a un rito de consagración de la primavera en el que fuimos parte activa, junto con Narciso Medina y sus huestes, el grupo danzario Gestos Transitorios. A partir de ello seguimos nuestro camino, decididos a que si aparecen en el trayecto algunos de los males y pestes de la caja de Pandora, les mostraremos el carnet de identidad, donde consta nuestra profesión de ave fénix, lo cual significa que poseemos el don de la indestructibilidad y la capacidad inalienable de nacer de nuestras propias cenizas.

[*La Gaceta de Cuba*, diciembre de 1993].

¿NUEVOS GESTOS DE AMÉRICA?
(IX Festival de Jóvenes Coreógrafos, Caracas 1993)

El Festival de Jóvenes Coreógrafos celebrado en Caracas el pasado año 1993, abrió sus puertas en la primera semana del mes de septiembre de este año. Durante tres días de intensa actividad danzaria se presentaron dieciséis obras de creadores venezolanos y extranjeros que aportaron logros totales, logros parciales, y, dada la natural bisoñez de los nuevos creadores, obras aún alejadas de sus buenas intenciones.

Entre el primer grupo brilló con luz propia, por sereno y espontáneo, un ritual de la femineidad que Hernán Vargas tituló *Del perfume de tus fuertes crines*. Cuatro endemoniadas y hermosas bailarinas llenaron de fuego y energía la escena al pasar de una sombría ceremonia luctuosa, reflejo de la oscuridad femenina en las noches sin luna, a la rebelión pasional, para continuar luego con apacible encuentro entre ellas mismas, el cual finaliza con una bella imagen de purificación lustral. Ana Clara Martínez, Melvia Pacheco, Carmen Violeta Pérez y Sue Ying Zabala inundaron el espacio escénico con esa potencia de la mujer latinoamericana que va de Manuelita Sáenz hasta Doña Bárbara. Sayas flotantes, largos cabellos sueltos al espacio, fuerte intercomunicación entre ellas y el público receptor, ante un aditamento escenográfico remedador de los altares semicristianos, semipaganos, como los que pululan por los rincones de las creencias mágico-religiosas venezolanas, ubican esta coreografía en un ámbito de búsqueda entre la identidad nacional y el universalismo contemporáneo, meta por lo demás muy anhelada dentro de los medios danzarios latinoamericanos.

Mademoiselle H nos dio la belleza física y el talento coreográfico e interpretativo de Claudia Capriles en un solo de extraña sensualidad, donde la sofisticación urbana juega con los signos rurales de una gallina atada a su cintura y hojas caídas de un otoño cualquiera. ¿Fue acaso la nostalgia de un cuerpo madurado en la ciudad desconocida, atraída por imágenes de la vida natural apegada a tierra adentro, a la verdadera Venezuela, y no de su capital cosmopolita? Bello y concentrado trabajo coreográfico que llenó la escena de incógnitas por descubrir, incitantes a la imaginación del receptor.

Intro-x-sección, del mexicano Raúl Parrao, fue otro destello del festival. En pareja con Alicia Sánchez, ambos se entregaron a un misterioso trajín subterráneo del subconsciente colectivo del hombre y la mujer de las grandes ciudades, asediados por escaleras mecánicas, trenes vacíos del Metro, estaciones solitarias, teléfonos que no comunican, toda esa vida paralizada en aras de la comunicación del ser humano, de la pérdida de los valores de uso para adquirir los del consumo y la cosificación del ser. En los cimientos o sótanos de esa gran Babel y su parafernalia, dos seres humanos se abaten como asfixiados y golpeados, extrañamente tramando una rebelión. Una obra tensa de revuelta humana.

Por otro lado, *La sombra y la luna*, aunque nos tomó ya cansados tras un largo programa de dos horas, se impuso por la aplastante imagen de los únicos posibles sobrevivientes a la hecatombe apocalíptica que vislumbrara el fin del siglo xx: hombres y mujeres convertidos en escarabajos y cucarachas. Esta coreografía del argentino Daniel Goldin mostró dos seres nerviosos atrapados en la ineluctable marea de un naufragio final e inmediato. Las más que excelentes dinámicas de los cuerpos del coreógrafo y su compañera, Laura Marlelli, presentes en esta conmovedora y estrujante obra, de aterrador pesimismo, nos hicieron salir casi huyendo del teatro ante la inminencia del trágico fin del planeta.



Festival de Caracas.

Dentro del segundo grupo, el de aquellos que quedaron a mitad de su camino creativo, podemos anotar ciertas reflexiones. La primera, acerca de las largas retóricas del discurso coreográfico que no tienen en cuenta los sabios consejos de Doris Humphrey, quien decía que contra la dañina tendencia que tienen las danzas de ser demasiado prolongadas, solo queda el conjuro de decir lo necesario y terminar sin regodeos. Esto resulta eminentemente difícil para muchos jóvenes coreógrafos, que cuando abren la llave mágica de su inventiva pierden las proporciones de la discursividad coreográfica haciéndose, o bien redundantes, o bien incoherentes. Tal es el caso de *Solo*, impecablemente bailado por su creador Rainer Behr, pero que perdió la comunicación y la promisoria ambigüedad de su título, pues la atención receptora tuvo que abandonarlo en plena soledad al perderse en tan larga y repetitiva exposición de su idea.

Olga y Tony varieté, de Miguel Issa, con su compañera Auraelena Pisan, proveyeron un relajante espacio de humor y sátira *kitsch* que se hizo denso a partir de doblajes innecesarios por lo reiterativo. Quizás uno solo, el de ambos, hubiera podido resultar efectivo, pero el resto prolongó la obra y atentó contra el espíritu burlón de la misma.

Deux hommes, de Reneé Torres, planteó el conflicto entre homosexuales, temática que parece haber caído dentro de la «moda por la marginación». La sección de la escalera, fuertemente plástica dentro de la escena, fue lo suficientemente elocuente para el planteamiento central, que sumado al bello desnudo de la mujer y al bien construido final de la conversión de la escalera en puente desde el cual la pareja masculina observa interrogante y lejana el inquietante símbolo femenino, como desde otra orilla, eran suficientes unidades para redondear el discurso coreográfico. El título de la obra nos remite a otra reflexión, esta vez acerca de una tendencia epicentro-europeizante, capaz hasta de anular la expresión de nuestro idioma como rúbrica nominativa dentro de la obra. ¿O es que tal conflicto solo es posible dentro de la psicología gala y está ajeno a nuestro mundo hispanoparlante? No creo que haya sido esa la intención. Pienso que tal vez la privilegiada oportunidad de los bailarines venezolanos en cuanto a la asimilación de las últimas tendencias europeas en la danza (y también las norteamericanas) les ha hecho olvidar un poco que somos latinoamericanos, y que si poseemos todos los conflictos del ser humano universal, en cada una de las áreas nacionales existen modos, maneras y estilos de proyectarse, que son bien nuestras y que definen nuestra identidad.

A partir de esta última reflexión podremos hacer algunas consideraciones válidas para aquella tercera categoría de obras que si bien quisieron «hacer camino al andar» –como dice Antonio Machado– no llegaron a ninguna ruta. *Round 2* (de título también extranjerizante), de Manuel Pérez, nos trajo la temática del autoerotismo en la pareja, y la lucha

entre ambos por imponer su ego masturbatorio. El tema luce bien foráneo para la cultura de Venezuela, donde la pasión amorosa se entrega en forma tan elocuente en los grafitis de las paredes de toda la ciudad de Caracas, en un alarde, quizás único en el mundo, de expresividad amatoria. El coreógrafo, junto con María Inés Villasmil, brillantes en su ejecución por otra parte, se mostraron con un vestuario de sugerencia travestista que acentuó aún más una innecesaria confusión de sexos dentro de la obra, la cual tuvo, no obstante, la virtud de una adecuada longitud: solo la suficiente, como para expresar con claridad la retórica discursiva coreográfica de un juego de espejismos y violencia por la primacía individual, haciéndonos temer por el anhelo utópico de una sociedad onanista.

La caída, de Alfredo Orueta, bailada por este, rozó el provocativo y difícil campo del grotesco, pero se perdió en la frontera de lo real grotesco, y la elaboración artística del mismo. Sin embargo, fue de encomiar la brevedad en la exposición de su discurso coreográfico.

Mirada íntima, de Julio César Alfonzo, bailada con gran pericia por él, utilizó más el largo deambular de un hombre con una maleta por el espacio escénico que una verdadera entrega a la acción danzaria. Pero lo poco que ocurrió fue verdaderamente atractivo, aunque breve en exceso.

Hurricane, siguiendo con los títulos ajeno-parlantes a nuestra cultura, de Mark Sieczkarek, fue un rompecabezas escénico de signos con difícil proyección comunicativa hacia el receptor. Hasta un bien avezado semiólogo se hubiera visto en apuros ante la avalancha de señas crípticas que solo parecieron llevar al callejón sin salida de la imagen gigantesca de una lámpara semihumanizada por la presencia de un bailarín con lentes dentro de la misma, que la desplazó tímidamente por la escena, emitiendo alguna que otra señal manual. ¿Misterio ecológico del hombre atrapado entre los deshechos cristalinos, bien atractivos por cierto, de las sociedades industrializadas, o nostalgia travestista de un andrógino por el esplendor luminoso y sensual de las modelos de los *shows* de cabarets de lujo? Estos o algunas otras vías de interpretación del acontecer escénico –ni siquiera su título nos orientó– se dificultaron también por un prolongado, hasta la saciedad, acaecer coreográfico que no dio oportunidad, sin embargo, de alguna plausible producción de sentido que valorara la obra. La presencia de su intérprete, Fernando Suels, al parecer fue premeditadamente subutilizada como bailarín o actor, para conferirle la sola misión escénica de transportar la rutilante túnica cristalina y afrontar un fallido *streap-tease* hacia el final, antes de retirarse, igual que entró, dentro de su gran lámpara Tiffani, después del intento de desparramar una multitud de botellas de todo tipo y tamaño mantenidas en escena por largo rato, a manera de inerte elemento escenográfico.



Festival de Caracas.

Vitrina y *Pescando agujas*, de Luis Lara, pecaron también de fallido intento coreográfico: un prometedor comienzo con imágenes bien provocativas, que rápidamente se convirtieron en un muestrario técnico en los cuerpos de sus estupendos bailarines –femeninos en la primera obra, y masculinos en la segunda– con todas las últimas tendencias llegadas al país por la vía de especializados profesores extranjeros. Una proyección bien formalista crearon en ambas obras la atmósfera escénica de una clase de entrenamiento de danza actual en todas sus diferentes facetas dinámicas de soltura, contacto corporal, con violentas caídas, saltos no convencionales, etcétera.

Fat Brother Shark, de Tim Fieldman, también se constituyó en un interminable juego de salidas y entradas de brillantes bailarines que mostraron sus bien entrenados cuerpos en acción, pero sin trascender hacia una concreta unidad coreográfica. *Ancas*, de Sara Gebrán, con su compañero Tim Fieldman, no fue más allá de lo dicho en la anterior obra, aunque sí nos dio el placer de disfrutar su presencia escénica y su envolvente acción danzaria, plena de vigor y belleza.

Decididamente, el plato más fuerte del festival, en cuanto a planteamientos conceptuales, lo ofreció el grupo Losdelmédium, de Costa Rica, con una compacta obra de más o menos una hora de duración, que nos reveló la fantasía creativa de esta compañía integrada por excelentes bailarines, capitaneados por Jimmy Ortiz, quien firmó también la coreografía presentada y denominada por él *Los obscenos*. Una fuerte imaginería teatral apoyó una bien estructurada danza, con sapiencia,

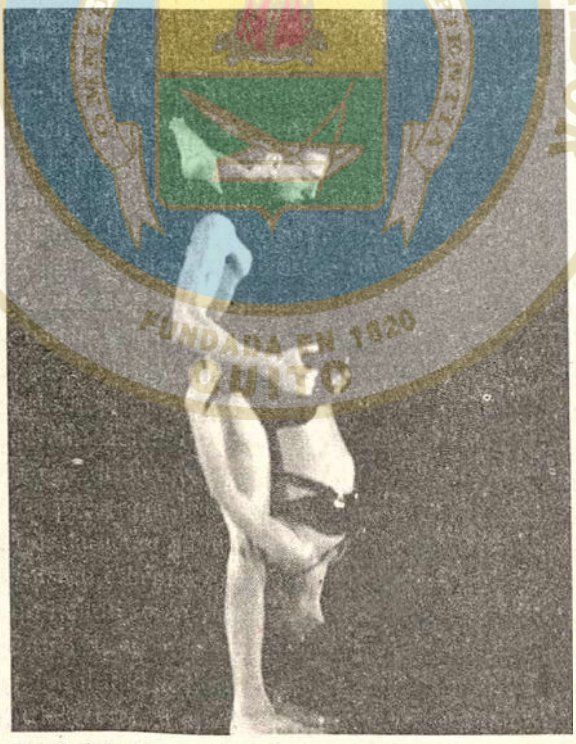
contemporaneidad y dramáticos recursos escénicos, aunque no siempre pudo evitar el exceso ya nombrado de la desmesura en longitud dentro de algunas secciones.

Se nos antoja que Jimmy quiso traer una versión contemporánea del mundo plástico del Bosco, a manera de auto sacramental de fines del siglo XX, época bien saturada de sexualidad y en la que las fronteras de la libertad se confunden con las del libertinaje. Ingeniosas superposiciones de figuras, atadas entre sí por piezas imaginativas de vestuario, pudieron plasmar a los monstruos de Jerónimo Bosch en el contexto de la vida contemporánea. El juego de la lujuria creó cuerpos de múltiples miembros, hombres-batracios y monstruosas meninas entregadas a extraños contactos o distantes diálogos coreográficos en los que lo insólito se hizo fantasía y magia teatral. Prostitutas, chulos y malandros urbanos se enfrentaron, se replegaron en secciones danzarias de imaginativa claridad en competencias de macho-hembrismo procaz. Dos bellos desnudos, tan delgados y flexibles como los que llenan el tríptico de *El jardín de las delicias*, serán sacrificados, colgados por los tobillos, como ejes del rito de los obscenos en un aquelarre final con el que concluye esta moralidad contemporánea, donde los símbolos subyacentes ya no son más los del infierno y el cielo, o el bien y el mal, sino los hechos concretos del sida, la venta y abuso de niños con fines sexuales, el porno-art, y, desde luego, la comunicación amorosa perdida entre los laberintos del sexo por el sexo, del orgasmo por el orgasmo, y la subversión de los valores eternos de la pareja como confrontación de una experiencia vital. Una verdadera danza por la vida, que supo imponer un fuerte significado con potentes significantes danzarios: movimientos bien delineados, estructuras de desarrollo cinético, rica teatralidad y hermosos bailarines entregados a una tarea escénica bien responsable en cuanto a comunicar serios temas y contenidos con una técnica abierta a las más amplias tendencias del momento, aunque sin enseñarlas como un muestrario, sino como un lenguaje al servicio de un tipo de verdad que desea ser trasmitida sensorialmente al intelecto. Doris Campbell, Florencia Chávez, Virginia Corlés, Ena Aguilar, Jorge Corrales, Enrique Gutiérrez y el propio Ortiz integraron un brillante equipo de plena expresividad artística y de dominio técnico.

Como conclusiones finales solo nos queda por apuntar el noble empeño de estos festivales latinoamericanos que buscan estimular a las nuevas generaciones. La oportunidad que hay en ellos de poder admirar una extensa pléyade de hermosos, flexibles, expresivos y bien entrenados bailarines, en este caso venezolanos, y de nuevos creadores que, en mi opinión, pronto se volcarán hacia un lenguaje de mayor identificación con la tierra americana, llena de hijos de las grandes llanuras, las selvas impenetrables, los extensos páramos, las nieves de los picos

andinos, los caudales fluviales del Orinoco y el Amazonas, las costas calurosas que dan al Caribe, poblado de islas que miran al mar, y a las miserias y esplendores de un crecimiento lleno de sortilegios, conjuros a la tierra, magia rural y violencia urbana en la lucha del hombre y la mujer latinoamericanos por ocupar un lugar propio e identificable en la cultura universal, aunque repleto del sentir de una geografía extensa que va desde el Río Grande hasta la Patagonia, llena de pueblos, sentires, estilos y modos que al igual que han transformado el idioma patriarcal del español en muchas formas diferenciadas nacionales, sin perder el cordón umbilical, aspiran –de hecho, ya ha sido efectuado– a un lenguaje cultural propio, aunque común en muchos sentidos, en las artes. La danza ya ha experimentado desde los años cincuenta diástoles y sístoles de la vanguardia a la tradición americanista. Hoy por hoy, pienso que se avecina una nueva integración de ese movimiento pendular que atrae la sapiencia cosmopolita a un reciclaje del lenguaje propio. Sin querer hacer oficio de profeta, me atrevo a asegurar que aflorará en próximos festivales de jóvenes y no jóvenes creadores en Latinoamérica.

[*El Caimán Barbudo*, abril-junio de 1991].



Festival de Caracas.

DANZA PLUSCUANABIERTA

Bajo el signo de Géminis y dentro de su más estricta concreción, se nos antoja que puede ser definida la personalidad y obra de Marianela Boán. De suficiente extensa trayectoria, sus coreografías denotan polaridad, ambivalencia, androginia, no tanto en el sentido de la sexualidad, como en el de complementación de opuestos, a la manera del yin y el yang taoísta o de los gemelos Ibeyes de nuestra herencia cultural... Inquieta como el viento, sus trabajos nos han dado versiones de los tornados patrios en *Mariana*, de los tiernos céfiros mellizos en *El cruce sobre el Niágara*, del agresivo rabo de nube en *Sin permiso*, de los calientes sirocos de humor urbano en *Una cuna*, ahora ligado a un gélido y desértico simún, *Locoemoción*, la última aventura mercurial coreográfica que ha titulado *Retorna*.

El título escogido para su empresa personal como coreógrafa independiente, Danzabierta, denota esa calidad de espacio desfronterizado contra la canonización que tanto caracteriza su estro magnético de transparencia coreográfica. El primer soplo a las vestimentas del bailarín para mostrarlo desnudo fue buena etiqueta de presentación a su desenfado gemínico, poniendo nuestra escena danzaria al día después de tres décadas de atraso: la lúdica espectacularidad de un bailarín desnudo solazándose en los ritmos de nuestra tradicional tumba francesa dieron testimonio de una voluntad de integridad artística develada sin subterfugios. A la ruptura con los falsos biotipos al uso en nuestra escena danzaria, unió constituciones físicas altas con bajas, logrando individualizaciones ricas en sus intérpretes, situación hace tiempo olvidada entre nosotros. El gusto por la desacralización la empujó a juegos mercuriales, como poner zapatillas de puntas a los hombres, desexualizar las presencias escénicas a voluntad, y no temer a las temáticas del amor descalificado por las fronteras del hábito.

Si nos adherimos a la concepción de la memoria colectiva y la aplicamos también a las áreas de la cultura, podremos no sorprendernos al encontrar en las dos últimas obras de Marianela dos polos de memorias coreográficas que ella ha querido atraer, aunque en total estado de inconsciencia. Una es la árida, ríspida y formal tendencia de la danza abstracta

mostrada dentro de la concepción de que el movimiento es en sí mismo el único portavoz de la obra coreográfica. Contra las paredes enladrilladas de un escenario vacío, con ropas más que grises incoloras a la seducción del ojo, sus bailarines, incluyéndose ella misma, se entregan a un hedonismo espacial de caídas y recuperaciones, de energías regidas al parecer por ritmos respiratorios (otra vez el aire) que bien nos recuerdan a las teorías que sustentaron la técnica Humphrey-Weidman en pasadas décadas y que apenas rozaron a Marianela sino en la memoria colectiva de todo bailarín creador de la danza contemporánea. Esto es *Locoemoción*, una experiencia personal coreográfica que ha servido a su creadora para probarse a sí misma dentro de un oficio no siempre aprendido por transmisión directa de maestros, sino por la disciplina de la propia búsqueda, impulsada por necesidades de formación y crecimiento individual. Esta no es obra de recepción fácil para un público lego, pero sí prueba de fuego para una emisión que tome drásticas decisiones con respecto a su desarrollo.

Por otra parte, *Retorna* constituye la explosión contra lo sombrío, la desfachatez contra la sobriedad, lo bufo contra lo monacal, la extraversión contra la introversión. Una humorada con raíces vernáculas es otra muestra de memoria colectiva en nuestra trayectoria danzaria; la intromisión por los vericuetos de lo que somos en contraste con lo que son los otros, la detonación de lo inhibido de nuestras raíces, ocultas por lo que asimilamos de otros. Un *ritornello* de «resurgimiento de lo reprimido», inmerso en contrastes de sofisticaciones cosmopolitas al lado de burlas manipuladas a partir de una carnavalesca gestualidad popular, todo trasmutado en vértigos espasmódicos al servicio de una expresividad con uso del grotesco, ha servido a Marianela para una regresión nostálgica a caminos, no por ello trillados, incapaces de seguir mostrando nuevas modalidades. El uso del *kitsch* en el vestuario, accesorios y elementos escenográficos nos completan una espectacularidad de seudomaniquíes atacados de un tarantismo histérico, entre tules transparentes, plataformas, altos tacones y manierismos de «finura». El uso del canto establecerá la solución del conflicto con una tierna canción romántica de la vieja trova, que viene a constituirse en significante clave dentro de la consecución de la obra.

Un programa integrado por danzas tan disímiles puede ser un determinante termómetro de la estética de Marianela Boán, a la manera del crítico diapasón que se hace eco del mundo inmediato que la rodea y del mediato que la penetra. Seguramente la dualidad seguirá fortaleciendo su trayectoria siempre bajo el signo provocador de Géminis, de un Hermes eleguásico travieso, burlón e impredecible, como buen re-

gulador de los puntos cenitales, cómplice tanto del alfa como del omega, manipulador de la Rosa de los Vientos y jinete de Pegasos innombrables.

Para cerrar esta incursión por la obra de Marianela Boán, solo nos resta decir que queda la añoranza de aquel momento en que ejerza su voluntad de concreción en cuanto a la longitud de sus obras, ajustando su impulso creador hacia una sabiduría de la edición en la que enseñorear su comunicación, desprendiéndose de larguras superfluas para que brille más lo intrínseco de su decir. Quizás en esta línea pueda ya inscribirse *Antígona*, obra corta pero donde no sobra ni falta una imagen o acción y en la que un exacto impulso integrador no permite que nos perdamos en ningún vacío del hermoso dúo de la mujer enlutada que carga sobre sus espaldas al joven desnudo. Aquí es la heroína helénica, enterradora de los cadáveres de sus hermanos contra la voluntad de la tiranía, o también el ser humano portando la carga del cadáver de su inercia, que arrastra como pesada cadena en titánica lucha contra la ley de la gravedad de uno mismo. Dos lecturas paralelas, una histórica y otra simbólica, que se interpenetran, se intertextualizan en un lujoso contrapunto de imaginación y creatividad. Este es posiblemente el momento en que los soplos de Eolo posean el control total de la natura mercurial que goza por derecho zodiacal el veloz Géminis de Marianela Boán.

[*El Caimán Barbudo*, 1995].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIGNIFICACIÓN DE LA CRÍTICA EN LA DANZA EN EL SIGLO XXI

¿Cuál ha sido el panorama de la danza en este siglo que acaba de terminar? Para poder establecerlo, será útil tener en cuenta tres períodos históricos: de principios de siglo hasta los años treinta; de esta a los sesenta; y un tercero que transcurrirá desde allí hasta nuestros días. Dos grandes acontecimientos marcarán la primera etapa: la Segunda Guerra Mundial y la Revolución de Octubre. Un fuerte viraje cultural se va a efectuar a través de estos años con la emergencia de las vanguardias artísticas en el campo de la música, las artes plásticas y la literatura. La danza, por su parte, experimentará una renovación coreográfica impuesta por la obra de Mijaíl Fokine. El ballet va a salir de los escenarios de las casas de ópera europeas y se va a instalar de un país a otro en teatros de vasta audiencia, con el traslado de Moscú a París de las huestes de Diaghilev. Posteriormente, las grandes compañías itinerantes continuarán la difusión de grandes espectáculos danzarios bajo la nomenclatura de Ballets Rusos de Montecarlo o del Coronel de Basil. Este último extenderá sus *tournées* hasta Suramérica, completando la geografía itinerante de la danza occidental por el mundo que ya había iniciado Anna Pavlova, quien llegó hasta los países del Oriente y hasta Australia.

Por los años veinte surge de manera simultánea en Alemania y los Estados Unidos un nuevo estilo de expresión danzaria que tomará el nombre de danza moderna. Kurt Joos y Mary Wigman en Europa, junto a Martha Graham y Doris Humphrey en América, van a dar una imagen de la danza que ya Isadora Duncan había preconizado. Se impondrá el baile con los pies desnudos, con vestimenta más cercana a la cotidiana y con temas más inmediatos a la vida contemporánea se impondrán, a la luz de unas vanguardias musicales que usarán la disonancia y los ritmos irregulares. El abstraccionismo en las artes plásticas descompone las figuras, y el cuerpo danzante irá a la búsqueda de nuevas angularidades y diferentes relaciones con el espacio circundante. Graham agrede al público con su *Lamentation*, sentada todo el tiempo y enfundada en una vestimenta que apenas le permite sacar los brazos

y piernas al exterior. La crítica de la época dijo: «Martha Graham ha parido un cubo». Las compañías de pequeño formato van a surgir dentro de esta manifestación, así como los recitales personales. Generalmente las dirigen coreógrafas que imponen técnicas de movimiento muy individuales mostrando de forma bien diferente el cuerpo femenino, que hasta entonces solo proyectaba una imagen de ingravidez y transparencia. Se habló del ballet y la danza moderna como oponentes, cuando en realidad eran aspectos de una misma cuestión, la del arte universal de la danza. Se crearon facciones de una y otra parte, que incluyó no solo a bailarines, sino también al público que gustó de una o de otra como acólitos de diferentes religiones. Esta situación irá desapareciendo con el tiempo, a medida que los artistas de la danza intercambian sus estilos, y junto con ellos sus estéticas y puntos de vista.

El segundo período vendrá marcado por la Segunda Guerra Mundial, el uso de la energía nuclear y la instauración de la Guerra Fría entre las potencias internacionales. El modernismo solidifica sus adquisiciones y la danza moderna crea sus códigos técnicos. El ballet clásico refuerza sus tradiciones coreográficas con la completa recuperación de *Giselle*, *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente*, esta última reducida solo al tercer acto, «Las bodas de Aurora». Se reconstruyen *La sílfide*, *Napoli* y *Las flores de Genzano*, de Augusto Bournonville, así como el *Pas de Quatre*, *La fillee mal gardeé* (que proviene del siglo XVIII). La meca del arte danzario va a pasar de Europa a Nueva York, donde surgirán compañías estelares como el Ballet Theater y el New York City Ballet, de George Balanchine.

El gobierno estadounidense ofrece becas a los excombatientes que regresan de la guerra, y las escuelas de ballet y danza moderna estarán entre las ofertas de estudios ofrecidas al personal masculino dado de alta en el ejército. La posibilidad de hacer estudios pagados por el Estado trae por resultado el aumento de las filas de varones en el ámbito de la danza. Latinoamérica se hará sentir en el panorama de la danza mundial con la presencia estelar de Alicia Alonso (Cuba), Lupe Serrano (México), y más adelante con Marcia Haydee (Brasil), Julio Bocca y Maximiliano Guerra (Argentina). Mientras tanto, maestros norteamericanos, como Walden, Anna Sokolov y José Limón irán a enseñar más allá del Río Grande, imponiéndose la danza moderna por México y Cuba.

Heredera de la opereta, el *music-hall,* el *vaudeville* y los cafés cantantes europeos, surge en Broadway la llamada comedia musical, un nuevo género en el que arte dramático, música y danza crearán obras estelares del siglo XX. La irrupción de coreógrafos de la talla de Agnes de Mille, Jerome Robbins y Michael Kidd, junto a bailarines de alta calificación,

le darán un altísimo nivel a este género, con títulos como *Oklahoma, Carroussel, Brigadoon, El rey y yo, Can-can, Pijama game, Hello Dolly*, entre otros, y todos llevados con posterioridad al celuloide. La más alta cima fue alcanzada por *West Side Story*, cuya versión cinematográfica dio a Jerome Robbins numerosos premios Oscar, el mayor galardón del arte cinematográfico mundial.

El ballet español, que diera varias figuras famosas como Antonia Mercé (La Argentina) y Encarnación López (La Argentinita), va a organizar grandes y exitosas compañías, entre ellas las de Antonio y Pilar López. El gusto por una danza con lenguaje nacional va a hacer eclosión cuando se presente en Occidente la compañía soviética Moiseyev, que pondrá en boga en los escenarios internacionales los ballets folclóricos. El ballet de México, el de Israel, Checoslovaquia, Rumania, Yugoslavia, algunos del continente africano y el de Cuba, se mostrarán con éxito por todo el mundo. Pero quizás lo que más asombró fueron las danzas de la India, sacadas de sus fronteras por Uday Shankar y Ram Gopal, que mostraron los géneros danzarios del Baratha Natyam, Katakali y Katak a los públicos europeos y americanos.

El baile y la música de los negros venidos de África en los días de la esclavitud van a dejar sus huellas en toda la danza del siglo xx. Desde los bailes de salón que comenzaron a afluir a partir del charlestón, el foxtrot y el *black bottom* (bailado por Josephine Baker en los Follies Bergere casi desnuda) hasta el *rock and roll* de los años cincuenta, el negro va a dejar su impronta en generaciones de bailarines blancos, estrellas que triunfarán en los escenarios y el cine musical de la época. Fred Astaire y Gene Kelly verán sus nombres inscritos en el más alto rango de la danza del siglo, junto a los de Ulanova, Alonso, Plizetskaya y Fonteyn. Esa danza del negro se concretará escénicamente en las compañías de Katherine Dunham, Alvin Ailey y el ballet de Harlem, sin duda propiciadoras del gran reconocimiento que ganan a nivel mundial los bailarines negros norteamericanos. Se creará la técnica del *jazz*, con sus códigos a partir de la danza moderna norteamericana desarrollada por Jack Cole y otros profesores, incorporándose al lenguaje danzario general del momento.

El tercer período, que se inicia en los sesenta, vendrá marcado por la revolución sexual, la caída del bloque socialista y la explosión de la era tecnológica. La cultura de masas, el *pop art* y el posmodernismo serán las marcas de fábrica de la nueva sociedad de consumo en su fase de capitalismo tardío o multinacional, junto al deterioro del planeta por su descuido ecológico.

Una de las adquisiciones más beneficiosas para el arte danzario será la protección financiera puesta en función de su desarrollo. En el quehacer

teatral los espectáculos de las grandes compañías de ballet y de ópera resultan los más costosos. El primer Estado en afrontar tal realidad fue la ex Unión Soviética, y tras ella, todos los países del bloque socialista, incluida Cuba. Se crearon escuelas en las que ingresaron desde pequeños los futuros aspirantes a bailarines de las grandes compañías gubernamentales. A partir de esta situación, los países del resto del mundo, en mayor o menor grado, comenzaron a subsidiar el arte danzario, lo que permitió la creación de grandes compañías internacionales. Fastuosos festivales se efectuarán internacionalmente y se auspiciarán concursos donde aparecen ante el mundo las grandes promesas y los nuevos talentos. Surgen certámenes internacionales a las mejores coreografías: a partir de 1980 México crea el Premio Nacional de la Danza a la mejor obra presentada en el año, auspiciado por dos instituciones estatales, el Fondo Nacional de Participaciones y la Universidad Autónoma de México, para coreógrafos menores de cuarenta años.

A la sombra de todas estas posibilidades, serán retomadas muchas de las obras del repertorio clásico desaparecidas de las carteleras, tales como *Don Quijote*, *Cascanueces* y *La bayadera*, a lo que se suma el estreno de producciones en esa línea, como diversas versiones de *La Cenicienta* y de *Romeo y Julieta*. Junto a ellas aparecerán polémicas transposiciones de algunos de esos clásicos, como *El lago de los cisnes*, *Giselle y La bella durmiente*, de Mats Ek, o *La Cenicienta* de Maguy Marin, aceptadas y programadas en todos los grandes teatros del mundo, incluyendo la Ópera de París, uno de los más fuertes baluartes del clasicismo danzario y que ahora también presenta a grandes compañías de danza e invita a sus coreógrafos a montarle obras.

Los años sesenta anuncian una nueva vuelta de tuerca a la danza contemporánea, que permitirá la apertura de un micrófono danzario neoyorquino de vanguardia, la Judson Church, espacio nada convencional en el que una nueva generación de bailarines, músicos y artistas plásticos se da a la búsqueda y experimentación de novedosas formas de movimiento bajo la estética promulgada por Ivonne Rainer, una de sus figuras más conspicuas.

No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y a la magia y al hacer creer y al glamur y a la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico y a lo antiheroico, no a la imaginería del desperdicio, no al envolvimiento del espectador, no al estilo, no a lo *camp*, no a la seducción del espectador por la astucia engañosa del bailarín, no a la excentricidad, no a la emocionalidad o al sentirse emocionado.

El procedimiento de la improvisación se va a convertir en uno de los ejes de la creación danzaria, y buena parte de sus propugnadores formarán la compañía Grand Union (Trisha Brown, Lucinda Child,

Steve Paxton, Kenneth King, David Gordon), plasmando lo que Sally Blanes, crítica estadounidense, ha dado en llamar la presentación de la vida diaria como danza. Este grupo se mantuvo en vigor de 1960 a 1966, tanto dentro de la Judson Church como en otros espacios nacionales e internacionales.

Hubo búsquedas en otras técnicas de movimiento –como las de contacto, taichí, yoga, Alexánder, ideokinética–, basadas todas en el uso de una baja energía corporal que rompió con la fuerte proyección de la danza académica, incluso de las contemporáneas Graham y Limón, consideradas como grandilocuentes para el nuevo gusto del movimiento cotidiano y urbano incorporado al lenguaje danzario. Bajo estas líneas de ruptura va a surgir un nuevo género, la danza-teatro. En ella se concretará la estética neoexpresionista del posmodernismo, con su fusión de códigos y su expresividad basada en la mezcla de estilos, el fuerte uso de textos y otros signos escénicos –a veces indiscriminadamente– dentro de la unidad coreográfica. Entre los seguidores de este género en Europa figuran, entre otros, Pina Bausch y Susan Linke, así como Meredith Monk y Martha Clark, en Norteamérica.

Otro aporte al lenguaje de la danza va a ser la apertura de esta hacia nuevos espacios y, por consiguiente, a noveles audiencias: salas de museos, estadios o gimnasios, parques públicos, fachadas de edificios y sus azoteas, calles, plazas y mercados, bares, fábricas o cualquier lugar donde afluya la gente. En México, durante la década de los ochenta, hubo la experiencia de la llamada «danza callejera», donde el movimiento danzario del país encontró una saludable fuente de experimentación y vitalidad. La crisis económica hacía muy difícil la posibilidad de presentación en locales teatrales y el espectáculo danzario se lanzó a espacios urbanos ajenos al escenario convencional, lo que obligó a reconsiderar la estructura de las coreografías, carácter, al tiempo que tomó por asalto a públicos jamás enfrentados al fenómeno de la danza.

A partir de que Alicia Alonso pusiera en alto las excelencias del bailarín latinoamericano en el área internacional, el interés por la danza creció enormemente en todo el continente. México primero y después Cuba (pocos son los festivales internacionales en que no aparezcan compañías y grupos cubanos), fueron seguidos por Venezuela, Ecuador, Perú, Brasil y Argentina. Todos se han permitido el lujo de desarrollar, con mayor o menor intensidad, un movimiento danzario, tanto en el ballet como en la danza contemporánea y el folclore escénico. Estos países reciben constantemente seminarios y talleres de profesores venidos de todas partes del mundo, con lo que constantemente renuevan sus técnicas y están al día de lo que ocurre en el exterior.

La fusión entre todos los estilos danzarios se ha logrado tanto en el aspecto práctico como conceptual. Por otra parte, la revolución sexual ha ejercido fuerte influencia con la utilización del desnudo, el desuso de movimientos propiamente masculinos y femeninos y la aparición de temáticas homosexuales, así como el uso del travestismo, aun en versiones de los grandes clásicos. El Netherland Dance Theatre muestra en su amplio repertorio a Jiri Killian en la plenitud de esas asimilaciones. William Forsythe logra en sus coreografías una novedosa fusión del más estricto estilo balanchineano junto a rupturas escénicas propias de la danza-teatro. Al parecer, han sido barridas en la producción de muchos creadores de la danza actual las líneas divisorias entre vanguardia y tradición.

El cine, desde la década de los cincuenta, ha dado grandes aportes a la danza a través del celuloide. *Las zapatillas rojas* puede que resulte la primera impactante producción cinematográfica en que la danza dejó de ser entretenimiento a manera de apéndice en el filme para constituirse en el fundamento de la cinta. Luego han venido versiones cinematográficas de la vida de Pavlova, Nijinski e Isadora Duncan, y también de clásicos como *Giselle* (Cuba), *La bella durmiente*, *Romeo y Julieta* y *Anna Karenina* (URSS), entre otros, donde la danza se convierte en elemento fundamental, lo cual no solo ha aumentado la sensibilización con la misma, sino que también la ha preservado en imágenes de mayor durabilidad que la fugaz presentación en vivo. *Un americano en París*, *Cabaret* y *Bailando bajo la lluvia* han sido, con tantas otras cintas, altos exponentes del cine musical que ha colocado a la danza en primer plano.

El cinematógrafo también ha contribuido a la preservación en imágenes de mayor durabilidad para la danza, a través del video, el cual está desarrollando una gran labor y permitiendo que la pequeña pantalla hogareña muestre a las grandes figuras del pasado, incluso aquellas ya desaparecidas y que pueden, sin embargo, disfrutarse en el ejercicio de sus grandes roles. Además, se está desarrollando un tipo de video, en el cual es posible crear expresiones danzarias virtuales más allá de la usual realidad física. Esto sin contar que empiezan a surgir programas computarizados mediante los cuales es posible construir movimientos corporales y coreográficos. De ahí que no se excluya la posibilidad de crear danzas en la computadora.

La teoría danzaria se ha visto enriquecida con serios tratados sobre la coreografía, como *El arte de componer una danza*, de Doris Humphrey, y *Las formas de la danza moderna en relación con las otras artes modernas*, de Louis Horst. Para los estudiosos de la teoría, la creciente fuerza de información que invade a nuestra época ofrece múltiples recursos y hasta

comienzan a aparecer bibliotecas especializadas en la materia danzaria, como es la del Lincoln Center neoyorquino. Por último, no puede ignorarse el hecho de que las ciencias médicas han comenzado a utilizar la danza como terapia, no solamente dentro de las ciencias psiquiátricas, sino también –asombroso por otra parte–, de la recuperación física y mental de personas discapacitadas y físicamente impedidas. En estos momentos en Inglaterra, Alemania y Austria han surgido grupos danzarios de discapacitados con una lograda calidad en su expresión artística.

Para concluir, puede decirse que a lo largo del siglo XX el arte de la danza ha experimentado la más vasta expansión de su historia, en consonancia con el ritmo en que se ha desarrollado la sociedad actual. También es necesario subrayar la proliferación de búsquedas y la infatigable necesidad de nuevas expresiones en el quehacer de la danza. La experiencia acumulada ha pasado desde la más literal narrativa del realismo socialista soviético (*La amapola roja*, *Espartaco*) hasta las calculadas abstracciones de Balanchine, Nikolais, Cunningham y los posmodernos de la Judson Church y sus seguidores. Se ha aplaudido por igual a las grandes divas del ballet como a las estrellas del baile de Broadway y Hollywood. El público de la danza no solo se ha sentado en las lunetas de los teatros, también ha observado de pie espectáculos danzarios en plazas y calles. Puede decirse que hoy los bailarines del tercer mundo (Cuba, México, Brasil…) se codean con los del primer mundo (Europa y los Estados Unidos) en festivales, concursos y giras, todos en paridad de excelencia.

Actualmente, la Labanotación y otros sistemas como el Benesh y el chino, están permitiendo anotar las coreografías, antes solo mantenidas en la memoria de los intérpretes. Ya ha sido posible compilar obras de Balanchine, Martha Graham y otros famosos creadores de la danza, lo cual permitirá su reposición en cualquier momento, asegurando así la permanencia de las grandes coreografías del siglo XX.

Podemos asegurar que el siglo recién finalizado ha sido rico en grandes realizaciones relativas al arte de la danza, tanto en aportes creativos como en descubrimientos de la capacidad del cuerpo para ser cada vez más expresivo; también en la sabia utilización de las nuevas tecnologías para expandir el arte danzario hacia mayores áreas de comunicación. Como resultado de todo ello ha surgido una sobreabundancia de figuras, tanto intérpretes como creadores, estos últimos en menor medida. También ha crecido la sensibilidad hacia el arte danzario, con audiencias jamás tenidas en la larga trayectoria del espectáculo danzario.

Me pregunto, ¿qué puede significar la crítica en este complejo *spectrum* de la danza en el mundo actual? A partir del Renacimiento, las artes van

a perder su funcionalidad religiosa y se van a convertir en bienes de consumo intelectual. Algunas (la arquitectura, la música, las artes plásticas), seguirán parcialmente ligadas a la religión, pero la danza, que jamás fue admitida por la ideología cristiana dentro del rito medieval, se convertirá en objeto de entretenimiento útil a la vida social, y además de disfrute personal a través de espectáculos danzarios cortesanos. Como resultado de esa eventualidad, se va a establecer una relación entre la creación danzaria y la percepción del público con el intérprete como intermediario. Ese intercambio debe estar regido por significaciones del espectáculo ofrecidos a la sensorialidad del espectador. Los cuerpos de los bailarines trazarán definitivos signos en la escena capaces de ser captados por la audiencia, a manera de lenguaje que proyecta imágenes sintéticas interpretables por el ojo del espectador. Ese proceso, de no muy excesiva complejidad en los antiguos espectáculos cortesanos, se ha hecho cada vez más denso, en la medida en que la danza se ha profesionalizado, a partir del siglo XVIII, y más aún en el XIX, cuando todos los grandes teatros europeos abrieron sus puertas a un público ávido de ver los grandes ballets interpretados por las grandes divas, dentro de los fantásticos temas del Romanticismo y a través de las desarrolladas técnicas de las puntas que enfatizaron la ingravidez de las bailarinas. En el siglo XX, como resultado de la emergencia de nuevas técnicas del movimiento –sin que desaparezcan las tradicionales–, la percepción se hará cada vez más compleja y especializada hacia escuelas, estilos y expresividades, con zapatillas, zapatos-tenis o de calle; vestimentas de tules, mallas y leotardos, desnudos, travestismo; temáticas románticas o de atrevidas rupturas, de acuerdo con la revolución social y sexual; música orquestal y/o electrónica acompañante; compañías y/o microgrupos; ballets narrativos y/o abstractos; escenarios de grandes teatros y/o espacios insólitos ajenos a la escena, son algunos de los múltiples circunstancias que inciden atropelladamente ante el ojo espectador de finales de siglo XX. ¿Cómo ordenar tal barahúnda estética, consecuencia de los fragores de la vida contemporánea en que todo se mezcla indiscriminadamente: sociedad, política, economía, arte, ecología, pasado y presente y este con la ficción del futuro?

¿Quién si no la crítica, a manera de puente levadizo, pudiera ayudar entre la creación danzaria y el ojo del espectador para organizar ese potente, aunque quizás un poco anárquico, caudal de la danza? Si vemos a la crítica como una posible vía de conocimiento, capaz de actuar como árbitro entre la emisión y la recepción, es muy probable que pudiera conjurarse la confusión ante el panorama general del momento. Desde luego, ello sería posible si la crítica pudiera soslayar los peligros

de un juicio encasillado en estilos que atentan contra la integración de tradición y vanguardia. Hoy por hoy, la danza es un abierto abanico de posibilidades expresivas que tiene, debe, o al menos puede, ser valorada como tal. Quizás resulte importante para la crítica una evaluación del concepto que implican esos tres verbos: tener, deber, poder. Los dos primeros establecen una cerrada compulsión que el tercero hace más abierta y volitiva. Esto, pienso, no significa que la crítica renuncie al juicio amplio, tampoco que se pierda en los vericuetos de qué es lo parcial y lo imparcial, cuál es la objetividad y cuál es la subjetividad. El juego de malabarismo, equilibrios y acrobacias de la opinión crítica es un rico espacio que le da a su ejercicio un inquietante vértigo lúdico, muy dependiente del criterio personal y colectivo de cada época. La visión de Teophile Gautier del ballet romántico, la de John Martin en torno a la danza de la década de los treinta, o la de Clive Barnes del momento actual, son todas aventuras en la captación cognoscitiva de la danza en el tiempo en que fue vista. El valor que cada uno de ellos haya proyectado intelectualmente a su percepción de los grandes intérpretes y coreografías de su época son constancias de la danza que vieron, y además de ello, testimonios vivos de un acontecimiento que se perdería en el tiempo sin la testificación de sus críticas, dada la inmediatez y fragilidad de la existencia del arte danzario.

Esclarecer, promover y testimoniar son tres posibles atributos de la crítica que bien vale considerar para poder reconocer su importancia en un mundo en el que la información deviene hecho imprescindible de supervivencia y conocimiento.

El esclarecimiento en el arte danzario en el momento se convierte en un necesario paliativo ante la profusión de manifestaciones expresivas que en ocasiones parecen contradecirse. A partir de que las vanguardias comenzaron a hacer fisuras en la solidez de la tradición, capaces de construir un lenguaje basado en códigos depurados por la elaboración de los grandes maestros, la danza se ha lanzado por la pendiente de todas las tendencias que han conmovido a la modernidad en la cultura occidental. Desde la figuratividad narrativa hasta el abstraccionismo –que rechaza la figuración–, el discurso coreográfico ha experimentado con temáticas sociopolíticas, tanto como con la introspección expresionista. Hoy por hoy el conceptualismo se ha interesado más en mostrar los procesos de creación de una obra que la obra en sí. También existe un gusto por poner en choque los elementos escénicos de una coreografía, tales como el movimiento, la música y la escenografía, a la manera de los eventos de Cunnningham. El desconstructivismo posmoderno ha conmocionado el discurso coreográfico con preme-

ditadas rupturas escénicas, haciendo provocativas fragmentaciones que dispersan los focos escénicos, tal como hace Forsythe. La irrupción del *kitsch*, la vertiente antiestética o la poética *gay* (*camp*) ofrecen imágenes poco usuales al espectador danzario. El minimalismo repetitivo de Lucinda Child, el aleatorismo de la improvisación escénica, el uso de la baja energía corporal, creadora de un novedoso modo de proyección del bailarín, son otras alternativas a tener en cuenta en la danza contemporánea. La vuelta a la figuración narrativa del posmodernismo ha venido a ser sensibilizado por la fragmentación desconstructora y la ruptura con la cadena lógica de significaciones, hecho que hace bien difícil la legibilidad del discurso coreográfico, lo cual frecuentemente ha venido a instaurar a la ambigüedad como árbitro de interpretación. En la actualidad, enfrentarse a una obra coreográfica no es tarea fácil y confortable, pues los límites de apreciación se hacen cada vez más intrincados. A esto hay que agregar que la constante experimentación ha creado en las nuevas generaciones un hábito de conformidad a no ser comprendidos por el público, y a no tener en cuenta el nivel permisible de comunicación que debe ofrecer a su audiencia. Como consecuencia, en los últimos tiempos se ha producido una lamentable pérdida de espectadores en relación con la danza contemporánea. Muchos pequeños grupos se dedican en todas las latitudes a presentar coreografías de oscuras significaciones, bajo la convicción de que el sentido de sus obras debe ser captado por el público a través de procedimientos de lectura abierta, por lo que cada espectador debe inventarse su propia significación. Ello ha convertido a la danza contemporánea en una especie de foco elitista a la que acuden solo aquellos iniciados en la personal producción de sentido que tienen sus creadores. La crítica, ese ejercicio del criterio, como bien lo ha llamado nuestro maestro José Martí, puede en esas circunstancias ser un árbitro entre los creadores y los espectadores. En relación con los primeros, compulsándolas, a ofrecer mayor legibilidad a sus obras en función de una mayor credibilidad comunicativa; en cuanto al espectador, ejercer una acción de clarificación exponiéndolo a los nuevos caminos de la expresión danzaria.

La diferenciación entre los mundos culturales del área de los creadores y la del público es también otra de las fronteras donde la crítica puede ejercer con cabalidad una función saludable. Casi siempre los creadores poseen niveles culturales más avanzados que el público en general, y el choque entre ambos puede hacer al discurso más críptico y ajeno a una posible recepción. Una buena crítica orientadora puede convertirse en una formadora de opinión en favor de lo novedoso, aunque difícil de interpretar. Aquí nos topamos con el otro posible aspecto

significativo de la crítica contemporánea, y promover el arte que es objeto de su atención. Una crítica agresiva que hace al crítico sujeto del verbo *criticar* es aquella a la que se refiere Martí cuando dice: «Criticar no es morder, tenacear, ni clavar en la áspera picota, no es consagrarse impíamente a escudriñar con miradas avaras en la obra bella los lunares y manchas que la afean; es señalar con noble intento el lunar negro y desvanecer con mano piadosa la sombra que obscurece la obra bella».

Dañina puede ser también la crítica de complaciente superficialidad ante el hecho danzario. Se supone que una buena crítica debe abrir las compuertas de la apreciación hacia el arte, pues su mirada al hecho artístico es comparable al telescopio astronómico, que puede acercar al ojo una estrella lejana y perdida en el espacio sideral. La función de acercamiento hacia la complejidad de una obra danzaria, resulta ser índice de promoción por la ampliación de las capacidades perceptivas del público danzario y, por tanto, apertura hacia una fuerza cognoscitiva en la relación de la cultura con el mundo que rodea al hombre dentro de una sociedad.

Para un arte que se caracteriza como ninguno por la inmediatez de la experiencia entre artista y público, la crítica tiene, debe o puede ser un archivo de tantos y tantos momentos fugitivos construidos por la danza en su devenir, posiblemente perdido en el arsenal de la memoria colectiva e individual del hombre.

Si bien la cámara fotográfica ha dejado testimonio en imágenes, que luego el cine y el video han puesto en movimiento, la presencia de una crítica sensible ha testimoniado el impacto de los grandes intérpretes y las grandes coreografías que más adelante pueden ser racionalmente reconstruidas por los sistemas de notación. Sin embargo, la crítica que habló de Antonia Mercé, de Nijinski y su famoso salto, o la vida que Nureyev imprimió en los personajes masculinos de obras hechas para la *prima ballerina*, son testimonios incomparables de las existencias estelares que han marcado al mundo de la danza en nuestro siglo. El calor de las descripciones literarias de una crítica por aquellos que manejan el bien decir, difícilmente puede ser superado por la impersonalidad de una cámara, a menos que detrás de ella haya un gran director, como es el caso de Carlos Saura en relación con las obras de Gades (*Bodas de sangre*, *Carmen*, *El amor brujo*), donde el testimonio se convierte en obra de arte en sí, al constituirse en exaltante comentario de una creación coreográfica.

Buenos ejemplos de críticas pueden ser las publicadas por Patricia Cardona en el periódico *Unomasuno* a lo largo de la década de los setenta y recopiladas en el volumen *La danza en México en los setenta*, editado por

la UNAM en 1979, a la cual siguió *La nueva cara del bailarín mexicano*, del INBA/Centro Nacional de Investigación CENIDI-DANZA José Limón, en 1990. Este último es un brillante testimonio de una década que cambió por completo la historia de la danza en México con la irrupción de la danza-teatro. *Terpsichore in Snakers. Postmodern-Dance*, de Sally Banes, es, por otra parte, un estudio crítico de la danza estadounidense que aclara las confusiones del término posmoderno entre los años sesenta y ochenta. En este texto aparecen todos los protagonistas de esa saga de la Judson Church con sus aportes al movimiento y a la teoría del mismo. También recoge una extensa demostración de la aventura improvisatoria escénica de la Grand Union y su desarrollo creativo.

Ejercicios críticos como estos existen bastantes como para poder probar la saludable influencia de la crítica danzaria, ejercida desde una posición de responsabilidad con el arte escogido como objeto y sujeto de atención. En la actualidad, difícilmente se puede prescindir del criterio de los especializados, ya que las coordenadas de información a nivel mundial exigen cada vez más acercamientos intelectuales a la frágil y libre sensorialidad de la expresividad danzaria.

[Ponencia presentada en el I Encuentro Internacional de la Crítica convocada por el Instituto Internacional de Periodismo José Martí, La Habana, 1997].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ES SALUS IN TIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

COMENTAR COMENTANDO [A DORIS HUMPHREY]

En cinco décadas de trabajo he tenido la posibilidad de cometer muchos errores coreográficos pero, también, ver los que otros cometían. Por esa razón he compilado una breve lista de comprobación para el coreógrafo, algo así como un reglamento de bolsillo para juzgar y aquilatar una obra en proceso de composición. Resulta demasiado fácil obsesionarse con una parte del complejo acto de composición, y mientras la tensión está fija en ello, dejar que errores fatales se produzcan en otras partes. Una comprobación final sobre el equilibrio de la composición es un proceso prudente y, en realidad, esencial. He aquí, pues, algunas cosas aprendidas por dolorosa experiencia y que pueden ayudar al coreógrafo a evitar los errores más comunes:

La simetría posee poca vitalidad.
El diseño de dos dimensiones carece de vida.
La vista es más rápida que el oído.
El movimiento luce más lento y más débil en escena.
Todas las danzas son demasiado largas.
Un buen final es el cuarenta por ciento de la danza.
La monotonía es fatal, búsquense contrastes.
No sea un esclavo, ni un mutilador de la música.
Escuche el consejo de quien sabe; no sea arrogante.
No intelectualice, motive el movimiento.
No deje la terminación para el momento final.
[Tomado de *EI arte de componer una danza* de Doris Humphrey].

Siguiendo los vaivenes de las últimas tendencias en el campo coreográfico, y hasta quizás de todas estas sabidas observaciones de alguien que por primera vez enunció algunos de los problemas que confronta todo coreógrafo, dejando constancia de las mismas en quizás el primer (y casi único, hoy por hoy) tratado sobre la composición danzaria.

Lo que si no debemos obviar es el hecho con frecuencia olvidado, por las corrientes de vanguardia, de que la puesta en escena de una danza,

o en cualquier otro espacio que funja como tal, debe estar sujeta a una ley teatral ineludible: la comunicación entre el creador (emisor) y un público o audiencia (receptor). La danza moderna, contemporánea o posmoderna tiene que cuidarse de la trampa del elitismo y de la atmósfera de cenáculo, de las cuales se le acusa, no sin cierta razón.

El proceso comunicativo posee determinados lineamientos de información, aun en el área de más sutil percepción, como puede ser la artística. Y a menos que estemos muy seguros de que la subversión de cánones de la creación coreográfica va a revolucionar el proceso de desarrollo de nuestro arte, debemos evitar el escollo de la moda pasajera y de caer en el abismo de la incomunicación, disfrazada de *avant-garde.*

Suponemos que el más preciado don que puede poseer un artista creador debe ser el establecer un puente de comunicación entre su idea y aquellos que van a percibir, disfrutar o hasta rechazar, al exponerse al riesgo del proceso artístico. Que la teoría, contemporánea de «la obra abierta», posea mucho atractivo, y que de alguna forma sea cierta, no significa, pensamos, que la obra coreográfica pueda ofrecerse como una mesa sueca, en que todo el mundo se sirve para saciarse, porque aún en ese caso, la saciedad es con respecto a los platos que aparecen en ella, y no a otros que se invente el buen paladeador gastronómico.

Pensamos que en este complicado proceso, las observaciones de Doris Humphrey constituyen un buen termómetro para la cocción de nuestros manjares coreográficos, cualesquiera que sean las nuevas guarniciones que le pongamos a los eternos ofrecimientos, sean de la humanística figuratividad o del más evidente abstraccionismo, contando, por supuesto, con la mezcla de ambos extremos que puede dar también sabrosos sabores al paladar receptor. Por ello, pensamos que quizás la más candente observación es aquella que se basa en el aserto de que *todas las danzas son demasiado largas.* Esa pócima de la longitud es posiblemente, junto con la de que *el movimiento luce más lento y más débil en el escenario*, la que en su mayoría atenta en nuestras últimas producciones danzarias, en que el sostenido ralentamiento (aparte de ser medio expresivo de gran interés) es utilizado en forma tan reiterada y fuera de contraste con otras dinámicas energéticas que, unidas a la extensa longitud de las danzas, hace que el veneno del tedio invada las fuentes de la percepción comunicativa. *La monotonía es fatal, búsquense contrastes.* Es otro aserto a estudiar bien. El bajo uso energético del cuerpo puede convertir a la obra coreográfica, y de hecho lo hace, en un deshuesado organismo, flotando bello en el espacio, pero aburrido en la percepción cinética del público que por largo tiempo sentado ve cuerpos que se deshacen constantemente sin rebeldía alguna contra la inercia y la incomunicación.

Si vemos con ojos nuevos esos consejos emanados de la experiencia, siempre encontraremos ayuda para la concreción de la obra coreográfica, por novedosa que sea su propuesta a las noveles percepciones de un público cada vez más avisado en ello, pero tampoco dispuesto a inmolarse ante el altar del aburrimiento, presidido por los dioses de la novedad, la cual actualmente tiende a hacerse vieja inmediatamente. Tal es la velocidad impuesta por la cultura a fines del siglo XX.

[*Toda la Danza la Danza Toda.* Año I, No. 1, enero-marzo de 1994].



Doris Humphrey.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIONES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LA DANZA Y LA MUERTE EN LAS CULTURAS INDOAMERICANAS

Dentro de este formulismo ritual no podemos dejar de tratar los ceremoniales de los sacrificios humanos, tan prolíficos entre los aztecas, más que en ninguna otra civilización indoamericana. Se cree que unos veinte mil sacrificios de esta índole era el saldo anual de esta costumbre, execrable para la moral de Occidente, la cual, sin embargo, bien parece haber superado siglos más tarde esos excesos, con sacrificios más refinados a los también dioses contemporáneos de la guerra. Bien conocido es el hecho de que en la Segunda Guerra Mundial, en el lapsus de seis años, murieron más de cincuenta millones de hombres, mujeres, ancianos y niños, en los campos de batalla, en los de concentración o en las ciudades bombardeadas, siendo específicamente sacrificados a los dioses del prejuicio racial cinco millones novecientos mil judíos en Alemania y países ocupados, así como el famoso saldo de exterminio que al amparo de los dioses de la ciencia moderna dio lugar a que «con una potencia de veinte mil toneladas de TNT la bomba H mató, en una diez milésima de segundo, a unas ochenta mil personas en Hiroshima y cuarenta mil en Nagasaki». Por supuesto que en estas ocasiones no hubo ideales religiosos, como el que los aztecas ofrecían con la imagen de la ofrenda del precioso don de la Vida, en aras de lograr el bienestar de la colectividad, sino la lucha abierta y cruda del poder por el poder, poniendo en juego todos los adelantos técnicos que el hombre ha podido acumular en veinte siglos en pro de la destrucción y no del bienestar de la humanidad.

Volviendo a las hecatombes humanas precolombinas, estas fueron utilizadas por el conquistador como uno de los argumentos de mayor peso para el sometimiento del indígena ante el mundo de su época, basados en la inferioridad moral y cultural, y sin escrúpulos de ninguna clase en cuanto su exterminio por la presión del trabajo esclavo y la castración cultural a esa misma raza que denigra por su baja escala moral.

En cuanto al mundo azteca, hallamos que el ritual de Huitzilopochtli, una de las divinidades mayores de su panteón, pedía que los guerreros apresados en combate con los otros pueblos, debían ser sacrificados y

cuanto más alta fuera su jerarquía, más probado su valor y hermosura, tanto más valioso resultaba el don de la entrega de su corazón caliente, extraído del pecho guerrero, aún vivo, por sacerdotes dedicados al sangriento ritual. En el rito gladiatorio, una de las formas más espectaculares de esa ofrenda, luchaban contra el cautivo cuatro guerreros de las huestes aztecas, dos categorías tigre y dos águilas. En medio de cantos y bailes se efectuaba una tremenda lidia entre el cautivo y sus cuatro agresores. Sahagún cuenta que esta ceremonia era una tremenda prueba de valentía para el inmolado:

> Luego los que estaban aparejados para la pelea comenzaban a pelear con el cautivo de uno en uno. Algunos cautivos que eran valientes cansaban a los cuatro peleando, y no le podían rendir. Luego venía otro quinto [...] luego venía el que se llamaba ioallaoa, y le abría los pechos y le sacaba el corazón.

Es necesario recalcar que para estos guerreros cautivos el sacrificio era visto como un honor, pues solo se ofrendaba a los dioses a los elegidos por su valor; o, según sus creencias, eran los más dignos del dios que los recibía en ofrenda. Además, esa muerte les aseguraba una vida extraterrestre deleitosa, de acuerdo con la categoría de cada sacrificado.

El sacrificio de un mancebo a Tezcatlipoca, divinidad azteca protectora de los guerreros jóvenes y de la juventud en general, en particular de la primavera, aunque relacionada también con la música y la danza, se efectuaba en el quinto mes, llamado Toxcatl. Entonces se oían los sonidos agudísimos de unas flautillas, el joven escogido «[...] comenzaba a andar tañendo [...], por las calles con sus flores y sus cañas de humo». Después de haber sido seleccionado entre los cautivos más bellos, de buena educación y alcurnia, y tras haberle concedido una deleitosa vida entre las más bellas jóvenes, con halagos y harta adoración como personificación del dios, hasta el día de la gran ofrenda, mientras subía a las gradas del teocali o templo, iba rompiendo en cada escalón sus flautas, hasta que al llegar a la cima era sacrificado por los sacerdotes. En todo el proceso ceremonial, en muchas y diferentes ocasiones, el baile cumplía un importante papel, como por ejemplo, la danza de doncellas asidas de la mano alrededor de un fogón que describe Sahagún: «[...] teñidas las caras con tinta, que traían a cuestas unas como jaulas hechas de tea [...] y llevábanlas a cuestas, no asidas de la frente como las cargas de los hombres, sino atadas de los pechos como suelen llevar las cargas las mujeres».

No queremos cerrar este capítulo de los sacrificios humanos sin antes mencionar el culto de los aztecas a la muerte, que aún hoy perdura

en las calaveras del arte popular del indígena mexicano. Ese culto estuvo dirigido a diversos dioses, algunos femeninos, como Miclancihuatli y Coatlicue, toda adornada esta última con cráneos, huesos, corazones y manos cortadas adheridas a su falda de serpiente; o la masculina divinidad de Miclantecuhtli, a su vez numen de la noche.

El cronista Diego Durán nos deja saber de la existencia de un día de gran fiesta para los muertos en el décimo mes del año azteca. Después de grandes cantidades de sacrificios humanos, los jóvenes bailan suntuosamente adornados con joyas y plumas, alrededor de un palo clavado en la tierra al cual se le han hecho numerosas ofrendas.

Entre los incas, en las ocasiones mortuorias, no faltó tampoco el canto, la música y la danza. Lara nos ha ofrecido patentes muestras del poder que la idea de la muerte ejerció en el arte de la cerámica estilo muchik, en la que junto a alusiones musicales en las figuras de tocadores de zampoñas y flautas, aparece un cadavérico personaje enfundado en su mortaja y con los ojos abiertos que se ocupa de tocar el pandero, mientras parejas de tañedores de siringas danzan en atavíos fúnebres. En otra de esas obras de cerámica se muestra un difunto en cuclillas y con los ojos vidriosos tocando también un tambor y un fino redoblante, mientras hombres y mujeres cogidos de la mano forman una rueda. Toda una especie de versión indígena de las danzas macabras europeas fue plasmada en esa alfarería inca, además de imágenes mortuorias de caras sin narices, cuencas vacías y bocas desdentadas, tocando flautillas. También aparece una insólita imagen de dos cadáveres gemelos que con sus bocas cadavéricas tocan sendas zampoñas. Wuaman Puma (conocido también como Felipe Guaman Poma de Ayala), cronista indígena, al hablar de las fiestas de cuntisuyu, dice que aparecían hombres enmascarados y completamente vestidos con plumas, arengados por mujeres que los llamaban «Aya Milla Saynata», que quería decir «máscara de cadáver pútrido» o «espectro de cadáver pútrido», lo que denota algún tipo de creencia religiosa en relación con la muerte personificada en esos enmascarados que, por otra parte, aparecen en las ilustraciones que el mismo cronista hizo en sus relatos. Investigadores contemporáneos los identifican como danzantes del baile del cóndor entre los antiguos incas.

Es necesario puntualizar que los incas, aunque en menor grado que los mayas y aztecas, cultivaron también el sacrificio humano como holocausto a los dioses, siendo especialmente los niños los más apreciados dones, ofrecidos por los mismos padres a la divinidad, en medio de cantos, danzas y música, pensando que ello les aseguraba una feliz vida ultraterrena.

Nuevamente se nos hace necesario recordar que todas las religiones antiguas tuvieron este ritual como uno de los más importantes, pues se deducía que la ofrenda de la vida humana era el más preciado don que el hombre podía ofrecer a sus dioses, para atraer su benevolencia, acto que más tarde fue transmutado por la ofrenda animal, que los incas también hicieron con llamas y vicuñas.

Otro complicado ceremonial era el efectuado con las danzas en honor a las pacarinas o momias reales. Estas eran llevadas procesionalmente a la plaza del Cuzco y allí depositadas en asientos de oro, ante las cuales se hacían los taquis, nombre dado a la unión del canto con el baile, y a lo que los indoantillanos llamaron areítos y los mexicas, mitote. Luego seguían las grandes comidas y la embriaguez en exceso, propios del ritual de estas civilizaciones, y para lograr estados de éxtasis, igual que los indoantillanos primitivos y los más avanzados mayas y aztecas.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 1, enero-marzo de 1994].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ESTUDIO FOTOGRÁFICO EN EL NOVENO PISO

¿Qué ocurre cuando cuatro bailarines encuentran un insólito espacio de dos blancas paredes que se unen en un ángulo recto, con una escalera de caracol en el medio? Muchos acontecimientos pueden suceder, desde luego. Pero la meditación sobre la desesperanza no será, entre las tantas opciones posibles, la que quizás esperemos.

Sin embargo, esa fue la escogida por Danzabierta en un cuádruple autorretrato de superpuestas imágenes personales que nos hará pensar en una especie de terapia grupal dentro de una atmósfera demencial de paisajes interiores entregados a un violento ejercicio de expresionismo. Entendamos por esto último, es decir, el expresionismo, aquella estilística expresiva de volcar hacia fuera toda la emocionalidad que el cuerpo es capaz de lanzar a través de una sensorialidad lacerante. El pesimismo y la fantasía derrotista crean una explosión de subjetividad que es la marca de fábrica de ese modo de hacer artístico.

Un piano vertical, muchas páginas musicales sueltas, un largo banco, una grabadora, una pizarra sobre la que se grabarán grafitis en que se vuelcan los estados interiores de los autorretratados, un gran muñeco de trapo, y una puerta que al abrirse proyecta una luz hacia el espacio interno de un desgarrado sitio. Todo esto será, junto con Marianela Boán y su *trouppe*, los dramáticos personajes de esta danza-teatro, a la que asistimos «atrapados y sin salida» por la inminencia de que la puerta que nos dio acceso a este territorio es la misma que forma parte de la escena.

Habrá bellos pasajes como el de las cuatro figuras ante la fuerte luz que penetra y que parece imantarlas como mariposas que se abaten al quemarse junto a la bujía; el solo de Grettel Montes de Oca, la que a partir de su visión de un ave inexistente contagia el vuelo imaginado, a todo el grupo; o a la danza de flagelación de Xenia, quien ofrece su espalda desnuda, mientras se fabrica un gorro monacal con la blusa y mueve su cuerpo dentro de un espacio cuadrangular que ella misma se ha fabricado; y el hermoso dúo de Pepe Hevia con Marianela sobre la música y el texto de Carlos Varela que habla de seres queridos perdidos allende el horizonte, y donde se vislumbra la recurrente presencia de la familia en el teatro cubano. Habrá un buen uso del grotesco en las

delirantes vocalizaciones operáticas de Marianela y en su vals con el muñecón, además del juego de las insinceridades con los falsos abrazos, besos y saludos, todo lo cual no pudo salvarse siempre de los escollos de la sobreactuación. Y también hubo, a la altura de la hora del desarrollo, un *vacuum* en que la progresión transcurrente de la obra hubo de agotar sus posibilidades, cayendo en una dilatada y ansiosa espera del final. Luego advino este con cuatro fuertes huidas de los personajes danzantes hacia la luz de afuera, incapaces de no haber podido encontrar la luz en sí mismos. Solo el gran pelele quedará silencioso e inmutable en el espacio escénico, con sus ojos vacíos mirando a la audiencia, como ajeno a las cuatro angustias y la canción desesperada que acaban de partir.

También nosotros partimos por la misma puerta por donde huyeron los personajes. Y bajamos los nueve pisos del Teatro Nacional algo fatigados pero no arrepentidos, sin embargo, de haberlos escalados. Marianela y su gente, guste mucho, menos o nada de lo que ofrecen cada vez, siempre proveen una excelente experiencia artística al espectador inteligente, lo cual no le permite arrepentirse del esfuerzo por llegar hasta ellos.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 2, abril-junio de 1994].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

COMENTAR COMENTANDO [A J. G. NOVERRE]

> Solo una cultura casi enciclopédica capacita al coreógrafo para cumplir su cometido.
>
> [...]
>
> Todo ballet complicado y difuso, que no me presente con nitidez y sin molestias la acción que representa y del cual no puedo adivinar la intriga sino tengo el programa en la mano [...] no será, según mis ideas, más que un simple pasatiempo de danza.
>
> J. G. Noverre: *Cartas sobre la danza y sobre los ballets.*

Hemos tomado entre los muchos estamentos de la teoría noverriana, dos que consideramos clave para la proyección de sus ideas en el discurso coreográfico de nuestros días. El primero, aquel que exige al creador coreográfico un nivel de teorización y de adentramiento en la cultura de su época que lo capacitará para afrontar las complejidades expresivas de dicha época. En nuestros días será necesario conocer las especializaciones propias del área artística (códigos danzarios, sonoros, artes visuales, literatura, etc.), así como historia, sociología, psicología y, en fin, la nueva ciencia de la cultura. Ello permitirá un dominio tanto de lo concreto como de lo abstracto, de lo lógico, de lo irracional, tanto de lo literal como de lo desconstruido, de la especialización como de la mezcla, componentes todos de la fórmula química del arte de fines del siglo XX.

El saber abrir brechas y caminos para la comunicación de la obra coreográfica constituye la segunda tarea escogida entre las muchas impuestas por Noverre. En nuestros días, en los que el arte se hace cada vez más compacto e intertextual entre las distintas especializaciones artísticas, es necesario preservar la obra coreográfica de los peligros del caos y la incomunicación entre emisión y recepción.

El gran despliegue técnico de los últimos tiempos, y el gran desarrollo de la expresión teatral, suelen contribuir a la creación de coreografías difíciles de compenetrarse con ellas. La labor de las vanguardias, tan necesaria para abrir nuevas posibilidades expresivas, ha separado

a la creación coreográfica de su asimilación por los grandes públicos. Restaurar y reconquistar niveles de audiencia, tras haber, asimilado las nuevas corrientes, es un ideal por conseguir en nuestros días. El estar de vuelta de la experiencia abstraccionista de los años cincuenta y sesenta, nos ha permitido de conjunto con el enriquecimiento y aprovechamiento de dicha experiencia, una nueva expresividad de acuerdo con los cánones de figuratividad que impone la danza escénica del momento. Ser conscientes de esta situación significa poder actualizar los preceptos de Noverre dentro de nuestro mundo danzario para continuar alimentándonos de su sabiduría como savia enriquecedora.

Conceptualizaciones de este tipo siempre nos permitirán, aún en las puertas del siglo XXI, sentir frescos los grandes principios de J. G. Noverre. Por otra parte, y a manera de conclusión, podemos inferir que para un coreógrafo el hecho de ser culto puede suponer una capacidad para comunicar sus ideas con mayor claridad y coherencia, sin sacrificar las adquisiciones de las últimas tendencias de vanguardia.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 2, abril-junio de 1994].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOVERRE Y EL SIGLO DE LAS LUCES

Bien se conoce el hecho de que el siglo XVIII fue denominado Siglo de las Luces, dado que en él el sistema de pensamiento de la Ilustración, propugnado por la intelectualidad francesa conocida bajo la denominación de enciclopedista, instauró los valores de la Razón como máxima fuerza que debía regir los destinos del hombre a partir de ese momento. Su filosofía respaldó uno de los más definitivos acontecimientos del mundo occidental en su larga trayectoria: la Revolución Francesa. Con ella se abrió la era de la industrialización en materia económica, de la democratización en política y la de libertad de pensamiento en lo cultural. Libertad, Igualdad y Fraternidad fue la consigna moral de una época nueva, que marcó el inicio de la edad moderna en la historia de Occidente. En el mundo del arte, se asiste a la disolución del arte cortesano, propio de las dinastías reales, para dar paso a una nueva concepción ajena a la ampulosidad del barroco, concebido para la exaltación del soberano. Se impone un novel gusto por la realidad circundante, a imitación de la naturaleza. Diferentes formas expresivas romperán con el refinado convencionalismo de la nobleza para un mayor acercamiento al hombre común. También se impone un ideal de sencillez afín con



Danzas del siglo XVIII.

la nueva clase social que tomará el poder, atendiendo más a la subjetividad y a los sentimientos del hombre, ajenos a la externa y pretenciosa cultura del barroco. Un hombre más cercano a la naturaleza será el ideal ante el desarrollo de la ciencia y la técnica que la nueva época propugna. Rousseau, Diderot y Voltaire impondrán un nuevo humanismo, basado en la teoría de la vuelta a la naturaleza.

Es en este medio intelectual y artístico que J. G. Noverre se instaurará como el primer teórico y reformador de la danza en Occidente. Su libro *Cartas sobre la danza y sobre los ballets,* publicado en 1759, plasma las ideas que harán del espectáculo danzario una unidad teatral, totalizadora en sí misma, al separarse de la Ópera, a la que estuvo ligado hasta ese momento. Noverre impuso sus criterios contra un espectáculo obsoleto con temáticas plagadas de inútiles y fantasiosas abstracciones, como eran las Horas, los Signos del Zodiaco, Placeres y Juegos, Sueños Funestos o Agradables, bacantes, céfiros, vientos, tritones, ondinas, náyades, etcétera. En extensa lista de danzas de corte desarrolladas técnicamente por maestros de danza e interpretadas por famosos bailarines de la época: los Vestris, la Camargo, La Salle, y otros, quienes exhibían sus dotes sin control alguno, solo para el gusto de un público embriagado por el virtuosismo y dentro de vacíos argumentos mitológicos y seudohistóricos.

Noverre hizo un llamado al desarrollo intelectual del creador de una coreografía. Este debía estar entrenado en las bellezas e imperfecciones de la naturaleza. Y para ello debía tener conocimientos de historia, de la fábula y los poemas de la antigüedad, así como justo conocimiento de las épocas; saber de geometría, de la maquinaria escenográfica, de la pintura, de la música. Clamó por un trabajo en común entre el libretista, el músico, el escenógrafo y el coreógrafo, con lo cual planteó la estructura creativa de la obra coreográfica y tal como la concebimos hoy. Su concepto de lo que llamó el *ballet de acción*, incluyó un plan dramático que debía desarrollarse a través de una exposición, un desarrollo y una conclusión. Descartó el uso de máscaras, pelucas, miriñaques femeninos y los toneletes que cubrían al bailarín masculino de la cintura hasta las rodillas. La nueva narrativa danzaria debía descansar en la exposición de las emociones del personaje, por encima del despliegue virtuoso o exhibicionista del bailarín, debiendo este constituirse en «pintura viviente de las pasiones, costumbres, usos, ceremonias y vestimentas de todos los pueblos de la tierra», según sus mismas palabras.

En resumen, la teoría noverreana se define dentro de estas líneas: la danza debe involucrarse con el pensamiento intelectual de la época en que se plasma teatralmente una obra, haciendo con ello un planteamiento intelectual del coreógrafo, y abriéndose así a la creación

coreográfica, a la intertextualidad de sistemas escénicos, al gesto y al movimiento estrictamente danzario, a las artes plásticas junto con la música, al libreto con el desarrollo narrativo. Todo ello en búsqueda de un balance tanto en la expresividad emocional como técnica, en equilibrado binomio, bajo la égida de la observación de una realidad para su concreción en el área danzaria. Llamaba así a la plasmación de imágenes de la danza y a una narratividad con claras personificaciones, coherencia en el relato y atmósfera adecuada al desarrollo de los conflictos.

Aunque la intención teórica de Noverre no pudo llevarse a cabo en su totalidad dadas las presiones existentes, tanto en el gusto del público como por la falta de valores de la mayoría de los bailarines con respecto a romper con las convenciones reinantes, su época lo valoró como un alto representante de su arte. Fue ampliamente solicitado por los públicos de Francia, Italia, Viena y Londres. Numerosas y prominentes personalidades de la vida política europea, desde María Teresa de Austria hasta Josefina, esposa de Napoleón, pasando por Federico el Grande y María Antonieta de Francia, le ofrecieron invitaciones y disposición para la publicación de sus textos teóricos. Todo ello prueba la importancia y vigencia que tuvo en su momento.

Por su categoría en la historia de nuestro arte es que la Comisión de Danza de la UNESCO ha escogido el 29 de abril, fecha de su nacimiento, como el señalado para celebrar el Día Internacional de la Danza. Con ello nos honramos y se honra a este preclaro hijo del Siglo de las Luces.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 2, abril-junio de 1994].



Danzas del siglo XVIII.

VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA NUEVA EN LIMA, 1994
(Algunas impresiones)

Encontrar en esta época de festivales oropélicos un festejo de la danza nada pretencioso, pero efectivo y persistente en el tiempo –seis años de existencia– y al que acuden grupos internacionales para encontrarse con los nacionales durante cinco semanas, es un hecho bastante insólito y gratificante para el desarrollo de la danza latinoamericana. El Consejo Nacional de Danza-Perú y el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, durante mayo y junio de este año de 1994 presentó artistas de Suiza, Cuba, Ecuador, los Estados Unidos, Venezuela y Filipinas, junto a la representación peruana.

En mayo: jueves 5, viernes 6 y sábado 7: Sandra Campos (Perú) y Módulo Siete (Suiza); jueves 12, viernes 13 y sábado 14: Danza Viva (Perú) y Narciso Medina (Cuba); jueves 19, viernes 20, sábado 21: Humanizante (Ecuador), Ivonne von Möllendorff, Danza Contemporánea (Perú) y de nuevo Narciso Medina (Cuba). En Junio participarán Birlibirloque, de los Estados Unidos, Luis Viana, de Venezuela, y Mira Rivera, de Filipinas, con los grupos peruanos Integro y Do ut Es, de Rossana Peñaloza. Este evento llega a su sexta edición bajo los auspicios de Southerm Perú, Centro Cultural ICI de Lima, Embajada de España, Embajada de Ecuador y Peruvisión Tours. La segunda fecha del festival (12 a 14 de mayo) nos ofreció un bien contrastado programa con Danza Viva, de Perú; Angela Culbertson, de los Estados Unidos; y Narciso Medina, de Cuba.

La noche verde del parque Laberinto, de Danza Viva, nos dio una hipnótica sesión de sugerencias, evocaciones y misteriosos signos danzarios en un bien conformado hecho teatral: ¿preguntas sin respuestas?, ¿respuestas sin preguntas?; quizás, juegos intercambiantes de ambas proposiciones constituyeron el encantamiento de un viaje por un territorio de acciones mágicas, desde los poéticos trucajes de polvos volantes, líquidos desaparecidos, palomas que surgen de pañuelos, manipulaciones todas de un nostálgico prestidigitador manchú, hasta la dama china

de crisantemos en las sienes que narraba, quizás, historias de jades y dragones, en el lenguaje de los sordomudos, pasando por las lentas o agitadas entradas y salidas de cuatro bailarinas que transitaban por el escenario evocador con su luz verdosa como de una gran pecera vacía. Alambres de púas limitaban el espacio de las figuras danzantes que parecía que anhelaban ser peces o peces que soñaban con ser bailarines. Todos se dedicaron a rememorar nostalgias de redes, delirios eléctricos de pez-macho, juegos de canicas subacuáticas del pez-hembra, imágenes de hipocampos gigantes, infracciones de las señales del tránsito submarino y otros secretos del mundo silencioso y silenciado de lo licuoso. Los ires y venires parecieron soñar con un final, el de la recuperación del agua como principio de vida, de la conversión de la transparencia en humedad o de la humedad en transparencia.

Así transcurrió este desafío del sueño producido por un licor hipnotizante, a la vez que recuperativo, contra la vigilia mordaz e inútil de lo cotidiano, que Morella Petrozzi y Ducelia Woll nos transmitieron en su coreografía.

Angela Culbertson ofreció una ondulante figura azul que se movió armónicamente en hermosas modulaciones que nos hicieron disfrutar las imprevistas posibilidades que tiene el cuerpo humano para la abstracción, o sea, la belleza simplemente como forma, ajena a contenidos significativos. La simplicidad de acción estuvo equilibrada con dinámicas enriquecedoras de las acciones cinéticas. Solo resultó necesario la inclusión de sus dos danzas en diferentes espacios del programa general, pues ambas poseían una apretada unidad de concepción, interpretación y vestuario.

Narciso Medina, por su parte, impuso en la escena un fuerte acento de comunicación entre su emisión y el receptor. Su carisma escénico supo instaurar el rompimiento en pedazos de la dimensión teatral de la cuarta pared tradicional. Jugó con el distanciamiento de la magia teatral cuando quiso y cuando estimó lo contrario, la hizo estallar en el propio público. Aunó algunos solos de su obra *Como el ave fénix* en un unipersonal donde plasmó toda la idiosincrasia del Caribe, y de la danza contemporánea, bien equilibrada con la asimilación de las corrientes foráneas, sin perder su carácter de lenguaje propio y nacional. Una silla, el espacio abierto, la presencia de una compañera escénica reclutada en el público, una maleta con el vestuario y su bagaje técnico artístico que maneja de forma sorpresiva y electrizante, dieron oportunidad a juegos coreográficos de fuerte sensorialidad teatral. Dialogó con el público, con los técnicos de iluminación, con su compañera. Hizo eficaces rompimientos para sus cambios de vestuario, sin que se perdiera el hilo del

espectáculo entre sus cuatro danzas en las que proyectó tanto seriedad como burla, enajenación como humor irónico en su cosmovisión del hombre actual, visto a través de una óptica muy personal y caribeña, sin exotismo turístico. Boleros y *reggaes* sin folclorismos aparecieron en sus coreografías, acogidas calurosamente por el público limeño.

El éxito de las presentaciones de Narciso Medina lo mantuvo en el programa de la siguiente semana del festival, compartiendo presentaciones con Ivonne von Möllendorff. Para esta oportunidad, ofreció nuevas coreografías basadas, la mayor parte de ellas, en una nueva versión de su *Metamorfosis*, danza para tres bailarines y un barril, convertida ahora en un solo. Bailado por su propio creador, Narciso y su barril, volvieron a impactar al público peruano en la tercera muestra del festival.

Así siguió el trayecto de esta peculiar festividad de la danza, más allá de los Andes, que promete ser un acontecimiento danzante del Cono Sur, bajo la égida de Fernando Torres, amante de la danza y quien dirige el Consejo Nacional de la Danza. ¿No podrán festivales como este ser reminiscencias de los antiguos Inti-Raymi (fiestas del sol con sus danzas y ceremonias), los que podrán convertirse en actuales jubileos del arte de la danza latinoamericana? Así lo esperamos aquellos que siempre ansiamos la creación de una cadena cultural danzaria que bien puede ser construida con tantos eslabones que andan dispersos por el Caribe, Venezuela, Colombia, Brasil, Ecuador, Chile, Argentina, Costa Rica y México.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 2, abril-junio de 1994].

FUNDADA EN 1620
QUITO

EL LEGADO DANZARIO AFRICANO EN LA AMÉRICA

Fue el Padre Las Casas quien propuso a la corona española la importación del africano para el trabajo esclavo, en defensa del indígena. Ya los portugueses habían arribado con anterioridad a las costas africanas y establecido comercios, y así sus nativos ya habían llegado a Europa desde el siglo XV. Esclavos apresados en la Costa de Oro van a propiciar el tráfico negrero, incluso antes del descubrimiento de América, respaldado por la existencia de esa institución en la propia África y por el tráfico pirata de musulmanes y berberiscos en el Mediterráneo. España entró en la competencia y después lo harían Inglaterra, Holanda y Francia. La Costa de los Esclavos, la de Marfil y la de Benin, Dahomey y Nigeria, así como la cuenca del río Congo, proveyeron factorías para el mercado instaurado por el sistema de plantación en el Nuevo Mundo.

Hubo tres puntos de entrada –el Caribe, Brasil y Mar del Plata– para los contingentes de distintas etnias. En el Caribe, fueron Cuba, Jamaica y Haití los principales centros de sometimiento del esclavo a un proceso de deculturación. Solo un rasgo cultural pudo importar: el de la religiosidad, que incluía mitos, magia, culto a los antepasados, rituales y ceremonias, tambores, cantos y, desde luego, la danza.

En el momento del Descubrimiento, Europa vivía, en relación con la danza, un proceso renacentista que restableció los ideales de la antigüedad clásica, sin que la danza, tan ligada a las religiones, se instaurara dentro del ceremonial cristiano. Surgida del caudal campesino en que sobrevivían remanentes de antiguos ritos agrarios, la danza subió a la corte para solaz de la vida social, siendo esta la época de la irrupción del conquistador en la América, quien junto con la hegemonía política y económica impuso los valores ideológicos del cristianismo. Así, el colonizador se va a encontrar con religiones fuertemente organizadas en las que la expresión danzaria estuvo bien enraizada como potente elemento de cohesión. Más tarde, el africano importará otros cultos en los que ella será el eje ritual. El choque y la confrontación entre las ideologías religiosas no permitieron eliminar en su totalidad a la danza del mundo indígena ni del africano. Es así que nos encontramos con el

deslumbrante fenómeno de la supervivencia de danzas puramente religiosas dentro del ámbito territorial americano.

Esa supervivencia no fue sino a costa de procesos sincréticos que permitieron a las religiones africanas protegerse contra la presión ideológica de la colonización. Para ello, fueron tomados elementos externos de la religión oficial para proteger los dogmas internos, pero sin profundas modificaciones. Divinidades afines o paralelas fueron encontradas en el catolicismo o se recurrió a metáforas de personajes bíblicos en el protestantismo, todo para encubrir la verdadera tradición. Estos procedimientos variaron de uno a otro lugar, pues la colonización de España, Portugal y Francia fue más tolerante que la anglosajona, cuya iglesia reformista y sus sectas ejercieron una mayor presión prohibitiva con respecto a ceremoniales, cantos y danzas.

Pero lo cierto es que de un modo u otro ambas ideologías religiosas, las africanas por una parte y las europeas por otra, con mayor o menor tolerancia por parte de las segundas, llegaron a acuerdos sincréticos de los que surgirán los cultos afroamericanos conocidos como el vodú haitiano, la santería cubana, el shagoísmo de Trinidad y Tobago, el candomblé brasileño y la amplia gama de cultos revivalistas que van desde los más cercanos al ancestro africano –myalismo, gumbay, kumina, convince, bongó– hasta las más reelaboradas versiones del misticismo protestante europeo, como son las sectas del Gran Revivalismo con sus variantes de Revivalismo Zion de Pukkumina (pocomanía) y la más reciente del rastafarismo, la más original e iconoclasta de todas.

Estos cultos posibilitaron el surgimiento de danzas que salidas del espacio religioso penetraron en el profano y se expandieron por el Continente, creando nuevas formas danzarias que, aunque enraizadas en el ancestro africano, han dado lugar a una amplia gama de bailes populares de diversión o entretenimiento –merengues, rumbas, calipsos, sones y danzones, tangos y sambas– así como danzas carnavalescas –congas cubanas, gangas haitianos, jonkonú jamaicano, maracatú brasileño–, capaces de procrear bases de fuerte espectacularidad callejera a manera de células teatrales danzarias. De estas han surgido parrandas como la de Taita la Lanza, en Cuba, o las de El Carite, El Pájaro Guarandol y otras, en Venezuela, donde también se efectúa el juego de la matanza de la culebra.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 2, abril-junio de 1994].

LA DANZA YANVALÚ DEL VODÚ HAITIANO

En suelo americano y caribeño, en el ámbito de las culturas indígenas africanas, son incontables las danzas con el tema del ofidio, sea serpiente o culebra. Su simbolismo tiene que ver con ancestrales creencias, directas o encubiertas, con respecto a este animal el cual, desde la antigüedad, posee un fuerte significado filosófico y religioso para las referidas culturas, lo mismo para la ideología cristiana, aunque esta última haya tergiversado su sentido de eterna continuidad para subvertirlo en una imagen del mal con la que se ha pretendido borrar los nexos del cristianismo con las religiones antiguas. Las culturas maya, azteca e inca han revelado en la danza de sus rituales esa idea de eternidad cósmica. La evangelización en tierras americanas logró convertir muchos de esos ritos en matanzas del animal para protegerse contra el mal que expandía. Tanto el indígena como el africano, al utilizar esas formas externas de expurgación del mal, no hicieron más que instaurar el sacrificio del animal para la perpetuación de la especie, idea muy expandida dentro de las religiones y la filosofía de esos pueblos.

Quizá la más impresionante versión del tema del reptil en el Nuevo Mundo sea la del vodú en Haití, donde el animal no se presenta vivo ni artificialmente construido, sino personificado en el cuerpo del danzante, quien se supone está poseído por el espíritu del dios que mora en la serpiente. Sus movimientos ondulantes remedan el oleaje marino, y por eso la danza yanvalú-dobá se baila en honor tanto de Damballah, el dios ofidio, como de Maitre Agoué, divinidad del mar. El movimiento de flujo y reflujo del oleaje, como el serpenteante de la culebra, se unen en imagen sincrética de una ambivalencia panteísta en la que las energías de la naturaleza se expresan, a la vez, por el elemento del agua o por el del totemismo ofiliátrico. Se dice que esta danza es una de las más difíciles del país, en la cual todos reconocemos el ancestro africano que tanta difusión, amplificación y desarrollo ha tenido en el área del Caribe. El movimiento ondulatorio del tronco es su más fuerte característica y mimetiza en el cuerpo humano la ondulante marcha del animal y, como ya apuntáramos, el flujo y reflujo del mar.

La danza comienza de pie, con el torso inclinado hacia delante, soportado por los brazos que apoyan sus manos sobre las rodillas, imitando los movimientos del reptil, con desplazamiento espacial del bailador. Es danza individual, nunca en parejas, pero puede ser bailada por tantos ejecutantes como concurran al momento del culto en que se toque tambor a las divinidades de Damballah o Maitre Agoué. En el transcurso de la danza, los bailadores llegan a plegarse casi hasta el suelo en la ondulación de sus espinas dorsales. Se diría que la columna vertebral humana, en este caso la del bailarín, se convierte en las vértebras del reptil que se ha encarnado para rendirle homenaje al mar. Cuando sobreviene la posesión, el estado de paroxismo arroja al danzante al suelo y allí se arrastra como el animal.

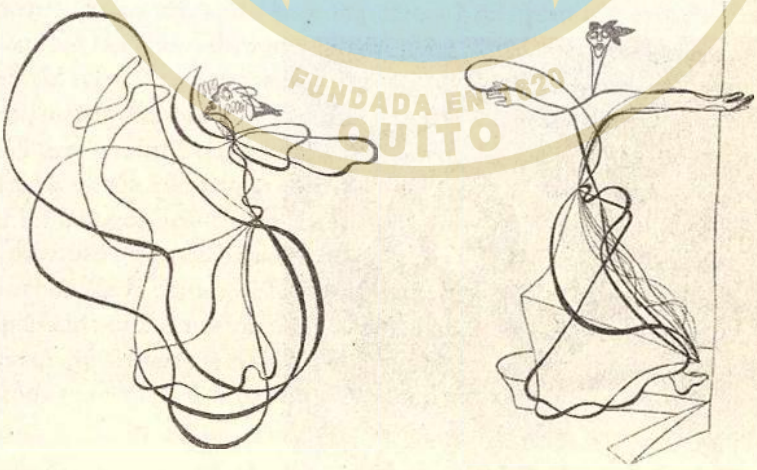
Esta danza no posee coreografía definida en diseños de pasos o traslaciones especiales fijas que marquen su desarrollo; por el contrario, es una libre expresión danzaria que solo la acción ondulatoria del tronco, en mimética imagen con las divinidades en cuyo honor se baila, le dan su carácter de individualidad. Como sucede con casi todas las danzas de origen africano, le es inherente su índole extática, siendo el ritmo compulsivo la única norma que rige coreográficamente la imagen danzaria, la cual llega a romperse en el momento de la total posesión o trance, aunque siempre dentro de sus límites. Y decimos que dentro de sus límites, porque el bailador, aunque sobrepase en exceso su expresión danzaria, no llega a salirse de los marcos figurativos de su imagen mimética, y sigue reptando y ondulando aunque pierda la posición y la postura humana, para arrastrarse horizontalmente por el suelo en total comunicación con el reptil personificado y también con la ola marina. Debemos insistir que en esta danza no se crea un ceremonial alrededor del reptil, como en las danzas de matanza de animales, sino que es el oficiante mismo quien se apodera de la imagen reptante y la personifica. Se unifica con el animal sagrado y llega incluso ofrecerse, en la posesión, como ofrenda a los poderes de la naturaleza que unen al hombre con el animal; a los elementos con los dioses; al cuerpo con los espíritus y al mito con la realidad.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 2, abril-junio de 1994].

LA MAESTRA QUE BUSCABA

Era uno de los últimos años de la década del cuarenta. Un joven cubano, de una veintena de años, llegaba a Nueva York con los Ballets Rusos del Coronel de Basil. Rápidamente, indagando por aquí y por allá, encontró una dirección. Era la 5ta. Avenida, casi al borde del Down Town neoyorquino. En la planta baja de un edificio nada lujoso, había una sala cinematográfica que proyectaba películas europeas. Un pasillo aledaño llevaba al ascensor. Este lo condujo a uno de los pisos superiores. Al salir, otro pasillo y una puerta que se abría a una pequeña oficina. Era la escuela de danza de Martha Graham. Pagó con lo poco que le quedaba en los bolsillos tres clases. Entró en un minúsculo vestidor, se puso su ropa de clases y entró en un atestado salón de unos diez por ocho metros de extensión, bien lleno de alumnos. Allí esperó unos minutos, hasta que entró una pequeña mujer, de rostro hierático, que comenzó la clase con voz cálida y grave que más bien parecía comunicar secretos que órdenes pedagógicas. Era ella, Martha Graham, la maestra que buscaba.

Pasados los tres días el joven cubano volvió a la oficina y preguntó si había posibilidades de conseguir alguna beca de estudio. Al día siguiente



Dibujos de Martha Graham.

se le comunicó que las únicas becas concedidas eran las que el Estado pagaba a los jóvenes veteranos que acababan de regresar de la guerra en Europa. Pero... que Martha lo autorizaba a concurrir a las clases. Luego supo que este gesto de generosidad no era infrecuente de su parte. Yuriko, importante bailarina de su compañía en épocas en que los japoneses eran mal vistos en América por causa de la guerra, también había recibido la posibilidad de estudiar en la escuela. La discriminación racial en relación con los emigrantes latinos, orientales, judíos y negros, no cabía dentro de las concepciones de Martha Graham, por eso abría las puertas de su escuela a cualquiera de ellos que buscara sus conocimientos.

Difícilmente podía ella imaginar que varias décadas más tarde Cuba podría darse el lujo de contar con varias compañías y una escuela de danza donde su técnica, debidamente adaptada a la idiosincrasia del cuerpo y temperamento del cubano, daría una formación física y profesional a varias generaciones de bailarines. Aquel gesto, además, contribuyó a ampliar el espectro cultural danzario de un país donde solo el ballet clásico era reconocido y valorado.

Hoy, a cincuenta años de distancia, con motivo de celebrarse el centenario de su nacimiento, el Centro de Desarrollo de la Danza (Cededanza) es dirigido por aquel joven a quien ella le abrió las puertas del aprendizaje, y se honra en crear la Jornada de Danza Martha Graham, a la que se invita a participar cada año a todos los bailarines de Cuba, deudores de la insigne maestra. Así cumpliremos con las palabras de nuestro Apóstol José Martí cuando dijera: «Honrar, honra».

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 3, julio-septiembre de 1994].



Martha Graham en *Salem Shore* (1943).

MARTHA GRAHAM: UN ILUSTRE CENTENARIO

Para nadie resulta sorpresivo el conocimiento de los cien años del nacimiento de alguien ya fallecido. Pero deja de ser así cuando se llega a conocer que de ese siglo de vida se ha vivido noventa y seis años dejando una profunda huella en la cultura de su tiempo. Tal es el caso de la efemérides del nacimiento de Martha Graham que celebramos en 1994. Haber sido testigo de esa larga trayectoria que revolucionó el mundo del arte danzario del siglo XX, es realmente un privilegio. Y más aún cuando tuvimos la suerte de haberla conocido, de haber estudiado con ella, y haberla incorporado a nuestra formación artística y humana. Muchos están de acuerdo en opinar que si Picasso cambió los derroteros de las artes plásticas, y Stravinsky los de la música en nuestro siglo, le tocó a ella transformar la estoica técnica del arte de la danza, de una vez y por todas también en nuestra época.

Si ella bailó diferente a sus predecesores y los que la siguieron lo harán también de otra forma, su presencia en la historia de la danza se hace inconfundiblemente impactante por su fuerte originalidad. Ella extendió un puente entre las técnicas más elaboradas y las tendencias físicas hacia una mayor comprensión del cuerpo y sus leyes naturales. Además, su aporte abrió las compuertas hacia planos y espacios que solamente la cultura danzaria oriental había explorado, como el uso del nivel del suelo, su atracción con las fuerzas energéticas gravitacionales, es decir, mayor utilización del peso del cuerpo atraído por la gravitación, y no el desprendimiento aéreo hacia el salto. Igualmente, las posiciones cerradas fueron instauradas con mayor fuerza que las abiertas, establecidas por los códigos académicos del ballet europeo. Hizo, además, un giro, un peligroso juego de balances, desbalances y oscilaciones con respecto al eje central de la columna. Limpió el gesto de estereotipos y lo dejó fluir impulsado por la emoción motivada. Utilizó dos movimientos básicos de la vida, la inhalación y la exhalación, como motores básicos y conformadores de toda su técnica de acción danzaria. Fue la primera en utilizar escenografías escultóricas que podían ser manejadas por los propios intérpretes; textos dentro de la danza en boca de los bailarines, y personal interracial en su compañía. Su manera de vestir ha influenciado en la moda femenina

del siglo XX: el leotardo usado para clase y ensayos se convirtió en el uniforme de la danza en todo el mundo, trascendiendo hasta el escenario. Más tarde esta pieza se incorporó a la forma general del vestir femenino.

Su autobiografía, recién salida a la luz bajo el nombre de *Memorias de la danza*, nombre que hemos tomado prestado para un espacio radial, nos revela el interior de una preclara personalidad cuya filosofía de vida se planteó la acción como el motor de trascendencia que la impulsó a ir más allá del simple pasar sin dejar huellas. Así fue que se mantuvo incansablemente trabajando en su arte hasta el fin de sus días. La muerte la sorprendió montando la coreografía *Los ojos de la diosa*, que debía llevar a España con motivo del V Centenario. Sus memorias están llenas de anécdotas que plasman su fuerte carácter y personalidad ajenos a concesiones, pero nunca a los grandes valores del ser humano. Una de la más significativa es aquella en que fue invitada a bailar con su compañía en el Festival Internacional de Danza, previsto a efectuarse en el marco de los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín. La invitación vino firmada por Rudolf von Laban, sobresaliente personalidad de la danza alemana, el presidente organizador de los XI Juegos, y por el Ministro de Cultura y Propaganda, Joseph Goebbels. Antes de recibir la invitación se había llamado a la Embajada de Alemania en Washington para hacerle saber que al día siguiente le había enviado un mensaje por la radio. En dicho mensaje se le dijo que cuando las fronteras de Europa fueran unificadas para siempre, una gran fiesta tendría lugar en Alemania y que todos los grandes artistas internacionales debían estar allí presentes, por supuesto, su nombre entre ellos. Cuando la invitación llegó, ella respondió de esta manera: «Me parece imposible pensar en bailar en Alemania en estos momentos. Tantos artistas que respeto y admiro han sido perseguidos y privados del derecho de trabajar por razones difíciles de creer, que considero inadmisible identificarme con el régimen que ha permitido tales cosas. Además, algunos de los miembros de mi compañía arriesgarían el ser mal acogidos en Alemania: son judíos. Cuando se me aseguró que disfrutarían de tal inmunidad, he reflexionado: ¿Pero, pueden creer ustedes que yo podía decirles que fueran allá?». De Alemania replicaron que buscarían una compañía de menor renombre para representar a los Estados Unidos. «Háganlo», respondió ella, «pero recuerden una cosa: yo retendré la invitación oficial y la publicaré en todo el país, para demostrar que Alemania debería contentarse con una compañía de segunda». Ninguna compañía estadounidense aceptó ir al festival. Después de la guerra, fue hallada una lista de gentes a las cuales habría que pedirles cuenta cuando Alemania hubiera vencido a los Estados Unidos. «Yo tomé aquello como un cumplido a mi persona», comentó.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 3, julio-septiembre de 1994].

MARTA GRAHAM. MEMORIA DE LA DANZA
(Un testimonio de la modernidad vista por el posmodernismo)

El proyecto de la Edad Moderna, en opinión de muchos, comienza con la ideología racionalista de la Ilustración, se continúa en el Romanticismo y culmina en el Modernismo. El imperio de la Razón, y con él, el del Individualismo, parecen haber sido inconmovibles y hasta sabiamente matizados por la indolencia de los «ismos» y sus vanguardias del siglo xx. Hoy, al atardecer, según se dice en ése proyecto, resulta confortante mirar hacia el resplandor de su mediodía, en el cual una de las más potentes voces ha sido la de Marta Graham. Desde el nuevo espacio que ha dado por llamarse posmodernismo, encrucijada de la cultura, o cultura de la encrucijada, bien podemos reconocer las características de la posmodernidad en una de sus más preclaras figuras, deslumbrantemente presentada por sí misma en sus memorias de noventa y seis años de vida. (Las estuvo escribiendo hasta poco antes de morir). El posmodernismo, que tanto gusta del reiterado uso de los conceptos del Modernismo, tiene mucha tela que cortar de las enseñanzas de aquellos que creyeron en que vida y arte debían estar irremisiblemente atados en el creador.

Pocas mujeres en la historia de la cultura han reflejado tanto de sí mismo en sus expresiones artísticas como Marta Graham. Todos los personajes míticos de sus obras fueron moldes estructurales para verter en ellos los perfiles y vericuetos del alma de la mujer, desde los más ancestrales (el miedo al incesto, los celos) hasta los más actuales (posturas ante la libertad sexual y la maternidad). El primer e ingente aserto que Marta Graham hace de la condición femenina es: «yo sé bien que la mujer, como la leona, posee un violento deseo de matar si no puede obtener aquello que desea. Esto es mucho más fuerte en ella que en el hombre, y [..] puede ser mucho más ajena a la piedad que cualquier hombre». Esta es su Medea de *Cave of the Heart* y *Fedra*. Y continúa desmenuzando la condición femenina: «Toda mujer de valor porta en sí un poco de virtud, de tentadora al pecado y de madre». Esa es la mujer de *El penitente*.

Su postura ante la sexualidad queda explícita cuando afirma:

> En lo que concierne al sexo creo que esta es una muy buena cosa. Sin él no sé que sería la vida [...] Existe una forma de belleza en el sexo que no puede ser expresada más que por el erotismo. Amo a la belleza del cuerpo y aprecio lo que este tiene de vital. Esa es la razón por la cual no reniego del sexo y no hago nada más que rendirle homenaje a su belleza. Solo las cosas escondidas son obscenas.

Estas ideas se vuelcan filosóficamente en *Dark Meadows*, un ritual escénico en el que con una gran capa en los hombros forma un gran círculo alrededor de una alta escultura fálica. «Sé que mis danzas y mi técnica son consideradas profundamente sexuales, y estoy orgullosa de representar en escena lo que la mayor parte de las gentes disimulan y esconden en lo más oscuro de su pensamiento». Por ella sabemos que en Nueva York llaman «la casa de la verdad pélvica» a los movimientos de su técnica como resultado de una acción pélvica. Resulta probable que su constante relación artística con jóvenes, incluyendo al que fuera su esposo, Erick Hawkins, subrayada por su apasionamiento, le haya inspirado el horror ancestral del incesto a su Yocasta en *Night Journey*. Y así podría analizarse la plasmación artística de sus estadios vitales hasta llegar hasta su Hécuba, la anciana madre de *Cortege of Eagles*.

De esta y otras maneras, Marta Graham nos revela memorias de la danza, muchos enigmas de su personalidad y de la mujer, según el modernismo entendió la presencia de una individualidad genial dentro de su proyecto, cosa que actualmente parece querer convertirse en museable, con la anunciada pérdida del sujeto en el *vacuum* de la tecnología, la informática y los *mass media* de fin del siglo.

Graham luce suyo, como nadie, el bien definido lema de la modernidad cuando en el filme *A Dancer's World*, ante un espejo, introduce un muy complicado adorno de cabeza dentro de sus cabellos mientras dice: «Simplicity is the most complicate thing in the world». Con esto adhiere fieramente al concepto modernista de que «lo menos es lo más», tan atacado por el posmodernismo, «lo menos es un aburrimiento», en sus ansias de pluralidad, multivalencias y vastas interpretaciones. En fin, de mezclas y heterogeneidades.

Si Isadora Duncan, la última romántica y la primera moderna de la danza, fue báquica y dionisíaca en la vida y en el arte, Marta Graham fue vestálica y apolínea. A diferencia de la primera, la segunda fue capaz de llenar su capacidad de racionalización con la creación de una técnica danzaria opuesta a la academia imperante por siglos. Su técnica, feroz-

mente individualista, plasmó cinéticamente la energía centrífuga del cuerpo femenino, desmitificando la grácil, transparente y etérea imagen que le había sido conferida por el código del clasicismo. Frente a la fuerza centrípeta masculina, la técnica Graham expone el modo objetivo de expresarse la mujer, que dentro del modernismo se ha puesto a hablar por sí misma, de sí misma y con sus propias palabras. Así fue que en pocos decenios se creó un nuevo código, nuevo a aquel que tomó tantos siglos de sapiencia de muchísimos maestros para su construcción y perfeccionamiento. Ella, Martha, pudo ver el reconocimiento universal por su aporte a la cultura occidental, aunque de pronto se hable de que la danza moderna se ha puesto fuera moda, junto con la decadencia de los impulsos vanguardistas dentro del posmodernismo.

Martha Graham cuestionó el principio eurocéntrico de la cultura danzaria nacional, al establecer un puente con la danza del Oriente en su uso de la introversión física, el plano espacial a ras del suelo, la fuerte expresividad de los pequeños movimientos del torso, las manos productoras de indelebles signos, etcétera.

Quiso, además, según declara, «realizar con toda arrogancia una cosa exclusivamente americana». Junto con otros creadores, como Aaron Copland y Leonard Bernstein en música, William Faulkner y Ernest Hemingway en literatura, Tennesse Williams en teatro y Jerome Robins y Agnes de Mille en danza, por solo nombrar a algunos, instauró un muy bien definido espacio estadounidense en la cultura universal. Su coreografía *American Document*, con textos de Lincoln y la Biblia, es un alto momento de esa idea.

Una persona tan enraizada en la verdad física del cuerpo humano, plantó su indomable terquedad ante la vejez. El ocaso de su vida artística como bailarina fue turbulento. «Se me habla a veces de retiro y respondo: ¿retiro?, ¿retiro de qué? No creo en la retirada pues con ello es que se muere». Y agrega: «La vejez es una verdadera calamidad. Yo no hubiera querido llegar a la vejez y no me doy cuenta de que he llegado a ella. Me resiento de eso, como si fuera una carga, una cosa temible, que hay que aprender a soportar. Algo que no es precioso ni amable. En el peor de los casos, sin embargo, es una dificultad que es necesario asumir».

Habiendo comenzado a adaptar sus coreografías a las posibilidades físicas del momento, cuenta cómo un día Anthony Tudor, bien querido amigo, le dijo, después de una función, que ella ya estaba haciendo concesiones. «Por debajo le envié una patada en la tibia, él se quedó allí en su lugar, esperando el momento en que todos se hubieran retirado para excusarse ante mí. Yo debí haber hecho lo mismo, pero me abstuve de

ello, a pesar de que respetaba y quería mucho a Anthony». El momento culminante debió llegar en 1966, cuando cesó de bailar. «Perdí el gusto por la vida, me quedaba sola en la casa, comía poco, bebía mucho y me hundía en el abismo. Finalmente, vino el derrumbe. Debí pasar largo tiempo en un hospital, la mayor parte en estado de coma». Durante este tiempo había estado viendo como los médicos pensaban que no volvería jamás de aquel estado. Un día, sin embargo,

> Por primera vez en mi vida, había dejado que mis cabellos se pusieran blancos. Agnes de Mille vino a visitarme. Ella había sido siempre una amiga fiel y aún en aquel momento lo siguió siendo, [...] pero ella siempre es capaz de decir lo que no se debe, aunque por razones generosas. Esta visita no fue la excepción. «Ah, Marta –me dijo sonriendo– estoy muy contenta de que hayas decidido dejar que tus cabellos tomen su tinte natural». Después de su partida me volteé a la ventana, y me dije: «eso, nunca jamás». La siguiente mañana me hice teñir y con eso sentí que iba a retomar de nuevo la lucha.

Pidió a su diseñador nuevas maneras de vestir de acuerdo con su edad, se puso altos guantes para ocultar sus manos retorcidas por la artritis y siguió coreografiando, viajando con su compañía y contando sus vivencias coreográficas ante las cámaras de la televisión. La muerte la sorprendió en el montaje de *Los ojos de la diosa,* para la celebración del V Centenario del Encuentro de las Culturas, encargado por el gobierno español. Su libro termina con la expresión con la que comienza todo creador de danza sus ensayos: «Y uno...».

Martha Graham constituye uno de los fuertes golpes de tuerca de la modernidad, paradigma de los que buscan lo otro, no fuera de sí mismos, sino dentro. Ello, además, lo hizo funcionar no como un «todo vale», sino como un específico escoger elitista, pero bien individual y personal. Su uso de los mitos antiguos no fue un viaje a la nostalgia, fue una búsqueda de orígenes en la cadena de la cultura universal.

Hoy por hoy, ya puede ser posible acudir a Marta Graham, su proyecto de vida, su obra y su técnica, como un precioso gavetero «retro» del cual bien puede la cultura danzaria posmoderna enriquecerse. En este caso, la nostalgia puede ser, no solo por su obra, también por la sensación de poder que ella dejó como marca indeleble en el siglo XX. En este momento en que la originalidad ha perdido vigencia y va en descrédito, visitar a los grandes del modernismo resulta confortante, antes que desaparezcamos dentro de las cámaras de eco y espejos del posmodernismo. En Martha Graham encontraremos uno de los más

fuertes documentos de la feminidad –en momentos en los que se valorizan los códigos secretos y subjetivos de la voz de la mujer–, así como valiosos aportes diseccionadores de la psicología femenina. Su autobiografía *Memorias de la danza* puede considerarse un texto documental de la modernidad en su más alto momento de esplendor.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 3, julio-septiembre de 1994].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

COMENTAR COMENTANDO [A MARTHA GRAHAM]

[...] el instrumento por el cual la danza se expresa es también aquel por el cual la vida se proyecta: el cuerpo humano. Por él se afirma lo esencial de la vida y es en él que se guardan todas las manifestaciones vitales, las de la muerte y las del amor.

.....

El cuerpo es una vestimenta sagrada. Es el primer y último vestuario, aquel en el cual se penetra en la vida, y aquel con el que se abandona. Por eso es necesario tratarlo con respeto, con alegría, y a la vez con temor. Y, por supuesto, hay que rendirle siempre agradecimiento.

.....

El movimiento jamás miente. Es el barómetro que revela el clima del alma para aquel que bien sabe leerlo. Puede decirse que esta es la ley de la vida del bailarín, la ley que rige sus aspectos exteriores.

.....

Hoy, los bailarines son capaces de «no importa qué» con la técnica: esta se ha convertido en algo fenomenal. Pero, la pasión y el verdadero sentido del movimiento, es otra cosa bien diferente.

MARTHA GRAHAM: *Memorias de la danza.*

Estos asertos, tomados de la autobiografía de Martha Graham, nos dejan saber de su profunda veneración hacia el cuerpo, ese formidable instrumento del bailarín, como es la paleta, el pincel y el lienzo para el pintor; el piano o el violín para el músico; o el papel y la pluma para el escritor. ¡Cuánto cuidado no significa para el bailarín el mantenimiento eficaz de sus músculos y la belleza de su intención al molerlos a través

de una refinada técnica! Y es en este punto que ella nos advierte de que la técnica debe de estar al servicio de la pasión, entiéndase, la revelación intensa de las imágenes emotivas interiores. A lo cual agregamos: ¡Ay del que no lo haga, pues caerá en el mecanicismo estereotipado del movimiento!

Y volviendo a Martha y su aserto de que el movimiento jamás miente, diremos que inmediatamente que la mentira se haga flagrante, esta aflorará a los músculos y el bailarín dejará de ostentar su belleza para convertirse en estéril marioneta. Ello es válido para cualquier código danzario, tanto el del ballet como el contemporáneo o el posmoderno. Un bailarín mentiroso en sus movimientos podrá entretener con sus piruetas, sus caídas al suelo, incluso con sus energías flotantes en la escena, pero no podrá convencernos de su razón de ser como bailarín: la de ser portador de una verdad y de ser el único dueño de la belleza del movimiento.

Entre los depredadores de la verdad del movimiento, quizás uno de los peores, podemos nombrar al bailarín narcisista, aquel que enamorado de la imagen del espejo que cotidianamente debe de ayudar a cotejar sus reflejos técnicos, confunde esto con una individualidad bonita, frívola vanidad de lo lindo capaz de espantar la auténtica belleza artística del bailarín. Es este un amenazante virus fácil de contraer, sobre todo en el estudiante adolescente, y que podrá arrastrar hasta su vida profesional, marcándolo irremisiblemente en su carrera. ¡Ojo con él, joven bailarín! Ten en cuenta que esta lastimosa enfermedad del arte danzario puede coexistir con la ignorancia de haberse contraído. ¡Ojo pues! Reverencia al cuerpo, pero no te dejes engañar por los cantos de falsas sirenas de la vanidad, podrían ser muy bien los consejos de Martha Graham al bailarín.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 3, julio-septiembre de 1994].

CABILDOS, CANDOMBES Y COFRADÍAS

Uno de los primeros y más significativos fenómenos aparejados al trasplante del negro en la América fue la creación de organizaciones o sociedades que tenían como finalidad la ayuda mutua, la práctica religiosa y, por debajo, como trasfondo sociológico, la voluntad de mantener una identidad en suelo ajeno, a pesar de los embates del sistema esclavista que buscaba borrar esos rasgos mediante un total proceso de deculturación. Dentro de estos ámbitos se cultivaron ritos y ceremonias disfrazados con ciertos aspectos cristianizados, pero donde se tocaban tambores, se cantaba a la manera de África, se rememoraban ceremonias cortesanas y se bailaba a la usanza de las antiguas tradiciones. Estas actividades se efectuaban en lugares de reunión establecidos y normados bajo la permisibilidad legal de la colonia, autorizada por la metrópoli.

Proliferaron por distintas partes, tanto del Continente como del área caribeña, y aunque tuvieron rasgos organizativos generales, también ofrecieron peculiaridades que posibilitaron la trascendencia de manifestaciones culturales de los diferentes pueblos africanos, muchas de las cuales aún sobreviven o han dado lugar a otras actuales. En Cuba fueron llamados «cabildos»; en el Brasil, «confrarias» –término portugués por el de cofradías–; y «hermandades» en Venezuela, República Dominicana, incluso hasta en el Perú. En el Mar del Plata, tanto en Argentina como en Uruguay, se denominaron «candombes».

En Cuba, se conformaron por distintas etnias, pero en el resto de la América fueron preponderantemente de origen bantú o congo. La organización entre ellas posee como característica primordial la categorización entre sus miembros. Existía una estructura piramidal que iba desde una jefatura de tipo real, a la manera de los regímenes monárquicos del Congo africano, en la época de la expansión de la trata. Sus miembros eran esclavos o libertos que ante la presencia de sus «reyes», bajo la égida de algún santo patrón católico, no hacían más que rememorar las tradiciones culturales bantúes. Ello daba lugar a desfiles callejeros de los reyes con sus cortes, embajadas, juegos pantomímicos de facciones opuestas, coronaciones por el párroco ante la iglesia, bailes en los locales de la sociedad, fiestas el 6 de enero –fecha de la adoración de

los Reyes Magos–, en que aparecían por las calles no solo los soberanos, sino también multitud de máscaras, figuras típicas de los festivales africanos, así como hechiceros, brujos y jerarquías religiosas, que fueron denominadas por su aspecto estrafalario con el nombre de «diablitos».

En el caso de Brasil estuvieron bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, San Benito, San Melchor –rey mago negro–. En Cuba, por la vírgenes de Regla y del Cobre, San Antonio y Santa Bárbara sincretizaciones provenientes de religiones afroamericanas como la santería cubana, el candomblé bahiano o la macumba carioca.

Las actividades de estas asociaciones, aunque de trasfondo religioso, eran eminentemente profanas y adscritas a las parroquias, siguiendo la tradición que de siglos atrás existía en Europa, a partir de los gremios y corporaciones medievales. Ya en España, desde el siglo XVI, el africano, esclavo o liberto, había sido regulado bajo tales hermandades o cofradías en Sevilla y otras ciudades, así como en Portugal.

Fernando Ortiz realizó en Cuba un exhaustivo estudio de estas apariciones. Su investigación arroja que estaban constituidas por aglutinación de negros africanos que ejercían entre sí una mutualidad benéfica, soportada por una caja de ahorros mantenedora de fondos para sufragar gastos de enfermedad, entierros y ahorros destinados a la obtención de la libertad de ancianos y esclavos enfermizos.

Otra de las características era la reunida a los de cada nación o etnia en días festivos, para bailar a la usanza de su país. Si bien existieron cabildos de naciones ararás, mandingas, lucumíes, carabalíes y otros, fueron los congos los más numerosos, y dentro de la pluralidad de estos, fueron los congos reales los más numerosos en toda la Isla. A través de colectas mensuales y ofrendas recogidas en las fiestas, llegaron a tener locales propios, en un principio permitidos dentro de los límites amurallados de la ciudad de La Habana. Más tarde, los vecinos, escandalizados por los golpes de tambor, las confinan a extramuros, limitando sus fiestas a los domingos y fiestas de guardar, por bandos gubernamentales.

El carácter jerárquico dentro de los cabildos fue otra de sus características. Solían estar regidos por un rey, también designado como capataz o capitán, quien disfrutaba de considerable poder dentro del corto radio de acción que le dejaba libre el poder social de los blancos. Era custodio de los fondos de la sociedad y podía imponer multas a sus súbditos. También tenían una reina que, sentada en alto trono, acompañada de sus oficiales, presidía los bailes. Un abanderado que portaba en las ceremonias la bandera y un segundo mayor de la plaza.

Al rey se le confería crédito ante el Capitán General de la Isla, como embajador de su nación. Y su muerte era un acontecimiento del que daban cuenta los diarios.

La elección del rey se realizaba cada cuatro años –no existía la reelección–, en medio de grandes ceremonias ante San Antonio, santo ya sincretizado desde el África, a través de los misioneros portugueses, por ser uno de los patronos de Portugal. El famoso Día de Reyes, era el escogido para la elección. En este día se celebran desfiles callejeros y se hacía la presentación del cabildo en el palacio de los Capitanes Generales para recoger el aguinaldo. Después de ello, el rey, de casaca y pantalón, sombrero de dos puntas y alto bastón, recorría las calles citadinas con la reina, ataviada con lujoso traje prestado por sus amos, bajo un gran quitasol, seguida de su séquito. Esta festividad fue el mayor exponente lúdico del negro en suelo americano, donde pudo mostrar sus danzas, cantos y toques de tambor. Allí aparecían también los bailarines enmascarados de sus rituales tribales, como la mojiganga, las farolas encendidas, la kulona, los kokorícamos, los danzantes montados en zancos, los muñecos anaquillés en manos de las negras curras y los íremes abacuás, en general todos los diablitos congos y gangas con sus vestimentas de plumajes, cuernos, yarey, paja, hojas de palma, que entrechocaban sus machetes, y hacían el juego o matanza de la culebra, uno de sus más ancestrales ritos. Esta fiesta se celebró en las principales poblaciones de la Isla. El recorrido por las calles se efectuaba con un paso arrastrado o escobillado que en la actualidad se ha convertido en la forma de desplazamiento de las comparsas carnavalescas, bajo el nombre de «arrollao». Las danzas de diablitos, por el contrario, estuvieron regidas por el más amplio, abierto y espectacular sentido danzario dentro del estilo africano: correteos, saltos con grandes desplazamientos, contoneos intensos de la cadera, sonar de campanas y cencerros colgados de la cintura, amedrentando al público con gestos amenazadores.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 4, octubre-diciembre de 1994].

LOS CANDOMBES RIOPLATENSES

En el siglo XIX los aspectos religiosos parecen haber pesado poco en el desarrollo del candombe en el Río de la Plata, predominando los lúdicos culturales. Desde luego, ya con transculturaciones que van a tipificar una corriente de influjo en su danza, música e instrumentos musicales venidos de las instituciones culturales blancas. En opinión de Ortiz Oderigo, «la ceremonia de los africanos aclimatados en la Argentina y en el Uruguay era de obvia ascendencia bantú; con ciertos matices sudaneses, sobre todo en algunas palabras de sus textos, y de carácter irreversiblemente profano, a pesar de la frecuente mención de Calunga»

La presencia de un rey y una reina, igual que en el Caribe, se mantiene, y nos remitimos a Agustín Beraza en su descripción de una de esas llamadas fiestas de negros:

> Los «tíos» lucían sus casacas, levitas, corbatines, bicornios o galeras altas, y las negras sus vestidos, blondas, cinturones, collares, sombrillas, etcétera, de un abigarrado colorido.
>
> [...]Cada sala tenía su trono con dosel y cortinaje, y el altar de San Antonio o San Baltasar, y en la puerta, platillo que recibía las ofrendas de los asistentes, bajo la custodia del capitán, guardián de la puerta y de la colecta [...]
>
> En los tronos aparecían sentados y con gran actitud los reyes, como los tíos Francisco Sienta, José Vidal o Antonio Pagola, con sus charreteras en los hombros, las casacas galoneadas, pantalón blanco y faja negra, y a su lado las reinas, y las tías Felipa Artigas, Petrona Duran o María del Rosario, que unía a su rango el prestigio de ser la mejor pastelera de Montevideo, rodeados por las princesas y camareras que atendían el ceremonial.

El candombe rioplatense celebra sus festejos entre el 21 y el 25 de diciembre y el 6 de enero, día del patrón San Baltasar, en el que se hacía

derroche de júbilo callejero después de la «misa de 10», efectuada en la catedral. Veamos la descripción que Alcides D'Orbigny hace de lo visto por él; en 1827; en su *Voyage dans l'Ameríque Meridional* de 1835, según cita de Lauro Ayestarán:

> [...] El 6 de enero, día de reyes, unas ceremonias extrañas atrajeron nuestra atención. Todos los negros nacidos en la costa de África se reunieron por tribus, cada una eligiendo en su seno un rey y una reina. Disfrazados de la manera más original, con los trajes más brillantes que pudieron encontrar, precedidos por todos los vasallos de las tribus respectivas, estas majestades por un día se dirigieron primero a misa, y luego pasearon por la ciudad; y así reunidos por fin en una pequeña plaza del Mercado, todos ejecutaron allí, cada cual a su modo, una danza característica de su nación. Vi sucederse rápidamente danzas guerreras, simulacros de labores agrícolas y figuraciones las más lascivas. Allí más de seiscientos negros parecían haber reconquistado en un instante su nacionalidad en el seno de una patria imaginaria, cuyo recuerdo, entregados a estas ruidosas saturnales, les hacía olvidar en un solo día de placer, las privaciones y los dolores de largos años de esclavitud.
>
> [*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 4, octubre-diciembre de 1994].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

FIESTA DE LA DANZA EN VILLA CLARA

Es insoslayable el hecho de que la danza teatral, con su desarrollo técnico, sus códigos sofisticados y su profesionalismo, que ha abierto la fama a tantos bailarines y coreógrafos, se ha impuesto como el más alto escalón del mundo de la danza. Existe, sin embargo, otra área de cultivo de la danza en que no rigen muchos de esos parámetros, especialmente el del profesionalismo. Es decir, que quienes se mueven dentro de este señalado espacio no se entregan a ella como una profesión u oficio artístico, sino que recurren solo como una vocación y un placer con que llenar el tiempo de descanso de sus actividades vitales, aunque no sean las de su propio medio de vida. Es aquí donde se cultiva la danza folclórica, en sus distintos aspectos: religiosa (ritual), recreativa (rumbas), o festiva (carnaval); o bien de contacto social (bailes de salón). En este amplio campo de la danza que cumple otras funciones, no siempre referidas al disfrute estético, se mueven centenares de artistas ajenos a la profesionalidad, pero tan dedicados y amantes del arte de la danza que pueden lograr en muchas ocasiones niveles de calidad envidiables, incluso para los más exigentes profesionales.

Para el cuidado y expansión de todos esos artistas anónimos, el Movimiento Nacional de Aficionados ha instrumentado profesores, investigadores, coreógrafos, así como otros especialistas, cuyo fin es atender y promover la actividad artística en general, y en particular la danza. Los instructores de arte surgieron desde los primeros momentos de la Revolución, distribuidos por todas las provincias y municipios de la Isla, dedicados a entrenar y propiciar ocasiones para que todo aquel que guste de la danza pudiera dedicarle su tiempo libre. Esto se hizo a través de los sindicatos, universidades, casas de cultura, enseñanza media y primaria y otros núcleos comunitarios que de tiempo en tiempo se reunían para celebrar certámenes en que los ganadores recibían una premiación honorífica.

Víctor y Luis Vázquez, junto con otros instructores, se han dedicado por más de treinta años a desarrollar los distintos núcleos comunitarios de la región, hasta lograr una pujante expansión de la danza

villaclareña. Como resultado, instauraron el Día de la Danza, que cada año se celebra en Santa Clara, la capital provincial.

Este año se cumplen doce de permanencia, motivo por el que asistí en calidad de Presidente del jurado que premiaría el certamen nacional de los grupos que allí acudieron.

Desde la apertura en la Casa de la Cultura no hubo descanso. Se inauguró una exposición de dibujos infantiles bajo el nombre «Los niños pintan la danza». Con ingenuos trazos, los pequeños plasmaron imágenes evocadoras del mundo danzario, como el danzón, la bailarina que levanta muy en alto sus piernas mientras su compañero, arrodillado, la mira extasiado..., etcétera. Eduardo Rivero ofreció tres conferencias sobre su trayectoria artística, con muestras de video de sus obras. Luis Vázquez presentó en el Centro Cultural El Mejunje –uno de los más provocativos y atractivos espacios de Santa Clara– su *A Ochún*. Cada noche, a teatro lleno, los villaclareños disfrutaron de la actuación de los grupos de provincia para escoger a los que competirán por el galardón nacional. La última jornada sería la gala final ante un exigente jurado nacional que conferirá los premios.

El centenario teatro La Caridad, con su platea de herradura y sus coloridas y regordetas diosas y ninfas pintadas en el techo, fue el escenario para la competencia, la cual deparó algunas sorpresas, la mejor, el trabajo de un grupo con una calidad envidiable para muchos profesionales del país; otra agradable sorpresa fue la profusión de bailarines masculinos que, aun sin la presencia femenina, montaban sus bailes con un rico alarde de destreza danzaria, vigor y fuerza de ejecución, unido a una impecable presencia escénica; la tercera de las sorpresas fue el marcado nivel de creatividad, que llegó en ocasiones a lo insólito, como cuando el grupo Electro Joven mezcló las danzas yorubas con el *break dance*, códigos al parecer bien distanciados pero que quedaron perfectamente identificados en los cuerpos, increíblemente maleables, de adolescentes que se lanzaron a maniobras cinéticas sobre sus cabezas, de rodillas, de pie, sobre las manos, al ritmo percutivo de los batás.

Los grupos en competencia ofrecieron funciones a lo largo de la semana en distintos espacios de la ciudad: teatro de la Universidad de Las Villas, en el Centro de promoción Los Vitrales, en el centro recreativo El Saber, en el Museo Provincial de Historia, y para cerrar la noche, los bailes-descarga en la azotea de la Casa de la Cultura, donde hubo, además de un desfile de modas de travestis locales. El desfile y promoción dio lugar a que todos los grupos, triunfadores o no, se dieran cita en la calle, entre el Parque Vidal y la Casa de la Cultura, para mostrar muchos de ellos una coreografía diferente de las presentadas a concurso. Allí volvimos a disfrutar del grupo Electro Joven en sus increíbles

giros de cabeza, esta vez sobre el pavimento de la calle. ¿Sorprendente, no? La premiación otorgada por el jurado nacional fue la siguiente:

GRAN PRIMER PREMIO GÜIJE: Conjunto Artístico de la Universidad de Camagüey.

PRIMER LUGAR: Conjunto Artístico XX Aniversario del Municipio de Majagua, Ciego de Ávila, que también obtuvo el Premio de Folclore Campesino.

SEGUNDO LUGAR: Grupo Anacaona, Instituto Superior de Ciencias Exactas de Ciego de Ávila.

TERCER LUGAR: Grupo Nuestra América, Instituto Superior de Ciencias Médicas de Villa Clara, que también obtuvo el Premio de Folclore Latinoamericano.

PREMIO DE FOLCLORE CUBANO: Grupo Ébano, Facultad de Ciencias Médicas de La Habana.

PREMIO DE DANZA DE CREACIÓN: Grupo Electro Joven, Casa Comunal de Santa Clara.

PREMIO DE FOLCLORE INTERNACIONAL: Grupo de la Universidad Central de las Villas.

MENCIONES: Trío Tiempo Latino, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Central de Las Villas; Grupo Aledi, Casa de la Cultura Juan Marinello, de Santa Clara; Grupo Morena, municipio de Corralillo y dúo Gisela y Frank, Casa de la Cultura de Sagua la Grande.

Esta fiesta de la danza no solo despertó el interés de la ciudad, sino que también desplegó la acción comunitaria de numerosos núcleos, locales y nacionales. Entre los primeros hay que hacer constar que las actividades no se redujeron a participantes y organizadores, también llegaron familiares e integrantes de los barrios de la ciudad, quienes participaron activamente en la brillantez de esta fiesta en que la ciudad se viste de danza por una semana.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 4, octubre-diciembre de 1994].

EN BUSCA DE UNA MEMORIA ECOLOGISTA

El siglo XX ha tenido a bien concientizar criterios y conceptualizaciones exactas acerca de la cultura. Hoy podemos entender que existe una cultura política, una cultura de la economía, una cultura de masas, una cultura de la sexualidad. Y también en otras áreas que hasta el momento parecían minusválidas, puede hablarse ahora de una cultura de la moda, una cultura gastronómica, una cultura del lenguaje... Pero quizás la más novedosa y apremiante conceptualización de fines de nuestro siglo sea la de cultura ecologista. Es evidente que el hombre actual, amenazada su supervivencia por los desastres ecológicos en los últimos decenios, no puede eludir el insertarse en una acción viva que proteja el entorno en que vive, y que a gran escala es el planeta Tierra.

A partir de la idea de que una cultura es un sistema de ideas que interactuán entre sí, que determinan un sistema de normas de conducta, interrelacionadas de una sociedad en una época y un tiempo determinados, se hace necesario reavivar las ideas acumuladas durante siglos por el hombre en relación con su entorno natural para, a partir de ellas, establecer acciones de protección hacia la naturaleza que lo rodea.

Bien difícil es para una civilización eminentemente urbana, donde el hombre transita sobre el asfalto en escafandras de transportación, como el automóvil, el ómnibus, el tren rodeado por paredones de altos edificios, y donde la visión hacia arriba se nubla por el «smog», el tener imágenes concretas de la naturaleza con la cual convive.

Solo los pueblos campesinos y aquellos de cultura bien relacionada con el agro, como por ejemplo los pueblos africanos, pueden guardar una cultura ecologista que, aunque rudimentaria, intuitiva e ingenua, pueda sentirse involucrada con el ritmo natural y el entorno que lo rodea. La ciencia actual nos permite conocer con exactitud y premura cualquier acción de la naturaleza, como lluvias, tempestades, ciclones, etc., pero existe otro hombre que sabe de las fases de la luna, los equinoccios y solsticios, los secretos de la tierra y de las mareas por señales aprendidas ancestralmente como un lenguaje capaz de establecer un diálogo con los elementos de la naturaleza. Ese diálogo hace al hombre que es capaz de entablarlo, un ser atento a los grandes ciclos, a las cons-

tantes modulaciones del entorno, a la vida inmediata del hombre con su hábitat. Cómo establecer esa conciencia ecologista en el hombre de las grandes ciudades, no es tarea nada fácil, pero de la que es necesario responsabilizarse.

Recurrir a la minoría colectiva de los pueblos ligados íntimamente al agro y las tradiciones culturales de esas civilizaciones, puede ser un buen recurso para reconstruir una conciencia ecologista, desvinculada de criterios intuitivos o religiosos para soportarla sobre el recio pedestal de las ciencias modernas.

El gran ciclo de inacción y despertar de la tierra que significa el pasar de las épocas áridas, invernales, a las fructificantes de los días estivales, ha sido siempre un momento de regocijante experiencia para el hombre apegado a la tierra. Fiestas, con máscaras que espantan a los espíritus invernales, salidas espectaculares de los sacerdotes tribales y de los reyes coronados, marcan un lúdico despliegue de celebración anual. El africano, traído a la América bajo la compulsiva institución de la esclavitud, trae de su cultura los antiguos ritos; la música y la danza serán su único equipaje en la transportación de los barcos negreros.

Cuando las autoridades coloniales deciden dar al esclavo un día de libertad anual –el 6 de enero de cada año–, las etnias africanas, aunque en fecha diferente a las de su país, transmutan los festejos primaverales a esa única oportunidad de expansión física y espiritual dentro de su cautiverio. Los desfiles callejeros bailados al ritmo de los tambores serán el puente entre los rituales africanos y los carnavales afroamericanos, y así esos famosos Días de Reyes se celebrarán en diversas ciudades del ámbito latinoamericano. Muchos de ellos, como los de Argentina y Uruguay, desaparecieron. De otros solo han quedado remanentes, al parecer bastante alejados del festejo original, como en Perú. En otros se ha transformado en famosos carnavales latinoamericanos, como los de Brasil, Trinidad y Tobago y Cuba.

El echar una ojeada a estas grandes fiestas colectivas puede ser un antídoto contra el olvido de tradiciones ecologistas que, aunque en nuestras raíces, parecen haber perdido su fuerza aplastadas por los recios cimientos de la civilización urbana.

Que la danza y la música de los carnavales latinoamericanos y el recuerdo de sus orígenes sirvan para un reconocimiento neohumanista del hombre en su paisaje, en su ritmo universal cósmico y en su conciencia de que es dueño de un hermoso planeta, el cual no debe ser destruido por descuido ni por codicia.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 4, octubre-diciembre de 1994].

COMENTAR COMENTANDO [A AGNES DE MILLE]

Consejos al joven coreógrafo:

Antes que todo, aprende bien una técnica.

Aprende varios estilos, aunque solo perfecciones uno.

Observa todo el teatro y la danza que puedas.

Estudia danza folclórica.

Estudia a los clásicos.

Estudia música, sus formas y su literatura.

Estudia historia de todas las artes.

Estudia antropología y religiones comparadas.

Lee todo lo que puedas sobre coreografía e historia de la danza.

Observa toda clase de movimientos y experimenta con ellos.

No aceptes nada como ley.

Analiza el movimiento de los animales.

Toda danza debe poseer una forma que pueda ser abstracta, como en la música (el otro arte de tiempo), o puede ser dramática y que narre una historia. En ocasiones pueden ser ambas.

Si la obra es dramática:

Sé preciso y claro.

Sé económico.

Asegúrate de que la danza tenga algo que decir.

Di lo que sea necesario y termina ya.

No permitas que la música o los diseños puros de la danza te aparten de tu línea dramática.

AGNES DE MILLE: *A los jóvenes bailarines.*

Tan explícitas son estas aseveraciones para la formación de un coreógrafo que dejan poco margen para hacer comentarios. Sin embargo, algo resulta bien evidente: si el coreógrafo tiene pocos libros de texto, ese vacío debe ser llenado con el estudio amplio de otras muchas disciplinas.

Estos estudios de materias no estrictamente danzarias pueden pensarse superfluos para algunos creadores holgazanes, en cuanto a la concepción de que un coreógrafo debe poseer una amplia cultura. Para una profesión tan estrechamente ligada al trabajo corporal, la técnica danzaria, la obligatoriedad de penetrar en ámbitos culturales amplios puede constituir una equilibrada perspectiva en que cuerpo y mente se interrelacionen disciplinariamente para la consecución de un mismo fin: el de la creación danzaria.

Nunca será poca la experiencia que el aspirante a coreógrafo, y aun hasta el mismo experimentado, puedan adquirir y vivenciar en el ancho campo de la cultura. Por eso, resultan invaluables todos estos aciertos que De Mille ofrece para ayuda de los jóvenes creadores coreográficos. No debe olvidarse que ella, con su vasta cultura, pudo ser capaz no solo de ocupar un lugar importante en la creación coreográfica estadounidense de este siglo, sino también de escribir enjundiosos libros acerca de la historia de la danza, en general, y la de su país en particular, y también sobre técnica danzaria, crítica y biografías de importantes figuras de la danza de nuestra época.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 4, octubre-diciembre de 1994].

FUNDADA EN 1620
QUITO

CRÓNICAS DE LA JORNADA DE LA DANZA EN CUBA 1994

El reino de lo freakish

Mal Pelo es una pequeña isla volcánica y solitaria frente a la costa colombiana del Pacífico, solamente habitada por dos vigilantes guardacostas. La denominación de este páramo de lobreguez insular ha sido el nombre escogido por Pep Ramis y María Muñoz para su compañía de danza Extranjeros en el Planeta. Los personajes de Mal Pelo, no sabemos con exactitud, son viajeros de otros mundos en busca de nuevos espacios, terrícolas que invaden otros territorios, extrañamente perturbados por sus hazañas, o simples seres humanos que tratan de ubicar su espacio interior en uno ajeno, exterior. Tres obras aparentemente desprovistas de relación entre sí vienen a constituir una totalidad en la que las dos primeras son dos extraños soliloquios y la tercera un diálogo aún más extraño entre personajes. Un idilio *freak* instaura un extraño juego dentro del cual se crea un consorcio de acciones sin un sentido exacto; pero al mismo tiempo, esa falta de sentido es lo que va a constituir su propia exactitud. Un esperanto inventado por los personajes se diluye sin poder precisar para ambos un contenido patente, lo que es bien desgarrador.

Un extraño vehículo con alas que jamás despegará, una también extraña jaula que nunca será habitada por un pájaro, una solitaria soga que puede ser añorada por un presunto ahorcado, son todos objetos de una parafernalia escénica que golpeará el ojo del receptor. La soga cuelga sobre un montículo de yerbas calcinadas que parecen rememorar una ecología perdida. Además, una solitaria planta como de triste invernadero va a dar una mayor y total dimensión al vacío. El poner y quitarse ropas puede, quizás, tener el sentido de un deseo de transmutación en un ser humano que aspira a la trascendencia sin poder arribar a ella. La cabeza se instaura en el epicentro de un movimiento y lleva, trae y articula en grandes círculos todo su sentido interior. Una carta jamás escrita, y con un léxico bien desconocido, aparece en el fondo del testero de la extraña planta. Al leerla, nunca se sabrá el contenido, incluso ni

la misma persona que lo hace jamás la entenderá. Una flor de papel es entregada y rechazada, después de lo cual será introducida para el olvido en un bolsillo, como símbolo de algo que quiso ser y nunca fue. El raro mundo de los enanos, monstruos y esperpénticos seres creados por Velásquez, Goya y Valle Inclán aparecen aquí. Y también imágenes propias de Las Urdes, el pueblo perdido por los caminos de Castilla y revelado por Buñuel en uno de sus asombrosos documentales.

Una música que no es música, quejidos que quieren construir ritmos, sensaciones sonoras que intensifican, penetran y desaparecen en el silencio absoluto: todo ello con bizarros espacios que se instauran en estas historias de Mal Pelo. Perfumes sin olores, noches sin transparencias, oquedades espaciales, movimientos que se pierden o se vuelcan hacia sí mismos, tal es el devenir de estos tres sucesos coreográficos.

La otredad de los seres humanos, unos en relación con los otros, puede ser la temática de esta propuesta; otra, la revelación del *freak* que mora en cada uno de nosotros. Esa área que solo nos pertenece y que encontramos que es un espejo de nuestro propio territorio en relación al de los demás.



María Muñoz y Pep Ramis.

Uno de los momentos más bellos y alucinantes del espectáculo es el del vuelo en la soga efectuado por Pep, plasmando el deseo de la trascendencia, del despegue, de la ingravidez, de ser algo volátil. Otro es el de la sensualidad mediterránea de la danza efectuada por María, que bien nos recuerda el contacto entre ese mar y el del Caribe, ambos tan diferentes pero tan iguales en su calor y color.

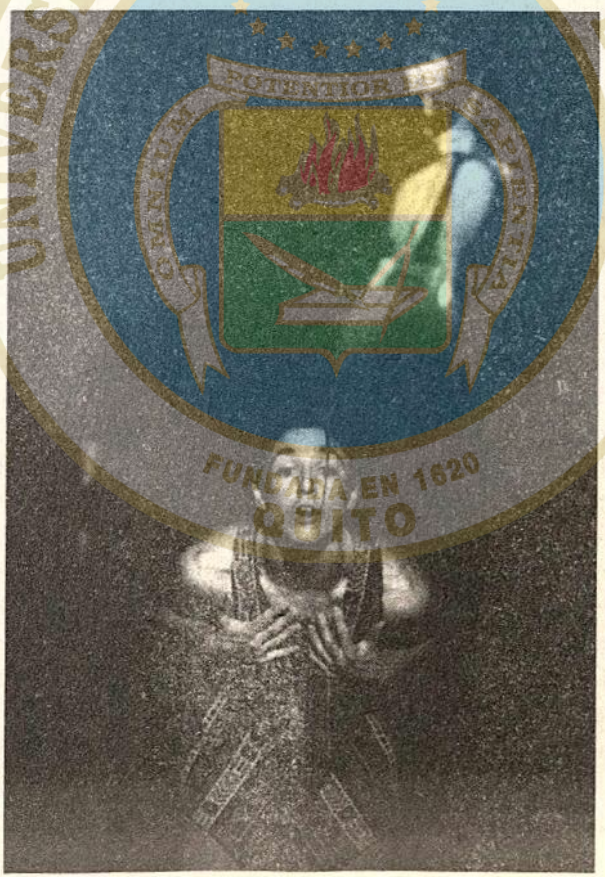
Pep y María no reflejan una realidad circundante, sino otra perdida a través del tiempo y del espacio que ellos tratan de recobrar a toda costa para que nosotros seamos los que verdaderamente recuperemos aquello que sus personajes parecen haber extraviado, y que es la personalidad de sus propios yo, desorientado por lo Raro, lo Extraño, lo Otro, lo *Freak*.

De contras, antis y otros demonios

Contradanza, de Venezuela, es un espectáculo difícilmente clasificable como danza, como teatro, ni siquiera como danza-teatro. Ercilla López presenta una singular manera de acometer el hecho teatral a través de una serie de personajes sin relato, desvaídos de la feminidad. Un discurso femenino que se afronta a sí mismo como un ente en estado de nostalgia por algo que nunca se concretó. Figuras femeniles, a mitad de camino entre la venezolana Doña Bárbara y el arquetipo «*latin-american way*» de Rita Hayworth. Mujeres que se transmutan unas en otras: «señoritas» que esperan a su «caballero» con «sombrero», mirando hacia atrás, melancólicamente y con ñoñez, hacia su adolescencia, candidatas, quizás, a solteronas. Una de ellas, acostada en una gran hamaca, juega a convertirse en sirena, ser mitológico que fascinaba, como ya sabemos, para destruir a los hombres del mar con sus cantos. (Este juego logra, por momentos, una indiscutible belleza escénica). Más tarde, en sus placeres lúdicos, caerá atrapada en la red, como un simple pez. Otra de esas mujeres en un solo pie, como grulla o faquir en oración, mira hacia la espuma de un mar que le acaricia los pies. De pronto la espuma se convierte en sábanas de un lecho que la envuelve y la convierte en fantasma de sí misma. Otra, vestida de rojo y sentada en un sillón, exclama ayes y lamentaciones hacia alguien a quien espera o se ha ido. Luego, se siente la heroína de canciones de amor, como la famosa *Malagueña*, y hace equilibrios sobre la mecedora. Esa música, como *Amapola* en el caso de la mujer en la hamaca, sabe que la inmortalizará como ser desvalido, bello y amable a su señor. Y así, van apareciendo fotos sensuales de portadas «magazinescas», poses de tigresas a lo Theda Bara, especies

de *geishas* cocidas al horno norteamericano, que es la olla dinámica de esta galería de mujeres románticas que viven en espera del amor a toda costa. Un discurso corrosivo las muestra como especies en estado de extinción, gracias al exorcismo de Ercilla López, quien aprovecha, también, para espantar sus propios fantasmas. Y lo hace mediante el *kitsch* y lo grotesco, esa agresiva deformación de la realidad que permite ver los objetos a través de espejos deformados.

Con su estatismo antiespacio, antiesteticismo escénico, Ercilla López logra una fuerte y original propuesta que bien puede rubricarse bajo el título escogido por ella, *Contradanza*, es decir, en contra de la convencional danza teatral, con sus largas pausas y redundantes estatismos escénicos que frecuentemente desesperan al espectador.



María Muñoz, compañía Mal Pelo.

Primero fue el viaje por los laberintos buñuelescos de la bizarra aventura de Mal Pelo. Después vino el paseo por la galería de «pósters» libelos de Ercilla López contra las visiones masculinas, y también femeninas de muchas mujeres en pleno siglo xx. Y por último, la Jornada de la Danza 1994 –auspiciada por Danzabierta, el Cededanza (Centro de Desarrollo de la Danza), el Centro de Teatro y Danza de La Habana y el Consejo de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura–, se pudo dar el lujo del contraste al presentar las huestes juveniles de Danza Contemporánea de Maracaibo (Venezuela).

Maracaibo, ciudad sede de este grupo de bailarines encabezados por Yasmín Villavicencio, es un importante centro cultural danzario del cual hemos tenido oportunidad de conocer a Danza Luz, dirigido por Marisol Ferrari, y que nos ha visitado en dos ocasiones. Esta es la primera oportunidad que Yasmín y su excelente grupo de bailarines ponen los pies en nuestras tablas.

Quizá, siguiendo la manera de hacer de los postulados posmodernos tan amantes de la fragmentación, o bien con la voluntad de presentar una especie de muestra de su hacer coreográfico, Danza Contemporánea de Maracaibo nos ofreció su espectáculo de fragmentos formado por escenas de diferentes obras del repertorio del grupo. Tales fueron en la primera parte: *La amada, Páginas para picar, Robotando, Caballos, Gigantes, pájaros y pasionarias.* La segunda parte incluyó secciones de *Retorno, Otra vez, La amada* y de nuevo *Caballos* y *Gigantes, pájaros y pasionarias.*

Por esa milagrosa circunstancia que el aleatorismo puede plasmar inesperadamente, los cuatro primeros fragmentos danzarios se constituyeron prácticamente en una obra donde un hombre y dos mujeres intercambian relaciones amorosas no muy apacibles que digamos, provocadas por la inestabilidad masculina, la cual hará, finalmente, que ellas enlacen una relación dejándolo a él solo. Escenas líricas y escenas de erotismo femenino se dieron en interesantes imágenes coreográficas compartidas por dúos, tríos y solos donde el quehacer creativo de Yasmín Villavicencio mostró su experiencia.

El final de la primera parte, como el de la segunda, nos dio la posibilidad de conocer al grupo completo en escena. Allí pudimos ver todo el amplio abanico de la individualidad física venezolana. Desde rostros de indias amulatadas o mulatas indiadas, hasta rasgos puramente anglosajones e incluso orientales, con ojos rasgados y lisos cabellos.

La excelencia del grupo se vio en el despliegue espacial de los bailarines que guiados por la sabia mano coreográfica de Yasmín Villavicencio

mostraron en escena sus posibilidades técnicas y expresivas bien permeabilizadas de todas las tendencias del mundo de la danza, sin que se sintiera la pérdida de las tradicionales.

Puede decirse que Danza Contemporánea de Maracaibo nos permitió ver, a través del ojo de una cerradura, solo parciales secciones de su mundo coreográfico, con lo cual nos quedó un sabor de miel insatisfecha en los labios. Esperamos que pronto podamos disfrutar de totales muestras del repertorio de esta juvenil compañía llegada de Venezuela.

Este evento danzario, rico en intenciones fructíferas en cuanto a más altos empeños anuales, puede ser considerado como viva semilla de ese festival internacional de danza contemporánea que desde hace ya tiempo necesita el país, y el cual podemos ser capaces de conformar, poniendo en evidencia nuestro amplio desarrollo, como para crear un espacio más en la cultura danzaria de América Latina, tan necesitada de contactos e integración global

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año II, No. 1-2, enero-junio de 1995].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LAS DIABLADAS DE LA ALTIPLANICIE ANDINA

Las famosas diabladas de la altiplanicie andina incluyen manifestaciones tanto de Bolivia como del Perú, presentes en las fiestas de Oruro, el Cuzco y Puno. El lago Titicaca –con ocho mil trescientos kilómetros cuadrados de extensión y tres mil ochocientos quince metros sobre el nivel del mar– posee un archipiélago de treinta y seis islas que marcan fronteras, pero que pertenecen tanto a Bolivia como al Perú.

El imperio inca absorbió todas las religiones asimiladas por sus conquistadores para luego volcarlas en la transculturación indígena-hispana. Puno, el Cuzco, Copacabana –isla del Lago–, Cochabamba y Yaparáez de Bolivia, así como la región del valle del Calchaquí en el norte argentino, producen sincretismos dentro del complejo cultural de la zona, centrada por el lago Titicaca, de donde según la mitología inca surgieron los primeros reyes del incario, de ahí que se considere dicho lago como perteneciente al Sol y a la Luna. Tres de sus islas están dedicadas a esos astros; otra es llamada Mirador del Horizonte Azul o de la Piedra Preciosa. En las dos primeras se constituyeron templos a esos astros y en la tercera, una hospedería para peregrinos. Todavía existen recuerdos arqueológicos de ellos en esas islas. En la época de la conquista, la región adquiere alto interés para los misioneros, de la fuente religiosidad incaica, la cual era necesario transformar. Fue así como se inició el proceso de transculturación que aún hoy continúa. Por supuesto que la fiesta del Corpus tuvo gran importancia, pues daba la posibilidad de fusionarla con la de Inti-Raymi, especie de Pascua solar en el incario. Estas celebraciones se convertían en romerías festivas para toda la región. Las ferias alrededor del área de celebración fueron, y aún son, centros magnéticos que atraen grandes núcleos indígenas que encubren con los ritos católicos los antiguos ceremoniales.

La danza, relegada al campo y a la pequeña aldea al ser expulsada de la ciudad, logró, tras la independencia, un gran florecimiento en estas fiestas. Es posible discernir las precolombinas y las surgidas durante el virreinato, de aquellas nativas aparecidas por el aporte de ambas. Entre las danzas coloniales están ubicadas las de diablos y negritos, estas últimas surgidas producto del sector humano que irrumpió en el país como

mano de obra al calor de la conquista. Es por ello que ambas manifestaciones suelen unirse en el altiplano bajo el nombre de Morenadas Diabladas. En Copacabana, tanto el día de la virgen de la Candelaria como el de la Independencia, acuden grupos indígenas de danzantes que en medio del culto cristiano resucitan el de sus antepasados. A la vez que veneran a la virgen, temen a Supay, el dios de las tempestades, a quien ahuyentan con sus pututos (cobos). Estos grupos son entidades de cierto esoterismo, conservado por los viejos que trasmiten sus secretos religiosos a través de la danza.

Aquí nos encontramos con la relación entre Lucifer y Supay, esta última una entidad terrible que defiende los secretos de las entrañas de la tierra. El indígena, dedicado al trabajo minero, también venera al Señor de las Profundidades de la Tierra, personificado en una pequeña imagen de barro. Es así que el diablo católico se mezcla con Supay y a partir de aquí los diablos incaicos, vestidos como Lucifer y Satanás, salen a las ferias acompañados de multitud de otras máscaras, como ángeles, morenos, osos, monos, salvajes, viejos, cóndores, animales disecados, etcétera. En estas mascaradas, desborda un humor satírico. No se escatiman burlas al blanco y al mestizo a través de máscaras de raigambre colonial, como la de los toreadores o las de los jueces, subprefectos, escribanos y letrados administrativos, espoleadores de los que se hacen grotescas imitaciones.

En Yamparáez, Bolivia, durante las fiestas del Santo Patrón, los morenos aparecen con disfraces de diablos, osos, monos y, además, danzando en forma procesional, mientras pasean la imagen sobre sus hombros. Luego realizan el trenzado del palo y cuelgan de él cintas con las que forman figuras geométricas a la vez que danzan a su alrededor. Mientras esto ocurre, los diablos con sus tridentes punzan a los concurrentes, los osos abrazan a las mujeres y besan a los hombres, los monos cosquillean las piernas de las mujeres con sus colas haciendo chistes obscenos y piruetas inverosímiles que resaltan el humorismo de estas fiestas.

En la provincia de Juyúi, limítrofe con Bolivia, los diablos son personajes protagónicos dentro del carnaval. Usan trajes chichones o estrafalarios andrajos y en la cabeza un gorro con cuernos de trapo. Se encargan de armar el símbolo representativo de la celebración, un pequeño diablejo, fantoche cargado de ofrendas, al cual entierran después de bailar incansablemente *carnavalitos* por calles y caminos. A una hora determinada los integrantes de la comparsa se encaminan al campo en busca de un lugar apartado donde cavan una fosa. Uno de los diablos, de rodillas, invoca a la telúrica diosa Pachamama y de inmediato deposita al fantoche en la fosa, rodeándolo de frutas –como ofrenda– para realzar su influencia propiciatoria. Enlazados por brazos y hombros

bailan alrededor de la fosa y a continuación se efectúa el entierro. Estos ritos esotéricos indígenas se funden con las celebraciones carnestoléndicas católicas de ofrendas funerarias, danzas e invocaciones bastante ajenas a lo cristiano.

En el Puno, por el contrario, la influencia de los conquistadores se hizo notar con fuerza en el pueblo aymara, que impresionado por el colorido oropelesco lo trasmutó en danzas, en las que hizo aparecer ángeles, diablos y animales hasta entonces desconocidos para él. Estas danzas cambian de nombre en dependencia del lugar donde se bailen: sicuris, sucu, zampoña, moreno, morenada o diablada. En ellas se plasma, con sentido irónico, el complejo mundo de la época colonial, con vestimentas y parsimoniosos movimientos, junto con un cortesano amaneramiento dentro del baile. Aparecen en diferentes grupos con motivo de las fiestas patronales, y en forma competitiva el día de la procesión. Están organizados en dos subgrupos: el de los enmascarados de la España colonial, que va tocando la zampoña acompañado de músicos auxiliares con bombas, tambores, platillos, triángulos y sonajeros. El otro es el de las figuras decorativas, que son el diablo caporal, los diablos menores, los ángeles, los viejos y los ya nombrados animales. El número de diablos puede ser de varias decenas, y en este caso se denominan diabladas, término impuesto a partir de la década del cuarenta.



Diablada en Bolivia.

Una fuerte característica es el uso de fantásticas máscaras sobre las que aparecen sapos, culebras y lagartos, animales que tienen que ver con antiguos mitos provenientes de épocas anteriores al incario. La más suntuosa máscara es la del diablo, quien porta, además, una regia capa bordada con hilos de plata. Todos los diablos visten ropas muy ceñidas al cuerpo, sobre estas llevan adheridas tiras bordadas que les cuelgan desde la cintura. También lucen un peto lujosamente bordado que va desde el cuello hasta la cintura, así como ricos cinturones adornados con profusión de antiguas monedas de plata. Los ángeles personifican a San Miguel portando máscaras de apariencia seráfica, amplias polleras bordadas, alas en las espaldas y espadas zigzagueantes en las manos. Las máscaras que llevan trajes españoles de los siglos XV y XVI hacen una lenta danza con posturas, ademanes, mohines y genuflexiones en imitación del mundo cortesano. Mientras tanto, los diablos y demás máscaras bailan libremente con exagerado desparpajo, especialmente las figuras diablescas, expertas en saltos y contorsiones. Se puede decir que esta es una de las más espectaculares danzas del altiplano andino. Durante sus paseos por las calles se desplazan acompasadamente en filas de dos en fondo, con paso marcial sobre un ritmo monótono, mientras hacen mohines con la cabeza de uno a otro lado. Cuando arriban a una plaza u otro lugar designado, de antemano forman un gran círculo con los músicos en el centro.

Este es el momento en que los diablos y los animales dan rienda suelta a sus cabriolas, al ritmo de la fuerte sonoridad de la zampoña, instrumento hecho de cañas gruesas con gran diversidad de tamaño y de tonalidades.

El carnaval de Oruro es donde la diablada adquiere su mayor expansión estructural, al extremo de constituirse en base y eje de la celebración. La advocación de las carnestolendas católicas coincide con la fiesta religiosa instituida bajo la tutela de la Virgen del Socavón, patrona de los mineros de la región, versión local de La Candelaria.

Aquí es necesario ahondar en el conocimiento de los puntos en que coinciden los mitos antiguos con los católicos. Así, volvemos a Supay, el diablo quechua, divinidad del fondo de la tierra, el Huari de los uros, pueblo de raigambre mitológica que aún existe en la ribera del Titicaca. Esta divinidad, que se supone habita en los cerros del Uru-uru, hubo de enamorarse de Iti-huara –la aurora–, hija primogénita del sol, a quien envolvió en su fuego volcánico para raptarla. Los rayos solares vinieron en defensa de la doncella y condenaron al poder ígneo a ser sepultado en el interior del cerro. Para tomar venganza, Huari trató de destruir a los uros con plagas de víboras, sapos, lagartos, culebras y hormigas. El genio destructor fue vencido cuatro

veces por Ñusta –diosa de la mitología aborigen–, quien transformó a los primeros en rocas, que a ojos de los nativos poseen la conformación del animal de origen; las hormigas fueron metamorfoseadas en las montañas arenosas que bordean la villa.

La Ñusta encarna en la virgen y Huari en Supay, quien al huir se metió en las minas y se transformó en entidad demoníaca. De esta manera, los mineros de Oruro y de las regiones aledañas, para atraer la buena voluntad del espíritu diabólico que mora en el interior de la tierra, además de dueño y señor de las riquezas minerales y provocador de la asfixia y los derrumbes, fundaron la primera comparsa por los años de 1790. Es así que surge el complejo ceremonial del carnaval orureño, en la actualidad el único con un sentido netamente religioso, efectuado alrededor de la celebración del día de la Virgen del Socavón, en la región de Potosí, productora de plata y en la actualidad de estaño. En esta celebración aparecen litúrgicamente los diablos, organizados en grupos de gran tradición danzaria, constituidos fundamentalmente por mineros, artesanos y demás trabajadores de la región, a los cuales con el tiempo se han ido incorporando otros trabajadores de los medios urbanos, incluso algunos representantes de la clase burguesa de la villa. Dichos grupos poseen estatutos legales y llegan al extremo de tener litigios judiciales entre unos y otros por razones de hegemonía. Sus fines están constituidos por el cumplimiento de la promesa como danzantes, teniendo en cuenta que es un privilegio integrarlos después de tres meses reglamentarios de ensayos. Existen, además, los pasantes anuales, especie de mecenas que ayudan a sufragar los gastos de las presentaciones. Estos pasantes pujan cada año por hacer cada vez más ostentosas las comparsas.

A partir de día del compromiso con la virgen, llamado «la promesa» o «primer convite», se organizan ensayos en zonas y calles de la villa cada domingo y de dos a siete de la tarde, con la estricta prohibición de ingerir bebidas alcohólicas. Ese entrenamiento es de tanta disciplina que hasta exige el uso de ropa uniforme. Se dice que antiguamente los maestros famosos en la enseñanza de la danza usaban látigos en el entrenamiento. Actualmente siguen siendo personajes muy respetados y es usual que aparezcan aparecen en la comparsa como la figura del ángel.

Terminada la primera etapa se hace «el segundo convite» o «convido», efectuado en la iglesia del Socavón, próxima a la galería principal de la mina más rica de la región. En ese lugar se celebra durante tres meses la feria semanal en que se venden objetos en miniatura que son tradicionales de otro dios autóctono, Ekeko, hijo pequeño de Pachacamac, que fue descuidado, por la caridad de los aborígenes, en venganza de lo cual el Divino Creador hizo desatar grandes cataclis-

mos. Desde entonces, los habitantes del altiplano desagravian a los dioses con pequeñas esfinges de oro, plata, piedras y estuco, vestidas lujosamente y colocadas en medio de juguetes, confeccionados en pequeños tamaños, en forma de muebles, figurillas de animales, árboles, casitas y juguetes que se venden en el mercado de los objetos minúsculos.

El carnaval se abre el sábado con un extraordinario desfile llamado de «cargamentos». Mulas y autos llenos de vasijas labradas en oro y plata, y engarzadas en piedras preciosas, transitan flanqueadas por los grupos de diablos y las otras comparsas. Se exhiben unos ochenta animales de carga y unos cien carros motorizados llenos de metales y piedras preciosas apreciados en millones de bolivianos (moneda oficial del país). Durante el trayecto también aparecen las máscaras con sus bandas populares y de zampoñas que acompañan las danzas de las comparsas.

El domingo de carnaval es el dedicado a la mayor actuación de los danzantes, desde la madrugada en que ocupan la plaza para entrar a la misa mayor, disfrazados, pero con las máscaras bajo el brazo. Terminada la misa, sale la procesión para pasar bajo los arcos construidos en la plazuela desde el amanecer.

Estas armazones, junto a los altares hechos en las esquinas de las calles, son decoradas con las joyas y las vajillas de los cargamentos. Por tradición, bajo el ruido de la cohetería, primero se va a bailar al patio de la prefectura del departamento para más tarde pasar ante las multitudes o las avenidas establecidas para su trayecto.



Diablada en Bolivia.

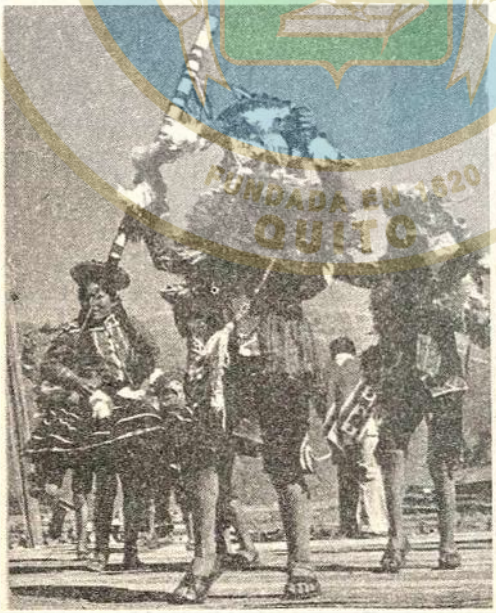
El lunes de carnaval los arcos son transportados a la plazuela de la virgen y levantados allí con mayor esplendor, agregándoseles almohadillas de diamantes y filigranas, fuentes, platos, soperas, cucharas, vasos y tapas de plata. Cada comparsa se disputa el tener la mayor cantidad de arcos, los que dispuestos en largas galerías circulares pueden llegar de ciento cincuenta a ciento ochenta. Luego se realizan visitas a la iglesia, y se hace la representación de los relatos de los diablos y de los incas. Es este el clímax de la celebración, pues se ejecutan los actos teatrales guardados, por tradición oral, por el pueblo de Oruro. Los textos son

recitados por personajes que desarrollan una trama, como *La caída del Luzbel* o *La conquista de los españoles*, en que aparecen el rey de España, Pizarro, Almagro, soldados, incas, ñustas y bandas de música en medio de estandartes. Todo finaliza con «la despedida», donde los diferentes grupos cantan y bailan por turno a su patrona y se despiden con extensos versos cantados.

El martes y el miércoles se asiste al templo, otra vez disfrazados pero sin caretas. Por último, el sábado de Tentación se lleva a cabo una exhibición folclórica en el estadio departamental de la ciudad. Aquí se pueden admirar todas las diabladas de morenos, tobos, incas, negritos y zampoñas. En ellas aparecen los obligados luciferes, satanaces y caporales, ángeles y diablillos, chinas-supay (esposas del diablo personificadas por miembros masculinos), cholas, diablesas y almas. En los últimos tiempos se han sumado los siete pecados capitales y las siete virtudes teologales.

Como consideraciones generales, todos estos diablos danzantes americanos han logrado encauzar muchas tradiciones locales, impidiendo así que se pierdan los valores intrínsecos de las culturas americanas y afroides, al tiempo que incorporan al acervo lúdico carnavalesco arquetipos folclóricos de antes y después de la conquista, propiciatorios de la danza narrativa, capaces de abrir las puertas a un teatro basado en la tradición americana.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año II, No. 1-2, enero-junio de 1995].



Diablada en Bolivia.

UNIR ESLABONES

Toda la Danza la Danza Toda, junto con la institución que la edita, el Cededanza, acaba de cumplir su primer aniversario. Su salida trimestral ha sacado a la luz los cuatro ejemplares de 1994: el primero, dedicado principalmente a la presentación del Centro de Desarrollo de la Danza; el segundo, a Noverre y la celebración del Día Internacional de la Danza; el tercero, al centenario del nacimiento de Martha Graham, y el cuarto, a las celebraciones de las fiestas del Día de Reyes en la América Latina y su vinculación con el ecologismo. Todos esos números han presentado trabajos de colaboradores cubanos, venezolanos, argentinos y hasta españoles. Con ello se ha cumplido uno de los objetivos de Cededanza: establecer una cadena de interrelaciones entre las áreas danzarias de Latinoamérica y el resto del mundo.

Esa motivación lanza *Toda la Danza la Danza Toda*, a partir de 1995, a un nuevo empeño: dedicar números completos con informaciones y valoraciones específicas de diferentes países latinoamericanos, pretendiendo con ello ofrecer un panorama de la danza en cada una de sus diferentes vertientes, estilos y modos de expresión, tanto las más populares como las ubicadas dentro de los códigos llamados cultos, en el quehacer de sus creadores, y sus cumplimentaciones y conflictos, si es que los hubiere.

El Perú ha constituido el primer eslabón que iniciará la cadena de valoraciones que permitirá un más íntimo conocimiento entre los hacedores de la danza en esta área tan rica y aún poco explorada en cuanto a estudios interdisciplinarios. Fuertes focos como los de México, Brasil, Venezuela, Colombia, Ecuador y Cuba son ya capaces de irradiar luz propia. Infortunadamente, con frecuencia, ello ocurre solo dentro de sus límites geográficos. Y aunque insólito, puede decirse que son más conocidos en Europa y los Estados Unidos que entre los países del área latinoamericana. La falta de información en lo referente a la danza entre nosotros es verdaderamente sorprendente. Los movimientos de la política, la economía y de la ciencia, han sido más susceptibles de traspasar las fronteras. Incluso dentro de la cultura artística, la música ha podido trascender: la salsa y el rock latino han saltado las vallas limítrofes, y el

cine latinoamericano se muestra en festivales de Cuba, Colombia, Chile, Argentina y Brasil. La danza, sin embargo, no se ha difundido todavía lo suficientemente como para que podamos conocernos, sino que ha sido en forma esporádica y no mantenida.

Los festivales de danza han comenzado a aflorar con mayor insistencia. Pero, increíblemente, son más las compañías y artistas europeos y estadounidenses que aparecen. Los seminarios y talleres, así como los intercambios de profesores, poseen también esa marcada propensión. Las publicaciones danzarias en el área latinoamericana son casi nulas, y las existentes apenas trascienden las fronteras del país que las auspicia.

¿Podremos poner un poco de energía propulsora en la tarea de hacer sentir la fuerza de la cadena danzaria latinoamericana? Eso esperamos lograr con esta edición extraordinaria a la que seguirán otras de Colombia, Venezuela, México, Brasil y todos los países latinoamericanos que pongan a nuestra disposición materiales y textos con los que mostrar sus desarrollos y adquisiciones en el campo de la danza, dentro de su más abierta concepción.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año II, No. 1-2, enero-junio de 1995].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LA DANZA DE LA CULTURA INCA

El imperio de los incas es considerado como el más avanzado de todas las civilizaciones indoamericanas. La región andina fue su ámbito geográfico. Comprendía los actuales territorios de Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Chile y noroeste argentino. Los quechuas constituyeron una fuerte organización imperial con sede en la ciudad del Cuzco. Su compleja distribución territorial les hizo desarrollar un avanzado sistema de comunicaciones a lo largo del imponente Camino Real, que recorría el imperio de un extremo al otro con una red de corredores alternos. El Estado ejercía un control económico total, capaz de afrontar las inclementes carestías del difícil factor climático. El soberano, teocrática divinización solar, ostentaba una dirección estatal completamente autoritaria: la religión heliolátrica regía el Estado, y el templo del Sol era todo laminado en oro. Los ceremoniales eran complejos y, desde luego, la danza fue uno de los ejes del rito. También se practicaba el sacrificio humano, siendo los niños los más apreciados dones ofrecidos a las divinidades en medio de danzas.



Diablada en Perú.

Los sacerdotes, por su parte, se entregaban a danzas vertiginosas en completo estado de embriaguez y luego hacían vaticinios fundándose en el vuelo de las aves y el estado de las vísceras.

Celebraban festivales anuales de gran trascendencia. El llamado Situa, en el otoño, tenía por fin la purificación del imperio: se hacían ayunos rituales, ceremoniales de baños colectivos y expulsión de los forasteros y las impurezas, con grandes alaridos. También se efectuaban simulacros de combates contra el mal, todo en medio de danzas en las que participaba el propio Soberano, y la gran plaza de Cuzco era escenario de procesiones danzarias en honor de las pacarinas o momias reales, que precedían a las danzas colectivas, llamadas taquis.

El festival Raymi estaba dedicado al Sol y dirigido por el emperador como gran sacerdote, codeado de todos los nobles lujosamente ataviados. Otro importante evento anual era el de la Pariaqaqa, de tipo deportivo, y el de Huarachiku, que tenía que ver con la iniciación de los jóvenes guerreros y en el que se les azotaba para probar su resistencia. En este festival se efectuaba una danza en que se hacían corros zigzagueantes por la plaza cuzqueña, cogidos los danzantes a una gruesa soga, de unas cuatrocientas varas, parecida a gran serpiente. El festival de Chaupiñamka tenía un carácter erótico, pues se hacía en honor de la diosa de la sensualidad; en él los hombres bailaban desnudos para agradar a la diosa. El más popular de todos los festivales era el de Kuski Raymi, efectuado en la época primaveral, al final de la siembra. Se hacía con gran derroche de alegría en todos los territorios del imperio, bailando con los instrumentos de labranza.

El Inca Garcilaso de la Vega nos ofrece amplia información y detallada descripción del lujo y ostentación de tales fiestas y sus danzas, propias, además, de cada provincia. Cada una de las cuatro secciones del imperio contaba con danzas y cantos bien diferenciados, muchos de los cuales tenían orígenes totémicos, con máscaras de osos, monos, jaguares, pumas y cóndores, así como danzas guerreras y de la propia jerarquía incaica. Muchas de esas danzas son el germen de un teatro indígena que ha dado obras como *La muerte de Atahualpa*. También hubo danzas nacionales bailadas en todo el imperio, algunas de las cuales han sido mantenidas hasta después de la colonia, y aún en la actualidad, tales como el huaino, la zamacueca y otras.

El Estado concedía privilegios a la especialización artística de los bailarines, de los portadores de literas, especialistas en medicina, expertos en orfebrería y esculturas en madera o piedra, al igual que a los alfareros. Todos ellos estaban exentos de la mita, obligación de cumplir determinados deberes para con el Estado en la agricultura, la construc-

ción de terrazas para cultivos, la irrigación y ciertas funciones artesanales, servicios regulares en templos y palacios y del más oneroso de todos, el trabajo en las minas. El clan de los Chumpivilcas, constituido por los bailarines de la corte, estaba liberado de estas obligaciones, lo que denota el gran aprecio en al arte del bailarín, que de hecho era reconocido como profesional, aunque no existieran las escuelas que los aztecas desarrollaron en su civilización.

Hubo también danzas funerarias, de las que se hacen eco las imágenes cadavéricas de la cerámica incaica. Y los más truculentos testigos de estas son los tambores runatinya, fabricados en el vientre ahuecado del enemigo o traidor con su piel disecada. El proceso de confección de este macabro resonador consistía en desollar cuidadosamente el cuerpo muerto y luego inflarlo, cubriéndolo entonces con vestimentas que le hacían parecer vivo, tocándose el vientre con las manos, según cuentan los historiadores.

En líneas generales podemos establecer que la danza en las civilizaciones americanas poseía un carácter de marcada coherencia comunitaria, y que con ella se establecían las relaciones entre la religión, los eventos sociales y hasta los individuales, además de mantener en sus cantos las antiguas tradiciones históricas de la comunidad.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año II, No. 1-2, enero-junio de 1995].



Diablada en Perú.

DANZA Y EROTISMO POSMODERNO

Un aspecto importante para dirimir en la actual danza-teatro, resulta su postura ante la antigua vinculación del fenómeno danzario con la sexualidad. Para nadie es un secreto que desde los más primitivos rituales danzados hasta las producciones teatrales danzarias de los años cincuenta, el sexo, presentado ya como elegante relación cortesana de los siglos XVII y XVIII, ya como el sublimado acontecer amoroso del siglo XIX, o la aparición de los conflictos propios de «la lucha de sexos» de mediados del siglo XX, ha sido una constante en un arte tan ligado a la conformación del cuerpo físico, a su sensorialidad y a su secuela de sensualidad, aspecto estilizado de la sexualidad. Ya desde los festivales de Dionisos, las bacantes, portadoras del tirso (emblema pénico), eran seguidas de hombres: «Disfrazados de sátiros y silenos con largas barbas, colas y falos, y acompañados de agudos oboes y de incitantes sonajeros [...], en éxtasis, embriagados por la danza, bailando lujuriosamente alrededor de las ménades que se resisten».[1]



Gulbenkian.

[1] Curt Sachs: *Historia universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1994, p. 254.

En pleno siglo xx, Martha Graham en *Death and Entrances* hace una apología de la sexualidad como fuerza continuadora de la vida. En un momento de fuerte imagen visual, una gran forma escultórica remedadora de un pene, es rodeada por sus brazos, que portan una amplia capa, y que efectúan un movimiento que sugiere la acción erótica del coito.

Pero si la danza ha estado con frecuencia ligada al sexo, ello no quiere decir que hasta los años sesenta se haya atrevido a presentar completamente desnudos a los bailarines. Sí existía un género espectacular de desnudo llamado *streap tease*, siempre ejercido por un sujeto femenino y en el que la acción de desvestirse es efectuada con música y más o menos con una plasticidad o movimiento danzario, puede decirse que solo se desenvolvía dentro de los predios de la llamada «baja cultura» o cultura comercializada, y, desde luego, a nivel popular. En estos espectáculos, para hombres solos, refulgieron figuras como Anne Rose Lee, por los años cuarenta en los Estados Unidos. Ninguna bailarina de nuestro tiempo, excepto Isadora Duncan, que mostró sus pechos en una ocasión, se había atrevido dentro del marco de un escenario de «alta cultura» a mostrarse desnuda, menos aún, un sujeto masculino. La desnudez, admitida desde siglos en la pintura y escultura para la mujer, no fue tan generosa en relación con la figura masculina, sobre todo a partir del siglo xix. El aspecto estético del sexo no había aún madurado. Dice María Golaszewska al respecto: «Esta actitud se expresa, por ejemplo, en el culto de la desnudez, en la presentación del cuerpo humano y de los comportamientos sexuales como bellos [...]. En casos extremos, el esteticismo abarca la estilización artísticamente idealizadora de los genitales y las posiciones sexuales».[2]

Esta tendencia, que exorcizará la secular «magia de la maldición» (al decir de Golaszewska) ejercida sobre el sexo, se va a ligar con la efervescencia desacralizadora de los años sesenta, que subvierte todos los valores establecidos hasta el momento. La apertura de la sexualidad llega no solo a presentar libres de prejuicio los vericuetos de la vida sexual, sino que se lanza también hacia el destape de zonas marginadas con respecto al sexo –homosexualismo, multiplicidad racial en el sexo, feminismo, etc.–, y hacia nuevas exploraciones en esas áreas, haciendo surgir, además, como subproducto, la expansión de la pornografía, género que suministra «vivencias sustitutivas, lo que conduce, a veces, a la renuncia de una auténtica vida sexual».[3]

[2] María Golaszewska: «Sexo y arte», *Criterios*, enero de 1985-diciembre de 1986, p. 252.

[3] María Golaszewska: Ob. cit., p. 259.

La dinamitación de los valores del *stablishment* de las sociedades desarrolladas a mitad del siglo, tuvo como componente, también:

> La puesta de relieve del sexo como una expresión de una rebelión contra la hipocresía [...]. El deseo de desacreditar la civilización burguesa, toda clase de manifestaciones de hipocresía, de ocultación ante sí misma de las propias necesidades y pasiones reales –entre otras, también las necesidades y experiencias sexuales–; con el deseo de liberar al subconsciente del hombre [...]. Hoy día se piensa que el arte expresa no solo el subconsciente del artista individual, sino también el subconsciente colectivo, el del hombre como perteneciente a su género.[4]

La generación de la Judson Church rápidamente incorpora a su quehacer el desnudo, pero con un matiz significativo: ansiosa por romper con las personificaciones, con la emocionalidad surgida de la pareja, va a disolver el desnudo del bailarín en una aséptica visión ajena al erotismo. Los bailarines aparecerían desnudos, pero como una afirmación de sí mismos y como una presentación física y mental, sin subterfugios de vestimentas, no siempre exenta de finalidades políticas, como en la ocasión en que Ivonne Rainer presentó un espectáculo danzario en contra de medidas policiales tomadas en relación con un grupo que protestaba contra la guerra de Vietnam, y que pisoteó la bandera norteamericana. Los bailarines desnudos llevaban banderas atadas a los cuellos, que en momentos determinados ocultaban solo la desnudez de la parte delantera del cuerpo. La ironía de esta coreografía es bien evidente: el símbolo nacional puede servir en ocasiones para ocultar la verdad por hipócritas manejos del poder. La misma Rainer dice de ese espectáculo coreográfico: «Combinar la bandera y la desnudez me pareció como el ataque de una escopeta de dos cañones contra la represión y la censura».[5]

La danza-teatro tomará la desnudez, extendida por los predios del cine y en las producciones teatrales del Living Theater (*Paradise Now*) y otras compañías internacionales de vanguardia, al extremo de penetrar en los más atrevidos rincones de la sexualidad, como fue la puesta en escena y pantalla de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, quien ha planteado quizás el más fuerte y desacralizado tema del sexo: las relaciones en la cárcel de un homosexual y un heterosexual –con uso de la desnudez– que llegan a ser gratificantes en el desarrollo de la solidaridad humana.

[4] Ídem, p. 256.

[5] Cynthia J. Novack: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and Culture*, University of Wisconsin Press, 1990, p. 42.

La vuelta a la polaridad genérica femenino/masculino se volverá a instaurar, y el tema de la contradicción entre ambos tipos psicológicos será recurrente en Pina Bausch. La dificultad que tienen los sexos para comunicarse en el más alto nivel de la sexualidad, como es el del amor, las convenciones sociales deformadoras de los sentimientos, el machismo en el mundo de las relaciones de la pareja, son motivaciones de las que surgirán diversas piezas de Pina Bausch. La pareja, que en una de sus obras se lanza miradas ardientes desde lejos comienza a desnudarse a distancia, sonriendo tímidamente uno al otro; según una expresión consagrada, las faltas de la propia coraza, mostrándose sin defensa, lo cual los acerca, aunque se mantenga la distancia exterior. Este es un ejemplo, entre otros muchos posibles, que ilustra la conflictiva temática. En él se enfatiza el dramatismo de la relación entre parejas al que María Golaszewska se refiere cuando dice:

> El drama del sexo está ligado a la concepción de la lucha de los sexos con los elementos, supuestamente ineluctable, de sadismo y violencia que residen en el acto sexual. [...]. El dramatismo del sexo



Kontaktoff, coreografía de Pina Bausch.

significa para el arte la extracción de las tensiones que se producen entre las personas sobre la base de los comportamientos sexuales.[6]

Meredith Monk, en *16 Millimeter Earrings* (1966), hace un solo que presenta imágenes del cuerpo como sujeto de la medicina y también de la sensualidad. En un momento determinado sale desnuda de un baúl, frente a la pantalla de proyecciones que esparce imágenes de llamas sobre su cuerpo, creando una atmósfera de la fuerza de la sexualidad flameante sobre la desvalida desnudez del cuerpo humano.[7]

Los primeros intentos por suprimir la diferenciación sexual entre los géneros masculino y femenino llevaron a una imagen escénica andrógina, que tuvo en el travestismo usado por la danza-teatro una significación particular. Hombres en lujosos trajes de *soirée* y mujeres con vestimenta masculina, ironizaban las duras relaciones entre los sexos. El travestismo llegó al paroxismo del humor cuando la escena se vio inundada de travestis entregados al furor de la danza. William Forsythe ofrece uno de esos excesos en *Bongo-Bango Nageela*.



Bailarines del Netherland Dance Theater.

[6] María Golaszewska: Ob. cit., p. 261.

[7] Sally Banes: *Terpsichore in Sneakers*, p. 152, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1987, p. 152. (Los fragmentos citados han sido traducidos especialmente para este ensayo por R.G.).

> Imagínense a treinta y dos colegialas enloquecidas, entre las que hay buena cantidad de travestis. Todas –o todos– iguales: falda plisada color azul marino, blusa adornada con una cinta azul, medias blancas bien estiradas, cerquillo y cabello semilargo. Sobre una música percusiva de Tom Willens [...] estas Lolitas instauran un gran Sabbat, muestran sus calzones, forman rondas desordenadas. Hay rock y twist, sectarismo delirante, danza tribal africana. En un determinado momento, un personaje con pequeño sombrero puntiagudo, que ha estado tendido en el suelo, se levanta y toca una flauta; todas las chiquillas le siguen tomándose de los brazos, haciendo un guiño a la famosa leyenda del encantador –flautista de Hamelin– de ratones –y niños–.[8]

Esta visión del sexo, a través de la carnavalización expresiva del «al revés» o del contrario, no hace más que enfatizar los aspectos irónicos de la transmutación de géneros que en la actualidad aún pueden verse por las calles de cualquier capital del mundo. El travestismo ha dejado de ser una aventura teatral para convertirse en un fenómeno de las sociedades actuales en que una nueva cultura del sexo se expande por la segunda mitad del siglo xx, y de lo cual la danza-teatro se hace eco a veces en forma dramática (Bausch), otras líricas (Monk) y otras hilarantes (Forsythe).

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año II, No. 3-4, julio-diciembre de 1995].

[8] Sylvie de Nussac: «Sabbath de Lolitas», *Le Monde*, París, 1988.

NIJINSKI: ESCÁNDALO Y MISTERIO

Tamara Karsávina dice en sus memorias:

> Miré y no pude creer a mis ojos; uno de entre ellos, de un salto, se levantaba por encima de la cabeza de sus camaradas, y parecía suspendido en el aire. «¿Quién es ése?», pregunté al profesor. «Es Nijinski, ¡ese diablo que nunca cae a tiempo con la música!». Tuve la impresión de contemplar un prodigio [...]. Pero el adolescente ignoraba en absoluto que había rozado lo prodigioso. Parecía más bien regañón y estúpido. Estupefacta, pregunté por qué nadie hablaba de un personaje semejante tanto más cuanto iba a salir de la Escuela «¡Ya hablarán de él!», me respondieron. «¡No se inquiete por eso!».

En otro momento agrega:

> [...] ya no formaba parte del conjunto del Marinsky. Por sorprendente que parezca, había sido despedido. El mantenimiento de la disciplina, una vez más, fue el único motivo de tal decisión. Se había vestido con un traje [...] que se componía de una malla y un cortísimo chaleco, rehusándose a usar las calzas reglamentarias; con tal motivo, sostuvo un altercado tan grave con el funcionario de servicio, que el alzamiento del telón debió postergarse algunos minutos. ¿Fue la insubordinación lo que empujó a la dirección a tomar tal decisión, o hubo parte de verdad en los rumores de que la emperatriz había desaprobado su traje? Lo ignoro; pero al día siguiente recibió la orden de enviar su dimisión.

Y continúa más adelante:

> Al lado de la armonía tradicional y de la dulzura de las líneas, la visión de la Grecia arcaica, tal cual Nijinski la evocaba en *La siesta del fauno* y en *La consagración de la primavera*, parecía un desafío; chocaron sus movimientos bruscos y quebrados, que traducían la barbarie de las tribus primitivas. Nijinski declaró la guerra al romanticismo y

dijo adiós a todo lo bonito. En *Juegos* ensayó formular una síntesis del siglo xx. «Deberíamos fechar el programa en 1930», dijo Diaghilev cuando presentó el espectáculo en 1914.

Y concluye Tamara Karsávina sus palabras acerca de Nijinski:

> La noticia de su enfermedad me llegó en Rusia. Me habían dicho que en un comienzo adoptó un aire turbado y desconfiado. Se imaginaba rodeado de celadas y hostilidades y no quería entrar en escena antes que un hombre empleado por él no hubiese revisado las trampas y comprobado si habían arrojado vidrio molido sobre el tablado. Pronto cesó de verse perseguido por el temor. Su memoria se borró completamente, y perdió toda noción de identidad [...]. Nijinski se sumergió en una apatía total y no habló, por decirlo así, nunca más.

Estos testimonios, de alguien que conoció bastante a Nijinski, revelan en pocas imágenes el desarrollo y la conclusión de una vida, cuya textura estuvo constantemente entretejida por el escándalo y el misterio. Escándalo para sus profesores en el salón de clases; escándalo en la



Vaslav Nijinski
en *La siesta del fauno*.

escena del Marinsky; escándalo en sus creaciones coreográficas. Provocación ante la línea clásica del ballet occidental; provocación con el erotismo arcaico de *La siesta...*; y provocación con las relaciones amorosas a «tres» de los tenistas de *Juegos*.



Afiche de los Ballets Rusos.

Si hurgamos en el material fotográfico que ha quedado de este fenómeno viviente de la danza que fue Vaslav Nijinski, nos sumergiremos en el misterio ante el indescifrable rostro de imprecisa línea que va desde el niño de catorce años de ojos perdidos en una lejanía de sueños infinitos, hasta el del anciano sentado y ausente ante una foto de sí mismo, también perdido en la lejanía de sueños imprecisos. Antes y después siempre el misterio de un extraño destino. Entre ambas imágenes aparecerán muchas otras con las personalidades encarnadas: la del Albrecht anhelante; la del riente esclavo de *Schéhérazade*; la del picaresco Arlequín del Carnaval; la del andrógino *Espectro de la rosa*; la caricatura de él mismo, pequeñísimo y al lado Diaghilev metido en un gran abrigo de pieles, como oso de las estepas; y aquella en que aparece perdido entre un abigarrado grupo de señores en traje de etiqueta en sus bodas con Rómola; desde el trágico muñeco de *Petroushka* hasta el eyaculante fauno en el momento en que acostado sobre el velo de la ninfa huida, con su mano derecha escondida bajo el cuerpo en la zona genital, ofrece en su perfil la sublime mueca del placer sexual. ¿Podemos acaso encontrar un denominador común entre todas sus imágenes? Difícilmente, si no supiéramos que es el mismo personaje, el del misterioso «elfo que se

mofaba de las convenciones artificiales y de la mezquindad de los prejuicios», según la misma Karsávina lo defiende en sus memorias. Diaghilev y Rómola se lo disputaron. Aparentemente triunfó ella. Pero también provocó las represalias del gran empresario. Luego surgió la paranoia de la persecución al rebelde, quien tuvo fuerzas para revelarse pero no para soportar el ostracismo al que lo condenó su descubridor, mentor y guía artístico. Existen quienes han llegado a pensar que el talento de Nijinski fue una proyección de la energía diaghileviana.

Este es un nuevo misterio de la personalidad de Nijinski: ¿fue él en sí mismo Nijinski o solo una extensión mágica de Diaghilev? Cualquiera sea la verdad, Nijinski quedará en la historia de la danza igual que aquel deslumbrante cometa Halley cuya primera aparición infundió tanto terror, al extremo de provocar miles de suicidios por el mundo y que solo pasó arrastrando su hermosa cola de asteroides, dejando a todos pasmados, para desaparecer, igual que llegó, entre las constelaciones.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año II, No. 3-4, julio-diciembre de 1995].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DANZA Y SEXUALIDAD

Todo ser lleva indeleblemente sobre sí los signos de la sexualidad que determinan una individualidad concretada en los géneros masculino y femenino. Dichos signos constituirán dentro de la vida social significaciones de roles protagónicos, en primer término, con respecto a las funciones de procreación, y en segunda instancia, a las del placer sensorial. Todo ello proyectará emociones que definirán un tipo de comunicación, una forma de comportamiento y una gestualidad. El receptáculo emisor es el cuerpo físico impulsado por la sensorialidad psíquica.

Siendo dicho cuerpo, objeto, sujeto e instrumento a su vez de la danza, este no podrá evitar estar necesariamente involucrado en la sexualidad. De ahí que ningún otro arte como la danza para mostrarse bien inmerso en todos los significados y significantes del sexo en relación con la vida social y las sensaciones del mundo exterior.



Julio Bocca y Eleonora Cassano.



Danza y desnudo.

Cuando se baila, una extensa cadena de imágenes que tienen que ver con el sexo es construida como vía de información para el medio circundante. La relación del bailarín o bailarina con el ojo receptor se revela a través de una profusa red de seducción que emana del cuerpo y su expresividad. Por otra parte, consecuentemente, la danza se constituye, a su vez, en una forma de dominio del mundo que rodea al que baila.

Ya desde la danza primitiva se conoce el hecho de que el hombre insta a la tierra hacia la fertilización con imágenes de copulación. Los desplazamientos espaciales primarios del círculo y la fila no son más que los signos estilizados de la vulva y el pene, reveladores del hecho coital. Los grupos de hombres y mujeres que se entrelazan hacen mímesis del acto sexual en forma abstracta, sin contar con otras imágenes más crudas y directas como son las de bailarines desnudos o travestidos remedando acciones sexuales. De ello saldrán configuraciones cada vez más estilizadas en que acercamientos y separaciones, cruces y carreras, saltos y giros van a crear un vocabulario que será la base del lenguaje expresivo de la danza como arte. El campesino celebrará la primavera, época de la siembra, y el otoño, época de recolección, con danzas en que hombres y mujeres alegremente celebran con éxtasis el enfrentamiento de parejas con pateos, lanzamiento al aire de piernas, faldas femeninas levantadas y, sobre todo, con un lúdico empuje preparatorio a la selección de parejas y enlaces matrimoniales. Cuando esas coreografías son llevadas a los salones, el tema sexual se habrá tamizado de tal forma que podrá constituirse en recreo de la vida social, aunque

detrás de ello sigue manteniéndose el nexo de sexualidad entre parejas, aun cuando esté integrada en un grupo. Más adelante se hará una individualización de la pareja, estableciéndose una mayor intimidad que irá desde el juego de provocadora gestualidad de las danzas llamadas folclóricas, en que se instaura un cortejo abierto, o más aún, el cerrado vínculo del abrazo que, aunque a respetuosa distancia, no hace más que prefigurar el emparejamiento copular.



Nacho Duato.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

La vida pública matizará los aspectos más crudos de la sexualidad dentro del baile de parejas, pero no por ello dejarán de establecerse los prolegómenos para ulteriores encuentros y concretas interrelaciones de tipo sexual. Desde la contradanza, en cuadrillas, hasta el quieto e intimista danzón, se puede leer toda una cadena de eslabones en que aparece la historia de la sexualidad en el siglo XIX y principios del XX. La libertad entre la pareja se hace cada vez más acentuada en el chachachá y el mambo, cuando se rompe el abrazo para separarse la pareja quedando solo unida, y no siempre, por el contacto de la mano. Se ha pasado del baile «agarrao» al baile «separao». La paridad entre hombres y mujeres se hace cada vez más acentuada, igual que ocurre en la vida social en el transcurso de nuestro siglo. Cuando se rompe el abrazo del baile de salón, se muestra el deshielo del sometimiento femenino en relación con la preeminencia masculina establecida por siglos. La mujer se siente más libre y desde esa libertad se expresa con mayor fuerza en ulteriores desarrollos danzarios, tales como el son y el baile a ritmo de salsa.

En el ámbito de la danza teatral, el *pas de deux classique* muestra un fuerte lucimiento de la mujer, aunque soportada de forma paternalista por la fuerza muscular masculina que opera como hábil marionetista, dejando ver solapadamente su égida protectora y dominante cuando, al hacerla girar, la lleva por los aires o la sostiene en sus difíciles equilibrios. Más tarde la mujer renunciará a ese externo lucimiento para imponer otras reglas del juego con la llamada danza moderna, contemporánea o posmoderna. Así, será la mujer quien manipule el quehacer escénico convirtiéndose en creadora de obras en que las temáticas, a menudo, cuestionan la posición masculina de la sociedad. Es la época de la revolución sexual, con la consiguiente liberación de la mujer en la sociedad del siglo XX. A partir de ahí se impondrán también otras liberaciones, como las de los grupos homosexuales, marginados desde su sexualidad. Todo ello traerá a la escena la aparición de temas de relaciones amorosas entre mujeres, por un lado, o de hombres, por otro, con un frecuente uso del desnudo.

Puede así decirse que el arte de la danza teatral que por mucho tiempo reveló una sexualidad colonizada y mediatizada por un fuerte control de estilizada moralidad, en las últimas décadas parece haberse convertido en uno de los más propicios vehículos artísticos para expresar en imágenes danzarias la libertad sexual de nuestra época.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año II, No. 3-4, julio-diciembre de 1995].

DANZAS PRENUPCIALES ENTRE LOS NUBAS DE KAU (ÁFRICA)

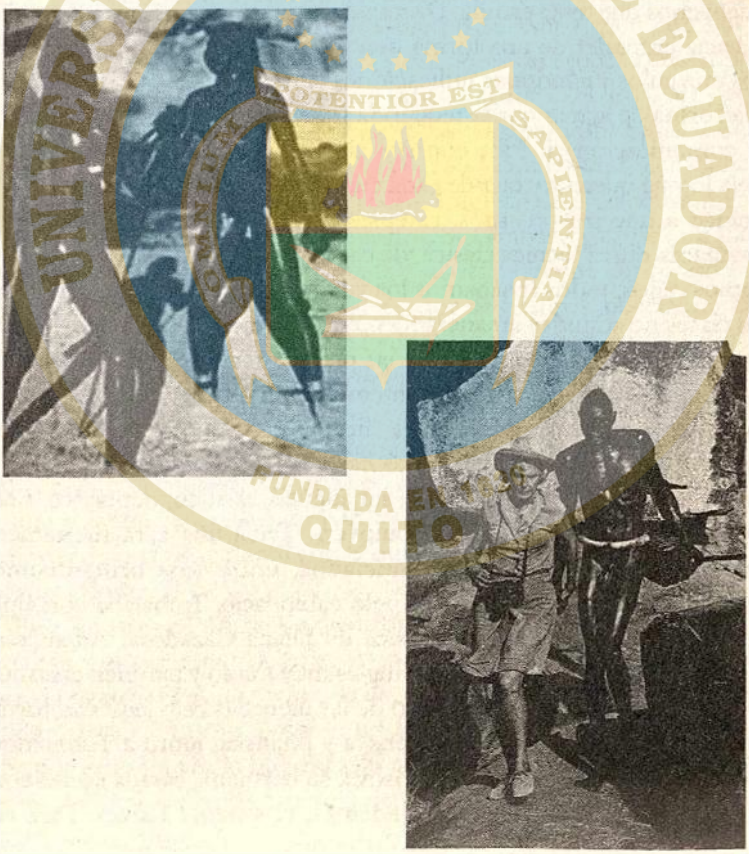
Entre los nubas, tribu africana de la zona sudoriental de la provincia sudanesa de Kordofan, se tiene un culto a la belleza del cuerpo que implica normas para poder exhibirse desnudo. En el caso de las mujeres, se les prohíbe aparecer desnudas desde que quedan en cinta; tampoco pueden hacerlo las personas gruesas, en general mal vistas. Solo los jóvenes sanos y de hermoso cuerpo podrán hacerlo en la lucha de cuchillas –atadas a la muñeca– llamada Zuar, que se practica entre los veintiocho y treinta años de edad.

El baile Njertun, o danza del amor, permite a las jóvenes del pueblo asistir desnudas, pues es aquí donde ellas escogen marido. Esta danza se efectúa poco tiempo después del enfrentamiento de los hombres en la lucha Zuar. Las muchachas untan sus cuerpos con abundante aceite, coloreado de rojo o de negro, luciendo como si estuvieran laqueadas. Se adornan las cabezas con plumas de avestruz y broches de latón dorado. Al llamado de los tambores, acuden en grupos de dos o tres al lugar señalado, moviendo las caderas al ritmo del tambor mientras hacen vibrar ramas flexibles o látigos de piel que llevan en las manos. Los guerreros comienzan a llegar, también muy untados de aceite y con esplendorosas máscaras pintadas en el rostro. Se mueven con movimientos lentos, bien diferenciados del de las mujeres; giran sobre el eje de una de sus piernas, mientras sostienen bastones en las manos. Por momentos, al ritmo del tambor, inclinan el torso e imitan el mismo grito del ave de rapiña que usan al comienzo de la lucha y que se denomina Schakula. Después, se sientan en un pequeño círculo sobre un muro de piedra, con la vista en el suelo, y miran a las jóvenes que bailan. Solo se permiten un ligero temblor de una de sus piernas, con lo que hacen sonar una pequeña campanilla que llevan atada al tobillo, sonido con el que demuestran simbólicamente una excitación interna. Los padres, con sus cánticos, apoyan los tambores, vociferando alabanzas por la inocencia de sus hijas, las cuales son tendidas sobre el suelo y obligadas a abrir las piernas, tras lo cual se exalta a gritos la virginidad de las doncellas, después de echar una mirada a sus vaginas. A continuación

las muchachas se acercan a los hombres, hasta que al fin una de ellas elige un hombre y se encarama sobre este y comienza a balancear una de sus piernas sobre la cabeza del mismo hasta terminar apoyándola en el hombro del escogido. Así continúa moviendo su cuerpo antes de retirarse bailando. Otras harán lo mismo con los demás hombres, en ocasiones con el que ya fue escogido, lo cual ocasiona riñas entre ellas. Antes de que finalice el baile, los hombres se van retirando sin mirar a las jóvenes. La cita tendrá lugar en la noche, en la casa de los padres de ellas, y de esta cita podrá surgir el casamiento, aunque no siempre sucede.

La famosa cineasta alemana Line Riefenstahl ha dejado constancia de este evento danzario al filmarlo *in situ*, junto con la lucha de las cuchillas.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año II, No. 3-4, julio-diciembre de 1995].



Line Riefenstahl
entre los nubas de Kav.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
OMNIUM MATRONA
FUNDADA EN 1826
QUITO

NINA VERCHININA EN CUBA

Tenía en esos momentos noticias de que había aquí, en La Habana, una bailarina, procedente de los Ballets Rusos, que daba clases: Nina Verchinina. Allí me fui y comencé a recibir clases de ella en su pequeño estudio, la salita de un apartamento bastante reducido. No tenía suelo de madera y unas barras y un espejo eran todo su equipo. Solo cabíamos cuatro alumnos en cada clase, y ella trataba de reunir los pocos muchachos que tenía en una. Dominaba escasamente el castellano, pero se hacía entender de una forma muy definida: trabajando sobre nuestros músculos y dándonos indicaciones tan elocuentes que no teníamos otra forma de actuar que la requerida por ella. Ejercía un poder intenso de comunicación cinética con sus alumnos. Era una profesora nata, sabía lo que quería extraer de cada cual con un rigor que no daba oportunidad a nuestros cuerpos, carentes de formación disciplinaria para afrontar la difícil técnica clásica, de caer en la holgazanería tropical. No éramos niños; todos frisábamos los veinte años, o los sobrepasábamos. Sus clases no admitían amaneramientos ni pérdida de tiempo en braceos bonitos ni línea para contemplar las poses estereotipadas del academicismo. Su método era accionar intensamente nuestra musculatura, colocación correcta de la postura, limpieza de movimientos y total concentración en lo que hacíamos hasta dejarnos exhaustos.

De unos treinta años, su tipo era atlético, elástico, deportivo, siempre en cómodos pantalones y pulóvers. Tenía una cara fuertemente cincelada, con pómulos pronunciados, unos ojos brillantísimos, deslumbradoramente azules y el pelo rubio lacio. Trabajaba con alpargatas y exhibía una dinámica física de Diana Cazadora. Además del ruso, su idioma natal, hablaba un inglés muy fluido y también el francés.

Nina pertenecía a aquel grupo de las llamadas *baby ballerinas* formadas fuera de Rusia por Preobrajenska y Nijinska, junto a Toumanova, Baronova, Riabouchinska y Morosova, su hermana, casada con el coronel De Basil. Había estudiado, además, el sistema Laban. Para ella, Leónides Massine creó en sus ballets sinfónicos –*Los presagios*, *Choreartium* y *Sinfonía fantástica*– papeles especiales, bien diferenciados del estilo romántico de las otras.

Nina era una especie de disidente del estilo académico de los Ballets Rusos. Sus estudios y su interés en la danza expresionista alemana desarrollaron en ella un estilo angular y punzante en su manera de bailar. Poseía unas puntas poderosas –no recuerdo empeine más impresionante en los pies que los de Nina–, pero prefería bailar con zapatillas normales o descalza. Había actuado en 1933 en los Ballets Rusos de Montecarlo y con el Original Ballet Ruso, primero hacia 1937 y más tarde en 1948.

Las clases que nos ofrecía eran de otro tipo, sin uso de barras, con muchos ejercicios en el suelo, especialmente acostados. En ellos, el cuerpo era tratado en forma diferente: el torso y la pelvis recibían entrenamiento interno. Así balanceaba nuestra formación técnica con el código clásico y a la vez con la libertad expresiva, aunque no menos rigurosa, de las técnicas alemanas. Decía hacer «ballet moderno», en sus coreografías no usaba los movimientos tomados de las clases, sino de inventiva personal, dentro de la cual mi cuerpo se sentía muy cómodo y gustoso. Ella me estimulaba mucho, pues ponía un especial cuidado en mi desarrollo, a pesar de que me era difícil pagarle las clases. Me decía: «No importa, cuando tenga dinero me las paga, lo importante es que usted trabaje fuerte; ya verá cómo su cuerpo va a adelantar técnicamente». Me trataba de usted, como a todos. Cultivaba ese distanciamiento como forma personal para sus alumnos. Sin embargo, llegué a tratarla fuera de las clases y sentía una calidez especial que me confortaba. Su compañero, un inglés pintor y restaurador de cuadros, poseía muchos libros de arte, y ellos me permitían verlos. Ese fue para mí también un deslumbramiento ante el mundo del arte. La pintura holandesa, española e italiana del Renacimiento me embriagaba, mientras Nina, ya tarde, preparaba sus comidas frugales y él me hablaba en un inglés muy *british*. Sobre la pintura universal yo practicaba el idioma, absorbía la pintura y sentía la cercanía de Nina, ajena a la maestra rigurosa, dueña entonces de una risa infantil con la que encubría su falta de dominio de nuestro idioma.

Para mí fue una época de descubrimientos: mi cuerpo y mi mente entraban por primera vez en otros predios ya más cercanos a lo que, borrosa pero irremisiblemente, se iba gestando en mi incipiente personalidad artística. Luego vinieron las funciones en el teatro América, y supe por primera vez lo que era salir a escena, disfrutar un movimiento dentro del cual me sentía capaz de expresar ideas a través de los músculos. Esto era resultado de una relación muy íntima que Nina lograba entre sus deseos coreográficos y nuestros cuerpos. Para mí, aquello era una revelación, algo como un milagro en que mi timidez se disipaba

para quedar mientras bailaba, seguro de lo que hacía, aunque fuera tan solo levantar un brazo o una pierna. La sensación de sentirme seguro de mí, ante el público, haciendo algo que era como revelarme, sin restricciones físicas ni mentales, fue para mí quizás la más importante experiencia de mi vida. Ello se hacía más profundo ante la convicción de que transgredía los cánones de nuestra limitada mentalidad provinciana; hacía algo que me permitía expresarme por encima de los prejuicios y estrecheces de mente.

Nina seguía, incansable, trabajándonos más y más, ahora con el fuerte estímulo de haber podido aglutinar un grupo. Conseguía locales más amplios donde podíamos entrenarnos con mayor libertad y eficacia espacial. Salones en sociedades españolas, en el Miramar Yacht Club, en el escenario del Teatro Nacional, en el salón de una escuela de música donde ella enseñaba. Fue en este lugar donde tuve mi más fuerte experiencia con Nina. Ella debía entrenarse para incorporarse de nuevo al Ballet Ruso que vendría próximamente a Cuba, y me pidió que la acompañara en sus clases, pues le resultaban fastidiosos los ejercicios estando sola. De pronto me vi trabajando a la par de ella, con una velocidad e intensidad que solo ella podía desarrollar, pero ante lo cual yo no podía ponerme con remilgos. El suelo del estudio era de grandes mosaicos de mármol, y al recibir nuestro sudor, en medio de un verano aplastante, se cubría de charcos en los que chapoteábamos constantemente. La única solución era tener un palo con bayeta y secar y volver a secar para poder trabajar. Aquello fue un tremendo *tour de force* para un principiante: seguir a Nina, deshidratándome, pero sin hacérselo sentir, fue una tarea de férrea voluntad. Sabía, pues lo había visto con mis propios ojos, de alumnos que se desmayaban en sus clases, que por su rigor disciplinario no tenían en cuenta el calor del trópico. Ella pensaba que eso era una ventaja porque nuestros músculos siempre estaban calientes; los bailarines de clima frío debían ocuparse arduamente de poner en condiciones su musculatura para que el cuerpo les respondiera en el entrenamiento. De modo que aguanté como un campeón aquellas endemoniadas y olímpicas clases que ella se daba y yo seguía en cuerpo y alma como si fuera un profesional. Esa fue una experiencia inolvidable y la recuerdo como mi bautismo de fuego con la danza. Todos esos esfuerzos en mi desarrollo técnico no quedaban meramente en las posibilidades que sentía de llegar a controlar mi cuerpo como bailarín, en el placer de expresarme dentro de las coreografías de Nina. Pronto sentí la necesidad de componer danzas, aunque no tenía idea de cómo hacerlo. Me recuerdo, muy temprano en aquellos días, ante el espejo de un armario con una vitrola o tocadiscos muy estrafalario, en casa de un

amigo, tratando de coreografiar una danza sobre el tema griego de Narciso. Y desesperado porque no me salía; tampoco sabía exactamente qué quería hacer. Luego vino la sorpresa: Nina me dice que el Ballet Ruso necesitaba bailarines y que me llevarían, junto con otro de mis compañeros. Justo había terminado mi carrera de abogado, y al instante tomé la decisión de enrolarme en la compañía.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 1, enero-junio de 1996].


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nina Verchinina.

HACIA UNA TEORÉTICA DANZARIA

A fines del siglo xx no parece existir especialización del pensamiento que no sea teorizable. Ciencia, arte e incluso tecnología, son todos susceptibles de caer en el campo de la teoría. La danza, por su precaria inmediatez, es una de las materias menos propicias a tal dirección investigativa y hasta el momento se muestra reacia a ello.

Sin embargo, dados los rápidos y frecuentes cambios que ha experimentado en las últimas décadas, ya no puede permitirse tal tipo de postergación, pues en la actualidad comienzan a hacerse bastante crípticos cantidad de fenómenos que están ocurriendo en esa área. Como tales pueden citarse la aparición de la llamada danza-teatro; la emergencia de la postergación del coreógrafo, especie casi en estado de extinción; el estado de laboratorio de gran cantidad de nuevas producciones danzarias en que parece prevalecer más el proceso de creación que el logro final; el surgir de la improvisación escénica; la casi desaparición de la danza de repertorio y tantos otros fenómenos de las últimas décadas. Ya se hace urgente plantear en la danza cuestiones que hace siglos fueron materia para los filósofos en relación con el hombre y su presencia en el universo. Ahora también se hace necesario preguntar: ¿qué es la danza, de dónde viene y adónde va? A lo que se agrega: ¿es un fenómeno *per se* o depende de la atmósfera en que se produce? ¿Qué es el movimiento dentro de la cultura del cuerpo? ¿Qué posición ocupan los códigos danzarios ante la inminente intrusión del movimiento cotidiano en el mundo de la danza? Estas y muchas otras cuestiones acicatean a la cultura danzaria de hoy. A partir de que el cuerpo comienza a ser estimado como un primordial objeto cultural con leyes propias y significación en la sociedad actual, la danza, depositaria del más alto sistema de expresividad estética de ese bien cultural, se ve comprometida a hacer disección de sí misma para encontrar las razones y los objetivos de su existencia.

Investigar, reflexionar y tomar medidas urgentes. Y solo una teoría de la danza puede dar respuestas, aunque por el momento sean solo empíricas, a tantos temas de incertidumbre. Hoy por hoy la investigación de la danza se impone. *Toda la Danza la Danza Toda* se hace eco de esa urgencia y en este número hará énfasis en esa árida temática. ¿De acuerdo?

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 1, enero-junio de 1996].

UNA SAGA INSULAR

Las islas son extrañas porciones que como barcos anclados se miran siempre en las aguas. Los mares que las rodean y las hacen prisioneras, les devuelven constantemente imágenes de su cambiante condición de sirenas solitarias, tentaciones de todo viajero de continentes. En esa aventura de seducciones, la historia parece germinar acontecimientos y cada noche se gestan mitos que se destruyen al amanecer. Así, en vísperas del primer centenario de nuestra independencia, Marianela Boán se entrega a algunas reflexiones coreográficas con respecto a la mitología insular de la llamada Perla de las Antillas. Sus producciones de los últimos años reclaman atención, no solo por su nivel de autenticidad, sino también por su preocupación en cuanto a descifrar algunos de los enigmas de nuestra insularidad, de nuestra realidad y de nuestra espiritualidad.

Ya en *Auto-retrato con escalera de caracol* mostró en algunos *flashes* la histeria prodiáspora para con la angustia de la huida que convirtió en trágico el chiste gestado en la calle de: «El último que se vaya que apague la farola del Morro». Cuatro personajes y un gran muñeco de trapo se abatieron en un espacio físico y mental, repleto de una hostilidad que pretendió romperse con la fuga. Después de ella, solo queda el muñeco enorme y solitario tirado en el suelo. La música de Carlos Varela, *Retrato de familia*, da una clase de la épica familiar que penetra esta foto colectiva.

Antígona, quizás una de las más luminosas piezas de Marianela de los últimos tiempos, logra en su metaforización del desnudo, la superposición de vida (sexualidad) con la muerte (inercia). La hermana mítica que afrontó el poder tiránico enterrando a sus hermanos muertos es uno de los profundos y simbólicos frescos de la cubanía en su dualidad de inercia *vs.* rebelión.

Si *Gaviota* es un juego también de dualidades insulares «viajar *or not* viajar, *that is the question*», *Fastfood* será «comer *or not* comer, *that is the question*». Esas pedestres polaridades son manipuladas irónicamente por Marianela en sus coreografías, hasta sus más altas resonancias filosóficas y poéticas en el contexto nacional. *Pater*, por su parte, es una danza, especie de remembranza autobiográfica, que remite a la nostalgia de seres queridos que se perdieron en la bruma de los deberes impuestos

por la grandeza de la obra colectiva que devoró a sus hijos como el gigante Cronos en los albores olímpicos de la construcción del universo.

Últimos días de una casa es un panorama psicológico del mirar del tiempo como pulverizador de la materia, sin poder hacer otra cosa que decir con Dulce María Loynaz:

La casa soy, la casa
más que piedra y vallado
más que sombra y que tierra
más que techo y que muro
porque soy todo, y soy alma

terminando por anclarse en la esperanza, al asumir la presencia del espíritu, indestructible e imperecedero en los versos de

con un poco de sol me conformo
con un poco de sol y ternura

Variaciones Sísifo toca el tema desgarrado de la ascensión, imantada hacia la realidad que detiene, corroe y pesa. Los escalones y sus transgresiones son el querer y no el poder hacia la trascendencia. El logro final deja la duda si se aprende por fin a volar, o si todo es aún un simulacro de la caída al vacío. La carta, en fin, toma el tema candente de la escisión familiar y la comunicación o no, entre «el aquí y el allá». Sobre un altar familiar, la mesa, se celebra una especie de ceremonia en que el pan y el vino de la separación se prestan al sacrificio de una «otra» santa misa cotidiana, mediatizada por la distancia y el correo.

La última presentación de Danzabierta, en febrero, puso en escena algunas de estas obras coreográficas respaldadas por la presencia de la propia Marianela, siempre exacta e incisiva en su quehacer escénico, junto a Judith Sánchez, José Hevia y Alain Rivero, frescos y vitales todos en sus proyecciones danzarias, especialmente estos dos últimos en la última versión de *Antígona*, que dieron con una interpretación de fuerte veracidad emocional, respaldada por una impecable corporalidad, difícil de superar: Hevia en el inerte pero hermoso cuerpo del hermano muerto, y Rivero, travestido, en la transgresora y épica Antígona.

La segunda parte del programa la llevó un grupo de artistas invitados por Marianela a impartir un taller internacional de la llamada técnica de soltura e improvisaciones de contacto. David Zambrano, Mark Tompkins, Mat Vooler, Jenifer Monson e Ismael Houston-Jones ofrecieron, para cerrar, una demostración de la riqueza y debilidad de este

estilo danzario que en los últimos tiempos ha tomado carta de naturalización en el mundo de la danza. Rico en espontaneidad y frescura, esta novel forma suele ofrecer escollos en la falta de control del tiempo escénico y la dispersión espacial ante el ojo del espectador. La última sección, con todos los participantes del taller, adoleció de esas fallas, a las que, por otra parte, siempre debe estar preparado el receptor de este tipo de evento danzario en que no faltan el humor lúdico y la demostración de gran pericia técnica. Dentro del mismo hubo la oportunidad de asistir al proceso de creación de *Ballroom*, obra que prepara David Zambrano para estrenar en Ámsterdam en noviembre de este año.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, Año I, No. 1, enero-junio de 1996].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LIBROS CON LA MANGA AL CODO

Todo parece indicar que México está a la cabeza en el empeño editorial danzario latinoamericano. Si tenemos en cuenta, además, la carencia de literatura con respecto a la danza, también podrá decirse que ocupa un lugar privilegiado en cuanto a publicaciones de textos bien comprometidos con las más atrevidas áreas relacionadas con el quehacer danzario, como son la crítica, los estudios antropológicos y la teoría. Si bien universalmente no faltan ediciones sobre personalidades artísticas (Alonso, Nureyev, Ulánova), compañías de atracción mundial (American Ballet Theater, Ballet Bolshoi, Royal Ballet), técnicas especializadas (danza posmoderna, butoh, danza-teatro), danzas folclóricas del ancho mundo o étnicas del Oriente (India, Tailandia, Japón), el mercado internacional de libros con esta temática está bien aquejado de enfoques teóricos. En los últimos años, ha aflorado una literatura sobre la danza en los Estados Unidos, y, aunque con discreción, pero siguiéndole los pasos, en México, a través de una política cultural emanada del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). El ávido lector latinoamericano, así como el del resto del mundo, ha tenido la posibilidad de enriquecer su intelecto con publicaciones que se hacen eco de los más avanzados sistemas y enfoques sobre la danza, entrelazada esta con las más actualizadas tendencias del pensamiento,

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDI-DANZA) José Limón, institución perteneciente al INBA, desde hace varios años se ha esmerado en la publicación de importantes libros que enriquecen la bibliografía danzaria mundial. Así, se puede tener a mano las biografías *Guillermina Bravo. Historia oral* (1994) y *Raúl Flores Canelo, arrieros somos* (1996), escritas por César Delgado Martínez; una enjundiosa *Antología José Limón* (1994), y *La técnica ilustrada de José Limón* (1994), de Daniel Lewis, la última de ellas esclarecedora obra sobre el lenguaje expresivo del ilustre creador; *La danza moderna mexicana 1953-1959* (1990), testimonio escrito por uno de sus protagonistas, Raúl Flores Guerrero, autorizado cronista y crítico de la época, quien hace profundas reflexiones sobre el fenómeno del surgimiento de la danza mexicana; *Los escritos de Carlos Mérida sobre el arte*

de la danza (1990), valioso texto protagonista de la gesta danzaria nacional desde la perspectiva de su especialización: las artes plásticas. Luego vendrán *Danza y poder* (1995), de Margarita Tortajada, un exhaustivo trabajo de investigación sobre las relaciones entre danza y política en el área de las subvenciones estatales y otros conflictos propios de esa dialéctica universal. *La danza en México en los años 70* (1980) y *La otra cara del bailarín mexicano* (1990), de Patricia Cardona, considerada una de las más esclarecidas voces de la crítica en Latinoamérica, presenta aquí un panorama crítico-histórico de veinte años de la vida cultural danzaria del país. Una visión reflexiva, iluminada por una proyección bien contemporánea del oficio crítico. *La percepción del espectador* (1993), también de Cardona, ahonda en esa intención clarificadora del hecho danzario con un hermoso lenguaje de alto vuelo poético. *Danza, cultura y clases sociales* (1990), de Amparo Sevilla, es otro de los más serios estudios de la danza en México, vista desde el ángulo de las ciencias sociales y la antropología, y válido no solo para una perspectiva nacional, sino también para cualquier estudio teórico de la danza universal. Pero entre las más atrevidas publicaciones mexicanas de los últimos tiempos, quizás pueda citarse *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia* (1995), de Hilda Isla, profundo y abarcador estudio en que sin dar todas las respuestas, puede decirse que plantea la mayoría de las preguntas sobre esa tierra de nadie y de todos que es la teoría de la danza, a la luz de las más noveles disciplinas contemporáneas.

Otros brillantes ejemplos, el *Manual del coreógrafo* (1993) y *La humanización de la danza* (1993), ambas de Lin Duran, exploran certeramente la metodología coreográfica al tiempo que hacen teóricas comparaciones sobre las ideologías artísticas de los grandes técnicos de la danza universal (Noverre, Wigman, Graham, Humphrey), buscando el común denominador de sus proyecciones coreográficas. A todo ello se suman otras publicaciones debidas a la prestigiosa autoría de Alberto Dallal, *La danza contra la muerte* (1979) y *El dancing mexicano* (1982), *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala* (1983), de Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, en el que se aúna el trabajo de campo con la reflexión emanada de la conjunción con el medio económico, político e ideológico en que surgen las danzas de esa región: *Ponte a bailar, tú que reinas* (1990), de María Sien, estudio antropológico de la danza prehispánica; *Danza en México durante la época colonial* (1990), de Maya Ramos Smith, que fuera premio de Ensayo Casa de las Américas, de Cuba, en 1979; *Danzas y bailes populares. Arte mexicano* (1976), de Electra Mompradé y Tonatiuh Gutiérrez, con fuerte información fotográfica; también el ya clásico de Samuel Martí, *Danza, música y cantos precortesianos* (1961), memorable investigación etnográfica.

Este listado no pretende ser exhaustivo. Trata solo de mostrar ejemplos del amplio espectro literario de las ediciones mexicanas sobre danza, puestas en manos del estudioso latinoamericano gracias a una buena política editorial, que respalda la existencia de especialistas danzarios responsables del valor científico de sus obras.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, No. 2, julio-diciembre de 1996].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EDITORIAL

Puede decirse con toda certeza que Latinoamérica es una región del orbe privilegiada por el arte de la danza. Sus raíces autóctonas indígenas siguen vivas, a pesar de la conquista y la colonización.

El mestizaje ha producido, además, una extensa gama de danzas, llamadas folclóricas o tradicionales, que pueblan el mapa desde el Río Grande a la Patagonia. La presencia africana en el Caribe, sus costas, y en el continente, ha permitido la existencia, en pleno clandestinaje, de danzas religiosas provenientes de los cultos que trajeran las etnias bajo la égida de la esclavitud. El baile popular ha lanzado al mundo productos únicos: la rumba, la conga, el tango, el samba y, ahora, la salsa, constituidos en ricos condimentos de los salones internacionales, tanto de la poderosa élite consumista como la de los más populares gustos.

La danza teatral, en cincuenta años, partiendo de la nada, se ha dejado sentir en la cultura danzaria universal con figuras estelares: Alicia Alonso (Cuba), Lupe Serrano (México), Marcia Haydee (Brasil), Julio Bocca y Maximiliano Guerra (Argentina). Ello sin contar los coreógrafos y las compañías de relieve internacional, alrededor de las cuales la música y las artes plásticas escenográficas han ofrecido obras relevantes. La historia de ese desarrollo puede decirse que parte de la gira de Anna Pavlova alrededor del mundo, que incluyó plazas latinoamericanas como Argentina, Venezuela, Perú, Cuba y México. El impacto de su figura fue determinante, tanto en Europa como en la América, incluso en la India y otros países asiáticos. Luego vinieron los Ballets Rusos: primero el de Diaghilev y luego el del Coronel de Basil, durante la Segunda Guerra Mundial. De esta segunda irrupción quedaron en nuestros países muchos integrantes, constituyéndose en profesores y creadores de grupos danzarios.

Por otra parte, la expansión de la danza moderna se hizo sentir rápidamente en los Estados Unidos. Figuras norteamericanas afluyen a Latinoamérica, y bailarines de estos países van a estudiar a la Meca neoyorquina en la década del cuarenta. México fue el primer país que recibió la fecundación de esta forma danzaria que tanta potencia ha adquirido en el siglo xx. Anna Sokolov y Waldeen, ambas norteamericanas, se

establecen en la capital azteca y casi de inmediato se constituye un buen contingente de bailarines mexicanos, pero no solo como intérpretes, sino también como coreógrafos. Rápidamente se instaura una danza moderna con perfiles nacionales, y artistas de las artes plásticas y la música se incorporan a ese movimiento al que han dado en llamar Edad de Oro de la danza mexicana (1940-1960), con una pléyade de personalidades de las mencionadas áreas culturales que se convertirán en fuertes pilares de la cultura latinoamericana de nuestro siglo.

Toda la Danza la Danza Toda ofrece en este número un panorama general de la danza en México, en la voz de muchos de sus creadores o en la de aquellos que ayudaron al desarrollo de sus diversos aspectos, tanto artísticos como intelectuales. Cumplimos así la voluntad de seguir aunando los eslabones de la danza continental y, además, la de hacer un homenaje a ese impulso inicial, aún vivo, que ha sido la danza mexicana, estrechamente relacionada con el desarrollo de la danza cubana.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, No. 2, julio-diciembre de 1996].

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ELENA NORIEGA EN CUBA

En la década del sesenta, Cuba va a recibir algunas compañías y a numerosos artistas de la danza mexicana, algunos de los cuales dejarán profunda huella en el entonces joven movimiento de la danza moderna cubana. En el Primer Festival Internacional de Ballet efectuado en la Isla en 1960, estuvo presente el Ballet de Bellas Artes de México. Poco tiempo después, el Ballet Nacional de Guillermina Bravo es invitado a venir a Cuba y presentarse en La Habana y en diferentes teatros del resto del país. La Universidad de La Habana recibirá a un grupo de bailarines mexicanos al frente del cual estarán Amalia Hernández y Josefina Lavalle. Colombia Moya por un buen tiempo se dedica a la enseñanza dentro de la Escuela de Instructores de Arte en Copacabana, en la cual se formaron los maestros para el Movimiento Nacional de Artistas Aficionados. Dentro de esta área también Elsie Cota contribuye como metodóloga y coreógrafa de danza folclórica. Rodolfo Reyes se incorpora al Conjunto Nacional de Danza Moderna (CNDM) y más tarde al Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, para el cual monta los primeros espectáculos de la compañía. Waldeen de Valencia es invitada por Alfonso Arau para hacer coreografías dentro del Teatro Musical de La Habana, y asume por dos años la dirección de la Escuela Nacional de Danza Moderna dentro de la Escuela Nacional de Arte (ENA). Manuel Hiram se incorpora, a partir de 1962, al Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba en calidad de bailarín, maestro y coreógrafo, y más tarde como *regisseur,* y se mantiene en la compañía de forma intermitente durante once años. Gladiola Orozco viene en varias ocasiones a ofrecer cursos de técnica y Raúl Flores Canelo monta *Librium* para el Conjunto Nacional de Danza Moderna. Todavía hoy, Federico Castro viaja a Cuba con regular frecuencia para impartir clases y montar coreografías.

Si todos dieron fuertes aportes al desarrollo de la danza cubana, la labor de Elena Noriega puede ubicarse dentro de las más profundas y abarcadoras a lo largo de una estancia prolongada en la década del sesenta. Durante ese tiempo impartió clases y montó coreografías de su repertorio, así como espectáculos de danzas folclóricas mexicanas, tanto dentro del CNDM como de la ENA. En especial, su impacto pedagógico

fue de enorme trascendencia en el desarrollo de la danza cubana, puesto que unificó los distintos criterios técnicos de los profesores, tanto cubanos como extranjeros, que colaboraron con el movimiento danzario en Cuba. Así lo testimonian algunas publicaciones y libros de la época. En el Preámbulo de *Una metodología para la danza moderna*, de mi autoría, y publicado dentro de la colección Estudios Teóricos (arte danzario) del Instituto Superior de Arte (ISA) –La Habana, 1989–, aparecen estos párrafos:

> Los primeros años de existencia de nuestro Conjunto se movieron dentro de un radio de acción bastante lleno de contradicciones, en cuanto a puntos de vista técnicos: cada profesor enseñaba un método adquirido de acuerdo con diferentes formaciones y prácticamente solo nos unía un concepto general abstracto de la danza moderna, como algo diferenciado de la académica, pero lleno de contradicciones individuales dentro de nuestro campo estético, por lo menos en cuanto a tecnificación. Unos con la técnica Graham, otros con técnicas adquiridas en el movimiento de danza mexicano, enseñaban todos sin un método único ni un sistema de enseñanza que unificara ese trabajo, el cual naturalmente se dispersaba y no concretaba un resultado, sobre todo con un difícil personal artístico a la mano, poco dispuesto a la tecnificación. Las condiciones de creación de un grupo profesional con la obligación al mismo tiempo de crear en la marcha su propia técnica, no fue una situación comprendida en aquel momento por los miembros del Conjunto, la mayor parte de ellos con un nivel educacional, cultural y artístico poco o nada desarrollado. En medio de esa disparidad de criterios se creaba la Escuela de Danza Moderna dentro de la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán y la falta de unificación en puntos de vista hizo posible, entre otras razones, que ese centro básico de enseñanza cayera en manos ajenas a la labor efectuada en Cuba por la danza moderna. Y así se planteó la contradictoria situación de que nuestro conjunto y la Escuela Nacional fueran organismos ajenos y sin al más remoto contacto ni relación. Se crearían bailarines sin saber a dónde irían a parar, mientras nuestro Conjunto tenía que formar dentro de él y sobre la marcha de un trabajo profesional, sus propios bailarines. Cuando Elena Noriega fue invitada, proveniente de México, a impartir un curso, esa era la situación general de nuestro proceso de tecnificación. La enseñanza del personal técnico del Conjunto le fue conferida por un tiempo y el resultado se concretó en una tabla técnica contentiva de todo el material trabajado en el curso. Dicha tabla técnica tuvo

dos aspectos fundamentales: uno, que la misma no constituía un punto de vista personal más sobre la danza moderna, sino que su materia estaba integrada por una asimilación de las principales y más actualizadas tendencias de tecnificación en la danza moderna. Las técnicas de Graham, Limón, Sokolov, Humphrey y otras se habían concretado en este curso a través de un serio estudio que Elena Noriega había hecho por años de esas formas técnicas y puntos de vista de enseñanza de la danza moderna. El otro aspecto fundamental era que esta sabia técnica había sido elaborada con el fin de legar al Conjunto un cuadro básico a partir del cual podría desarrollarse un sistema de enseñanza que unificara la labor didáctica de los maestros del Conjunto, y que diera sólidos fundamentos para la creación de nuevos profesores. A partir de ahí, con una comprensión y profundo estudio de ese curso, hemos desarrollado la actual tecnificación del Conjunto, y además hemos podido solucionar las contradicciones que en años anteriores dificultaban nuestro trabajo en ese sentido. [...]. Cuando me inicio en el trabajo de *Orfeo antillano*, que era una obra fuertemente narrativa, yo tenía mucha libertad, y tenía también a mi favor la presencia de Elena Noriega en Cuba. Elena llevaba ya un tiempo con nosotros en el trabajo técnico básico de la compañía, y además estaba muy interesada en todos los aspectos de mi trabajo. Tenía una gran experiencia de México y estábamos exactamente en una búsqueda de paralelismos y logros. Tenía, además, un gran conocimiento para captar todo lo que debía funcionar dentro de una coreografía. Me fue entrenando en un análisis con el que, al mismo tiempo que yo hacía la obra, era capaz de indagar lo que estaba ocurriendo mientras hacía el montaje.

Podía saber de inmediato lo que podía ser mejorado, lo que debía ser desechado, lo que podía ser desarrollado, es decir, me ayudó a salir de esa situación en que el coreógrafo novel tiene que estar, digamos, como el caballo que soporta a los lados de sus ojos las piezas que no le permiten más que mirar hacia el frente, A partir de ese momento pude evitar esa situación y mientras creaba era capaz de analizar lo que estaba haciendo con ayuda de Elena.

La considero una de mis tres grandes profesoras, porque me abrió el camino de la coreografía y su análisis. Y una cosa de las más importantes fue que cualquier problema que se planteara, no debía entregarme a la primera solución, aquella que aparentemente había sido el tono exacto de lo que yo quería, sino que debía buscar otras

vertientes con las cuales pudiera afrontar una mayor complejidad a la obra, sin que esta perdiera su claridad. Eso me permitía un enfoque de ampliación en mis posibilidades expresivas. Esto dio por consecuencia que *Orfeo...* se convirtiera en una obra mucho más larga que todas mis anteriores, las cuales no pasaban de veinte a veinticinco minutos. *Orfeo...*, sin embargo, se convirtió, sin proponérmelo, en una obra de unos cuarenta minutos o más, cuya narrativa no me impidió ni me hizo sacrificar la textura danzaria. A partir de este momento pude expresarme con mayor amplitud y con muchas más posibilidades a la mano para expandir mis formas de expresión. Después hice otra obra que considero clave en esta segunda etapa. Se trata de la *Chacona*, resultado de todo un trabajo que venía ya desde las clases técnicas; esas clases técnicas en que junto con Elena fui unificando una serie de tendencias. Había empezado a gestarse ya un trabajo particularmente mío que partió de las experiencias que Elena me había aportado y que había sido producto del desarrollo de la danza mexicana. A partir de este momento empecé a trabajar con una personalidad propia, dentro de un sentido de cubanía, elaborando una técnica nuestra. Producto de eso fue que surgió la *Chacona*, en que hubo un tratamiento de oposición en el cuerpo que buscaba unas ondulaciones que yo consideraba que estaban en la base del espíritu y de la forma de bailar del cubano. [...] Actualmente Cuba tiene ganado un gran respeto en Latinoamérica por nuestro movimiento danzario. Los coreógrafos y los bailarines prestan su ayuda a otras compañías latinoamericanas, igual que nosotros también la recibimos en otra época de México con la presencia de Elena Noriega, que se constituyó en un puntal muy importante en nuestro desarrollo, junto con otros mexicanos que han pasado por aquí. Ahora es el momento en que nosotros podemos hacer aportes a otros países de Latinoamérica y de esa manera supongo que cada vez se irán rompiendo las fronteras y las diferenciaciones culturales lo mismo que en los otros ámbitos de la cultura, aunque en el mundo de la danza esto siempre ha sido bastante difícil

En el documental *De la memoria fragmentada*, que la Televisión Universitaria de la Universidad de La Habana filmó a propósito de mi proyección artística, expresé lo siguiente:

Como tercera profesora en una etapa muy posterior, está Elena Noriega, mexicana, quien trabajó conmigo. Gran amiga y colaboradora, le dio una gran fuerza a nuestro movimiento de danza y de ella

guardo los más gratos recuerdos. Fue mi maestra en el mundo profesional, en el mundo coreográfico, ya que me enseñó a aprender, a ver lo que estaba haciendo y cómo lo hacía. Fue una compañera muy fuerte en mi trabajo durante el tiempo que estuvo en la compañía, por eso la considero una de mis tres grandes maestras, junto a Nina Verchinina y Martha Graham.

[*Toda la Danza la Danza Toda*, No. 2, julio-diciembre de 1996].



Elena Noriega.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

TRES

No son todos los que dicen estar,
ni están todos los que dicen que son...

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CUESTIONARIO PARA COREÓGRAFOS

¿Comienzas la obra:
por una idea narrativa
por una emocional
por una musical
o por un problema de movimiento?

¿Necesitas mucho tiempo para prepararte a comenzar la obra?

¿Trabajas el movimiento en tu propio cuerpo, en el de los solistas o con el grupo completo?

¿Planificas por escrito anticipadamente la obra o trabajas directamente en el cuerpo de los bailarines?

¿Gustas de la improvisación, o explicas los problemas a medida que montas la obra?

¿Te sientes nervioso o tranquilo durante el montaje?

¿El límite de trabajo creativo lo ubicas en el día, en la noche o en cualquier momento?

¿Cómo es la memorización de tus obras mientras estás montando? ¿Y cuando es a largo tiempo?

¿Cómo prefieres la relación con la música:
utilizar música escrita
música hecha con anterioridad
utilización del *collage* musical?

¿Trabajas de principio a fin la obra, o por secuencias indistintas que luego unificas?

¿Montas el final al terminar la obra o te gusta hacerlo con anticipación?

¿Haces frecuentes cambios en el transcurso del montaje?

¿Qué haces cuando te bloqueas y cuál es la solución que tomas?

¿Generalmente el trato con tus bailarines es fluido o difícil?

¿Hay problemas específicos de tu especialidad, dado que sea un montaje para el teatro, la televisión, el cine o el cabaret que puedan incidir en el trabajo general?

¿Hay algo especial que consideres en tu trabajo que valga la pena expresar?

LAS FORMAS DE LA DANZA MODERNA EN RELACIÓN CON LAS OTRAS ARTES MODERNAS

(Prólogo a libro de Louis Horst)

¿Es posible enseñar a crear? Posiblemente facciones de la cultura occidental se dejen llevar por esa falacia. Solo los creadores saben que el proceso de creación es un secreto que les fue dado misteriosamente, no se sabe por quién, ni en qué momento. Las metáforas del «toque del hada», el mito de las musas, el arrebato extático del romanticismo, son versiones de eso que hace trascender a sujetos y objetos para comunicar significados que en el caso del arte tendrán connotaciones estéticas, aunque la creación no pertenece estrictamente al área de la cultura, sino a toda manifestación de reelaboración intelectual de la realidad, sea esta artística o no.

A partir de la instauración de la modernidad en el siglo XVIII, surge la preocupación por investigar los procesos de creación y la posibilidad de transmitirlos. Los Enciclopedistas se entregaron a la tarea de organizar el pensamiento y hurgar en las relaciones entre las distintas disciplinas. No es extraño, pues, que en el área de la danza J. G. Noverre, en sus *Cartas sobre la danza y sobre los ballets* (1760), cuestione a la danza teatral de su época partiendo de los postulados del llamado Iluminismo. Sus coreografías no han llegado hasta nosotros para testimoniar la concreción de sus puntos de vista en relación con la creación danzaria, y al parecer, según la opinión de sus contemporáneos, no logró prácticamente sus objetivos. Sus teorías de cómo construir danzas y ballets atacaron el alegorismo y el vacío en los espectáculos de la danza, y las bases para el desarrollo de la creación danzaria en su expresión escénica, que condujo a una búsqueda de verismo en el siglo XIX, a pesar de la fantasmagoría de sus seres femeninos aéreos.

No es hasta el siglo XX, con la instauración de las vanguardias, que surge en el ámbito de la llamada danza moderna o contemporánea la necesidad y expansión de los tratados de la creación coreográfica. *El arte de componer una danza* (1959), *Las danzas preclásicas* (1937) y *Las formas de la danza moderna en relación con las otras artes modernas* (1961) aparecerán para el uso de los noveles coreógrafos. El primero, escrito por una

coreógrafa líder de la primera generación de la danza moderna, Doris Humphrey, es un serio y contundente estudio de las normas que deben regir la creación de una obra coreográfica, vista a través de una extensa experiencia y una bien profusa puesta en acción de esos principios por varias décadas. Los otros dos, han sido insólitamente escritos no por un bailarín o coreógrafo, sino por un músico involucrado a profundidad en el surgimiento de la danza moderna estadounidense: Louis Horst. Figura legendaria en el mundo de la danza norteamericana a partir de los años veinte, junto a otra de las conformadoras de ese movimiento, Martha Graham, fue pionero en las lides de instaurar un nuevo estilo, al constituirse en agudo crítico y consejero de todo aspirante al arte de la creación coreográfica, con su verbo directo e incisivo, no siempre exento de acidez, con un criterio del estilo de la modernidad coreográfica bien claro y definido que le permitió una aceptación unánime dentro del mundo de la danza neoyorquina y asumir una posición de guía en los quehaceres coreográficos del momento. La avidez por encontrar los secretos de la creación en el ámbito danzario agradece a Doris Humphrey y a Louis Horst sus agudas observaciones y sus lineamientos para deslizarse por los difíciles raíles de la expresión coreográfica. Esto no había sido afrontado hasta el momento en la forma en que ambos lo hicieron, como un resultado de experiencias *a posteriori* de la concreción de toda una época de la danza, la que va de los años veinte a los cincuenta, gloriosas décadas que marcaron definitivamente el progreso de la danza teatral en el mundo.

Al tratado de Horst, en especial, hay que reconocerle el apasionante enfoque de ubicar a la danza en medio de las fuerzas estilísticas que habían surgido y marcado a todas las otras artes, y por lo tanto conmovido al mundo de la cultura del siglo XX. Abrir el diapasón cultural de la danza a la influencia de todas las otras artes constituyó una manera de ampliar su foco, independientemente de ellas, como sistemas integrantes en el espectáculo danzario. Horst dirige su enfoque a hermanar a la danza con todas las otras artes y situarla por lo tanto como una fuerza más, aunque sin perder su propio yo, en la integración del complejo mundo de la cultura. Esto que puede parecer una perogrullada, no lo es para muchos, inclusive connotados creadores, quienes mantienen al mundo de la danza bastante apartado de la totalidad cultural, lo cual hace que siempre lleguen tarde las influencias innovadoras de las tendencias de vanguardia. Esto ha llegado al extremo de establecer un complejo conceptual con denominaciones que no coinciden con sus verdaderas acepciones en el cuadro general de la cultura de las otras artes.

Así suele llamarse clásico al ballet romántico, o posmoderno a tendencias que siguen perteneciendo a la modernidad. Horst pone el punto sobre las íes en esas relaciones y si no trata de enseñar a crear una coreografía, como usualmente se espera de este tratado, sí da reglas muy saludables para internarse en el ámbito, no siempre luminosamente claro, de la composición coreográfica, poniendo en relieve estructuras internas que permiten contactar los contenidos significadores danzarios con las formas significantes coreográficas.

Una correcta perspectiva –pienso al leer y asimilar este precioso tratado–, consiste en que da a conocer a fondo reglas que nos permiten lanzarnos conscientemente hacia su violación. Con ello expreso mi opinión de que la creación procede de un proceso de rupturas, que para poder efectuarlas debemos saber que aquello que destruimos fue construido, con gran amor, por los que nos antecedieron, quienes no han pasado impunemente por la historia de la danza. Hoy por hoy muchos se dedican, con alardes esnobistas, a decir que todas estas reglas están ya caducas, lo cual denota una profunda falta de cultura danzaria, y hasta una ausencia de profunda información sobre lo sucedido en el pasado reciente. Nada de lo que se hace actualmente en el área de la danza está desconectado de lo hecho en las cercanas décadas del veinte al cincuenta.

Si los años cincuenta plantearon fuertes conmociones en el mundo de la danza, y surgió una voluntad, llamada posmoderna, de romper con el expresionismo característico de la anterior etapa hacia una tendencia abstraccionista (línea estilística ya hace tiempo agotada en otras artes), esto no quiere decir que realmente se había salido de los marcos del modernismo, una de cuyas vertientes, no es secreto para nadie, fue la abstracción. Hoy podemos ver que comienzan a quedar atrás, con bastante rapidez, esas búsquedas para recomenzar dentro del neoexpresionismo y, en opinión de muchos, del neorromanticismo, el cual vuelve a ubicar la expresión emotiva del ser humano en el centro de la temática coreográfica de los últimos años, los ochenta y principios de los noventa.

Para complacer el deseo tan actual de descanonizar el arte coreográfico, ha sido necesario, al igual que en otras artes, destruir las formales estructuras coreográficas ya instauradas, y que tan caras fueran a Horst. Pero ello no puede realizarse impunemente, lo que equivale a decir, sin haber creado nuevos códigos, quizás más abiertos, pero códigos al fin. No debemos olvidar que la comunicación no es posible sin la concreción de codificaciones que permitan fluir los signos capaces de significar. Si los códigos instaurados por Horst no satisfacen ya las apetencias

del momento, no podemos, sin embargo, olvidar que sus libros nos enseñaron a instaurar códigos coreográficos, igual a los creados en la formación física de los bailarines para expresarse con alta tecnificación. El conocimiento de cómo controlar los excesos en la composición es, quizás, igual que en el tratado de Doris Humphrey, el aporte más definitivo de este libro indispensable, en mi opinión, para la correcta conformación de una cultura danzaria. A través de él, se nos enseña a pensar coreográficamente, aunque no tenemos que regirnos por un discurso que dicte lo que debe o no hacerse para el logro de una obra danzaria. *Las formas de la danza moderna en relación con las otras artes modernas* resulta un importante legado intelectual en este, al parecer, crepúsculo de la modernidad con el surgimiento de las llamadas tendencias posmodernistas en la danza.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

PREFACIO PARA UN LIBRO DE JOHN MARTIN

Danza moderna, danza contemporánea, son las denominaciones que en los últimos decenios ha tomado la danza. De cierta manera, denominación tonta e inoperante, divisoria y sectaria. Todo es danza, la de ayer, la de hoy y la de mañana. Sin embargo, ha sido necesario puntualizar un hecho: la revolución actual de una estética, con sus implicaciones técnicas y artísticas, y la denominación inexacta se pagan con la solución transitoria de dar nombre y apellido a un acontecimiento recientemente aparecido.

Que los Estados Unidos hayan tenido el privilegio y la extraña contradicción de engendrar en sus entrañas imperialistas ese maravilloso movimiento actual de la danza, es un fenómeno nada difícil de comprender por quienes están al tanto de la dialéctica del materialismo histórico. Como tan posible fue que la primera Revolución Socialista en América ocurriera en Cuba, territorio prácticamente norteamericano hasta hace poco.

No vamos siquiera a mencionar la ya manida discusión en torno al arte moderno, que ya comienza a caer en el ridículo, como símbolo de la decadencia burguesa. Una mente alerta a correctos criterios marxistas-leninistas es capaz de desprestigiar ese arcaico pensamiento basado en dogmáticas interpretaciones de textos que se apoyan en una absurda ortodoxia.

Hoy por hoy, reconocemos un arte en revolución, y una revolución en el arte, paralelas en el sentir y en la verdad histórica de la revolución económica, política y técnica del mundo actual. Y la danza moderna se plantea, en medio de sus hermanas, la pintura, la música, la arquitectura y demás artes, pedir su lugar en el pensamiento y la cultura del mundo contemporáneo. Con más derecho aún por haber surgido como violenta contradicción del agitado espíritu norteamericano, que junto a la violencia y la agresión, a la cultura contemporánea el teatro de Arthur Miller o un jazz negro que se hace internacional, entre otras manifestaciones culturales de importancia.

Dejando sentado todo lo anterior, ningún movimiento artístico posee amplio desarrollo de sus múltiples facetas, hasta el surgimiento del

crítico de arte. Y cuando se cita la palabra crítico, se hace mención no del sujeto del verbo criticar o censurar, sino del iluminador intelectual de un arte, del que puede poner en letras el pensamiento del artista, el puente aclaratorio entre la obra de arte y el público receptor. Es, o debería ser –decimos debería porque con frecuencia no lo es–, el traductor del misterioso idioma que fluye de la vida personal, de una obra artística, llena de los vericuetos individuales por los que transitan la vida de una época, un momento, el alma de su creador, miles y miles de circunstancias concluyentes en el breve momento de su existencia.

Y es en John Martin que aparece el maestro de la crítica de danza norteamericana. Durante treinta años, desde su columna de *The New York Times*, su certera pluma ha guiado, orientado, aclarado, subrayado y moldeado la opinión de un público hacia la danza. Un libro escrito por su mano, es una prueba testifical de algo visto, vivido e interpretado.

Hay un aspecto que debemos hacer notar en esta obra: su espíritu abarcador y la abierta sensibilidad de su autor hacia la danza. Un verdadero crítico de arte no lo es solo de un período del mismo, sino del arte que se trate en toda su extensión. Y eso ocurre con John Martin, quien además de la llamada danza moderna, se siente identificado con la danza en general, ya sea folclórica, clásica o simplemente recreativa, pues ninguna de estas manifestaciones le resulta ajena. La división que Martin establece en su libro, cuatro en total: danza básica, danza para la recreación de su ejecutante, danza como espectáculo y danza como medio de comunicación, revelan la profunda comprensión del autor de las raíces de la danza, pero también del rango de la misma en el contexto universal y contemporáneo.

La ubicación de la danza en el tiempo, tan necesaria para su comprensión actual, lo lleva a desarrollos históricos, llenos de sabrosos detalles, que sin caer en una innecesaria erudición dan luz general a los movimientos contemporáneos.

Ser columnista de un periódico neoyorquino lo ha obligado a ver todos los grandes espectáculos de danza que han pasado por los escenarios de esa gran ciudad. El rutinario ver y opinar le otorga a su libro una visión amplísima al poder aquilatar el trabajo de todas las grandes figuras del inquietante mundo que es la danza, tanto de creadores como de intérpretes contemporáneos. Leer un libro sobre danza escrito por alguien que ha visto crecer día a día y multiplicarse los peces y el pan de un arte contemporáneo, es francamente un privilegio. Sobre todo de un arte cuya vigencia depende del contacto personal con la obra y el artista-arte sin museos es la danza.

Y no es de descartar, o dejar a un lado, el estilo fresco y dinámico, frecuentemente humorístico, con que John Martin deja sentir en su

obra la agilidad y claridad del periodista. Leer este libro es como haber visto, sentados en la cómoda platea de un teatro capitalino, treinta o más años de danza. Saber gustar de su sabiduría es entrenar el paladar para una real apreciación de la danza, tan necesaria en nuestro actual momento.

[23 de abril de 1964].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

DANZA EXPERIMENTAL

Hace apenas un año surgió otro empeño de danza patrocinado por la Revolución. Se trata del Conjunto Experimental de Danza de la Habana, el cual reúne bajo su égida a un grupo de coreógrafos, bailarines, pintores y músicos que hombro a hombro se entregan a una difícil tarea: crear un estilo de danza nacional. Labor dura y apremiante, que se ve gratificada con la generosidad del fin. Una Revolución no sería tal si no creara a su vez perfiles definidos dentro de su cultura. Los artistas de esta generación testigo, se aprestan a la labor de dar forma a esa necesidad, pese a las fuerzas que tiran hacia el pasado.

Este Conjunto se planta con valentía sobre nuestros escenarios diciendo que tiene algo que dar. En primicias, en la fresca esperanza del nacimiento, en el balbuceo de los primeros pasos. Y cuando hablamos de primicias no nos referimos a la madurez de los artistas que lo integran, muchos de ellos veteranos en nuestra escena, nuestra plástica, nuestra música, sino en cuanto al nuevo quehacer estilístico que se impone en esta obra colectiva.

El Conjunto Experimental de Danza de La Habana presentó su primera temporada hace apenas un año. La impresión que dejaron fue la de un empeño artístico novedoso que buscaba un lenguaje propio enraizado en fuentes nacionales. Que el empeño quedó demasiado abstracto, y por lo tanto algo apartado de la realidad inmediata, es cierto. Pero también dio pruebas patentes de un laboratorio en urgencia, de una serie de voluntades en acción, de una búsqueda entusiasta y de plena confianza en el futuro. La plástica escénica agobió a la danza, el vocabulario recién estrenado fue limitado, hubo ausencia de gramática y composición en el uso del material. Hubo todo eso y otras cosas más. Y también hubo la presencia insoslayable de algo nuevo que surge impetuoso e incontrolable: una visión contemporánea del sujeto de la danza, una ausencia de vedetismo estelar, una seriedad en los fines y una irreprochable firmeza en la búsqueda.

Ahora, después de varios meses más de trabajo, el Conjunto brinda una temporada con algunos estrenos y reposición de parte de su repertorio anterior. Este programa nos ofrece a simple vista un panorama más

sólido que el anterior. Limpieza espacial en el área escénica, lo que es igual a una mejor comprensión de la danza por parte de los escenógrafos; una mayor variedad a través del programa, buscando un balance de contrastes; una mejor labor de conjunto, que se hace patente en la coordinación y acoplamiento de los bailarines. Solo el exceso de intermedios quiebra la continuidad total, hecho que puede ser logrado con un solo receso que no altere el dinamismo general del espectáculo.

Estudios rítmicos, de Alberto Alonso, director artístico del Conjunto y pionero de nuestra danza nacional, muestra el abecé del estilo que personaliza al Conjunto. Partiendo de cánones académicos, se ha ido al fondo de la impecabilidad de esa técnica, apartando toda la paja de «exquisitez» aportada por el Romanticismo del siglo XIX. Con ese material primario se ha trabajado para revertir la línea simétrica y recta del ballet clásico en una ondulante serpentina de acción, en la que el centro pélvico rige con fuerza y crea una constante distortiva y un dinamismo de mucho interés. Que en el mismo estén desarrollados movimientos básicos de las danzas abacuás y lucumiés, herencias africanas de nuestra cultura, es el punto más oscuro para el observador, que siente más la presencia espiritual de lo nacional que la física inmediata. Si en la primera temporada esa nueva cartilla de movimiento pareció pesar demasiado en la mayoría de los coreógrafos del Conjunto, actualmente sentimos más libertad individual en cada uno de ellos, hecho que se refleja, en general, en el espectáculo. *Estudios rítmicos* es hoy, sin dejar de ser lo que fue ayer, algo distinto, resultado de una elaboración más ceñida, de un relajamiento en la obsesión de lo recién adquirido. La composición se amplía, los planos espaciales son afrontados, el escenario se hace más dimensional, la obra adquiere un hecho que le faltaba: sentido de forma. Futuras presentaciones harán madurar más y más esta danza que tanto interés posee en tanto muestra íntegra de la primera etapa de búsqueda. El tiempo también hará una totalidad entre la idea del coreógrafo y la labor del bailarín ejecutante, aunque actualmente ya hay miembros que podemos catalogar como definidos y hermosos vehículos de la idea coreográfica, vale mencionar entre otros a Christy Domínguez, Gladys González y Simona van Weyck, puros deleites cinéticos para el ojo del espectador sensible al movimiento. Cuerpos elásticos, ondulantes, concentrados, organismos vivos al servicio del motor poderoso de la danza. Fuertes sin perder la gracia, femeninas sin perder el poder, técnicas sin preciosismos, estas tres bailarinas dejan un sello indeleble en la personalidad del grupo, no igualado aún por el personal masculino, aunque no estará lejos el momento en que pueda hacerlo. El adelanto técnico y la labor del conjunto que media entre la primera temporada y la actual así permiten esperarlo.

Sensemayá, de Armando Suez, fue desde el anterior programa una de las obras más logradas. Una motivación clara, definida, inmediata; el ritual de la lucha del hombre con la naturaleza (el animal culebreante en este caso); el poema de Guillén con su rítmica primitiva, el libre diseño de los hombres-sombras, contrapuntísticamente tratados en relación con las figuras principales; la atmósfera mágica y alucinante de la salmodia vocal de Luis Carbonell; los planos arquitectónicos y las proyecciones selváticas de Sandú Darié; la fuerza interpretativa de Roberto Rodríguez y Sonia Calero, se reunieron para lograr el drama ritual del triunfo de la razón sobre lo irracional. Suez, guiado por una idea dramática, clara y precisa, salvó los escollos del lenguaje limitado y se plantó en un ámbito imaginativo en cuanto al movimiento, ajeno a cánones restringidores.

Humorada, otro estreno de la temporada, fue una refrescante sátira. De la buena sátira, la de risa interior y no de carcajada externa. David creó con su pincel burlesco una escenografía en blanco y negro, máscaras y vestuario de tono picante y retozón. Si bien algunos de los personajes del parque fueron gratuitos a la idea central, como el del poeta, y algo también la pareja de enamorados (Gladys González y Roberto Rodríguez los interpretaron con huimos a chorros), las estatuas, los académicos y el personaje del pueblo –quizás demasiado aburguesado– y la acción que lo une, son de una perspicaz intención plenamente lograda. La sátira al academicismo, eterno beneficiario de cosas muertas, tributario oficial de glorias pasadas, es directa e incisiva. Contra él hasta el verdadero pasado, los muertos ilustres perpetuados en las estatuas, se ríen, prefiriendo irse a hacer el amor.

[1964].

FUNDADA EN 1620 QUITO

INFLUENCIA DE LA CULTURA AFRICANA EN LA DANZA DE CUBA

El *Correo de la UNESCO* de junio de 1967, dedicada por entero a ese «continente en mutación» que es el africano, decía con certera visión que «esa África inmensa y diversa, por el genio que la caracteriza, está llamada a desempeñar un gran papel en el mundo moderno».

La interrelación del mundo moderno con el continente africano nos obliga a determinar por qué esa cultura, tan vieja como cualquiera de las otras, y que no por menos conocida y por estar a las puertas de su valoración, menos antigua y valiosa, puede tener tan alta vigencia en nuestra época.

Y es que nuestro tiempo se caracteriza por ser eminentemente descubridor, explorador, rompedor de convenciones y principios establecidos. Las normas culturales que el renacimiento europeo estableció y fijó por varios siglos, se resquebrajan; tras esos muros de solidez secular aparecen valoraciones olvidadas y no por ello menos potentes y vitales al flujo general de la cultura de la humanidad. Tras de esa recia cortina de la supremacía europea occidental apareció todo el arte del Oriente, y más allá de él, el arte primigenio de culturas bien cercanas a las fuentes de la naturaleza. Y en esa área fue que Occidente quedó sorprendido ante el tumulto frondoso del arte africano, de sus artes plásticas, de su literatura, que aunque oral (característica en el continente africano) no resulta menos importante que la escrita, de su música y también de su danza inigualable.

Y esta valoración, que se inicia a comienzos del siglo XX, estremeció a todas las artes contemporáneas y a sus creadores. Desde Picasso hasta Stravinsky y Mary Wigman, el arte negro liberó de las perspectivas limitantes del arte del siglo XIX a las vanguardias artísticas de nuestro siglo. La concreción de la forma, su plena unidad con un contenido nítidamente vital, su poesía escueta, su emotividad directa, la libertad formal, así como sus poderes dionisíacos, despertaron en el arte europeo un ímpetu hacia derroteros más acordes con la época nuestra, la cual repudia el sentimentalismo, el convencionalismo y las reglas asfixiantes

de un naturalismo ramplón en el mejor de los casos, cuando no, de un blando y evasivo romanticismo.

A partir del siglo XVI comienza a manifestarse en Europa una elaboración danzaria –dentro de los cánones racionalistas del arte cortesano– que toma como base expresiones del folclore. Esta elaboración dará lugar a la brillante, estilizada y convencional danza que conocemos como clásica o académica. La elegancia y sutil refinamiento de las fastuosas cortes europeas marcarán su indeleble estilo, igual que en las artes plásticas, la música, la arquitectura y la literatura. Un arte culto plenamente desarrollado para el disfrute de las altas clases que lo crearon. El natural sentido saltarín y espacial de la danza europea, creó una forma despegada del suelo, basada en lo fundamental, eminentemente, en el dominio de los músculos largos de las extremidades inferiores, quedando el resto del cuerpo bajo las estrictas normas posicionales de un definido racionalismo formal. El amplio desarrollo que la danza del Oriente ofreció, con sus infinitas variantes en el movimiento de brazos, manos, cabeza y pies, fue ignorado por el estilo occidental, siguiendo las mismas normas que, como en las otras artes, descartaron la frontalidad escultórica, los colores planos y la ausencia de perspectiva, los modos antiguos musicales. Todo un caudal de logros culturales fue relegado por el racionalismo renacentista en aras de una hegemonía europea. La política colonialista despreció las manifestaciones artísticas de los pueblos que cayeron bajo su dominio.

Hoy puede ser causa de asombro conocer que cuando Europa se considera universal creadora de una técnica danzaria única e irremplazable, la India, siglos antes de nuestra era, ya poseía no una, sino cuatro escuelas clásicas bien diferenciadas: Baratha Natya, Escuela Kathakali, Manipuri y Kathak. Escuelas todas con sistemas codificados en libros y siglos, mucho antes de que las altas clases de Occidente pensaran en hacer de la danza un arte culto.

Estas consideraciones acerca del arte danzario del Oriente, son válidas, también, para África, donde un sistema físico bien establecido rige los principios de la danza. El torso y la poderosa región pélvica se constituyen en eje generador de infinitas relaciones de movimientos ignorados por las técnicas occidentales y hasta por las orientales. La fuerza que comunican a la danza tanto la zona alta del torso –residencia del plexo solar– como la pelvis –fuerza magnética de los impulsos eróticos–, crean todo un vital estilo de acción, incorporado por las más novedosas técnicas para una real y amplia valoración del cuerpo humano.

Imposible valorar el arte de la danza del siglo XX sin ubicar el aporte de la danza africana. Ella ha contribuido a un nuevo estilo que rompió

con las convenciones académicas para asimilar el legado danzario del mundo en su largo trayecto de siglos.

Cuba, país que se ubica entre los de más avanzadas líneas de acción de nuestra época, desde los aspectos políticos hasta los culturales, posee el privilegio de estar fuertemente enraizado en la cultura africana. Si siglos de oprobio hicieron de esta relación una malsana prueba de indignidad humana, a través de la institución del esclavismo impuesto por regímenes colonialistas, hoy podemos regocijarnos de que algo fructífero quedó de esa etapa, y es la oportunidad de enriquecer nuestra savia cultural con la vital fuerza del arte africano: arte libre, espontáneo y lleno de potencialidades por descubrir.

Para conocer el desarrollo del germen cultural de la danza africana en Cuba, será necesario hacer un recorrido desde los aportes más directos hasta sus elaboraciones actuales. Por ello nos remontaremos a nuestras primeras experiencias danzarias, presentes en las manifestaciones de los grupos africanos venidos a Cuba bajo la esclavitud, manifestaciones que, por otro lado, se mantienen aún vivas en el uso y las costumbres de la población de raza negra, en la mestiza, e incluso en la blanca.

Entre los diferentes grupos étnicos africanos llegados a la Isla, tres de ellos, bien diferenciados entre sí, trajeron expresiones danzarias que todavía hoy podemos estudiar, sobre todo por el impulso que nuestra Revolución ha dado a estudios de este tipo, y también por la caída de los prejuicios sociales, lo cual ha permitido, entre otras, la creación de un Conjunto Folklórico Nacional que tiene por misión descubrir y preservar las manifestaciones danzarias de este tipo, muchas de ellas, hasta hace poco tiempo, ignoradas o a punto de desaparecer.

El primero de estos grupos es el yoruba. Procede de Nigeria, y tuvo en Ife uno de los más importantes centros culturales del continente. El panteón yoruba provee de un extenso ritual danzario pleno de imaginería poética y con un carácter hondamente mimético. En la expresión danzaria que nos aportó se hace presente una diversificada experiencia en el campo de la danza imitativa. Poderes primigenios de la naturaleza, en alegorías danzarias del mar, el trueno, etc., nos brindan también arquetípicos retratos del profundo carácter humano en la matriarcal danza de Yemayá, en la tempestuosa y atronadora meta de Changó, en la sensual y envolvente danza de Ochún, y así en gran cantidad de bailes que personifican a las divinidades yorubas, que no por haberse sincretizado con los santos católicos perdieron un ápice de sus valores vitales.

Junto a estas danzas miméticas, los grupos bantúes, conocidos como congos en nuestro país, aportaron una danza saltada, abstracta, en oposición a la personificadora. La fuerte raigambre guerrera en sus danzas

de Palo, en el gimnástico Mani –danza masculina en la que representa una lucha a puño limpio–, los fuertes y profundos simbolismos en la Yuca, donde los juegos pélvicos del hombre y la mujer evocan en bravos impulsos rítmicos la acción fecundante de los sexos, y la Macuta, danza de tipo convulsivo de celebración. Estas danzas bantúes se caracterizan por el simbolismo y por la abstracción danzaria más que por los reflejos imitativos de la naturaleza.

Un tercer grupo, el abacuá, procedente del Calabar, costa de Guinea, trajo la fantasmagórica danza del Íreme o diablito ñáñigo. Con extraños movimientos, la danza personifica el alma de los muertos que protegen del mal a los adeptos de la sociedad secreta masculina y solo se ofrece en las oportunidades de reunión de los Juegos o Potencias, nombres que reciben estas organizaciones. El Íreme usa una vestimenta que lo enmascara y sus movimientos son dirigidos por un guía que le canta y habla en lengua nativa. Esta danza, aunque mimética, al tratar de personificar seres ultraterrenos lo hace de manera abstracta, lo mismo que en la escultura, cuando al evocar divinidades o muertos altera los rasgos humanos para probar así su diferenciación y otorgarles un rasgo misterioso. Con esta acción el africano revela su fuerte imaginación y cómo sin salirse de líneas figurativas puede alcanzar un alto vuelo abstracto y expresionista.

La celebración del Día de Reyes fue una de las más importantes manifestaciones danzarias del periodo colonial. Cada 6 de enero los distintos grupos o cabildos salían a la calle con sus máscaras y diablitos para celebrar una fiesta en saludo de la primavera. Vistosos personajes ejecutaban danzas para ahuyentar el invierno, augurar la fertilidad y el renacer de la tierra. Esta antigua mascarada fue el origen del carnaval habanero, y, más tarde, tras notables formaciones, de los ulteriores desarrollos de la Comparsas con que las clases más populares celebraron las fiestas carnavalescas.

En una segunda etapa las danzas están ya ajenas a los rituales religiosos, pues su intención es ahora puramente recreativa, de simple regocijo popular. Es así que surgen la rumba, danzas de pareja en las que el juego erótico remeda el clásico acercamiento de sexos. El yambú y la columbia recrean, apenas sin tocarse, la persecución y asedio del varón a la hembra, haciendo del movimiento pélvico y de la pasión rítmica un engranaje de maliciosa pero vital energía. La jiribilla, por su parte, es una rumba para demostrar el virtuosismo y destreza de su ejecutante masculino.

En esta etapa van a surgir también las danzas de salón, iniciadas con la versión negra de la *country-danse* francesa, en la región oriental de la

Isla, a raíz de la emigración francesa venida de Haití a Santiago de Cuba a fines del siglo XVIII. Sus más antiguos orígenes podemos estudiarlos en la congregación de la Tumba Francesa –aún vigente en Santiago de Cuba–, en que danzas de cintas y otras obviamente tomadas del acervo europeo de la época, trasmutan las figuras y sus entrelazamientos para dar lugar un peculiar estilo, un género oriundo de Cuba, y del cual surgirán la contradanza, la habanera, y el danzón, el más conocido de los bailes cubanos de salón.

Con este último entramos ya en el campo de una danza puramente criolla, pero con raíces bien cimentadas en el aporte negro. Es una danza de salón, en la cual la pareja, unida en respetuoso abrazo, baila tranquila y serenamente dentro de un muy limitado espacio. «No salirse de una loseta» es la consigna del buen danzón, dentro de esa pequeñísima área está todo el íntimo calor de la recreación erótica. El crecimiento de una burguesía criolla dicta las normas de contención sin que por ello pierda su sensualidad y su relación vital con la raíz africana.

Después llegará el son, variante algo más libre, más emotiva y más rápida. La guaracha y el danzante no son más que escalones hacia el chachachá, interpretación más moderna al impulso de tiempos en los que se rompen los cánones de la floreciente burguesía, sintomáticos, por cierto, de influencias foráneas, como la norteamericana, con su dominio económico, cultural (entiéndase desde luego la danza, pues su música se mantuvo muy cerca del danzón), pero que al reflejar los impulsos de acción del *jazz*, no dejaron de poseer también una raigambre africana venida por otra vía. El clímax de esta situación fue el mambo, producto híbrido cubano-norteamericano en el que si no fuera porque la corriente afroamericana venía a través de la vía del cabaret, medio bastardo y comercializado, la danza que se originó sobre esa música hubiera tenido más raigambre y valor, ya que la danza de *jazz* posee indudables potencias y tiene gran trascendencia en las corrientes danzarias contemporáneas. Es indudable la importancia que estas han tenido en la boga de las danzas de salón desde los primeros decenios del siglo XX a partir del foxtrot y el *charleston*, pasando por el *lindy hop* y el *jitterburg* hasta los recientes *twist* y *Ye-Ye* en los cuales el *jazz* afroamericano se ha expresado en movimiento y ha hecho estremecer las modas danzantes de todo el mundo.

Las comparsas habaneras siguieron su callejera trayectoria coreográfica, constituyéndose en verdaderos espectáculos populares sobre algún tema unificador como «La Boyera», «El Alacrán», «La Guarachera», «Los Dandys de Belén», «La Jardinera», con sus reinas y reyes, sus cortes y su profusa colección de vistosas farolas.

Alrededor de los años veinte, la fuerza popular de nuestra danza se dejó sentir en dos compositores de música sinfónica, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Ambos reflejaron en su música el ímpetu danzario nacional, al que fueron también empujados por estar ubicados dentro de un hacer contemporáneo que desde Europa veía la presencia africana como un elemento renovador en las artes del siglo XX. *La rebambaramba* y *El Milagro de Anaquillé* son dos partituras hechas para ballets. Con ellas Amadeo Roldán se anticipó en varios decenios a la existencia de un movimiento danzario capaz de plasmar el nivel alcanzado por la música sinfónica. Estos dos ballets sinfónicos –con libretos de Alejo Carpentier–, que poseen una temática cubana enraizada en el aporte negro, tuvieron que esperar el triunfo de la Revolución para ser llevados a escena con las adaptaciones necesarias al paso de los años por un conjunto danzario adecuado a sus planteamientos.

Mientras tanto, el panorama danzario nacional se fue orientando hacia el cabaret y la televisión, vías más comerciales. En los años prerrevolucionarios estos espacios utilizaron nuestra danza para los espectáculos más fastuosos del continente, y también los más adulterados desde el punto de vista artístico. Sin embargo, fue en este período, contradictorio acontecimiento, donde por vez primera se lleva al escenario bailarines negros que hicieron gala de sus dotes artísticas en un espectáculo organizado. Aunque peligrosamente teatralizadas, las danzas afrocubanas fueron llevadas a los escenarios. No puede negarse que aquella ocasión, por superficial que fuera, estimuló al talento artístico de muchos, y si bien fue una generación efímera y frívola, dejó establecida la calidad artística del bailarín negro y mestizo cubano, capaz de deslumbrar con la fuerza teatral de las danzas populares.

Los cimientos para un arte danzario nacional ya estaban colocados, pues también comenzó a florecer la profesión de coreógrafo como artista creador de un espectáculo cuyo aporte individual, en ocasiones anónimo, va a contribuir a la conformación de la danza nacional. Solo faltaban cuerpos de baile, técnicamente adiestrados, que pudieran revelar el estilo y carácter de una danza nacional enraizada en la cultura africana. Se imponía entonces la participación del bailarín negro y mulato, y su formación técnica, pues aunque existía una muy calificada compañía de ballet, esta se ceñía estrictamente a la técnica clásica académica, lo cual no fue óbice para que las tendencias en el ambiente artístico la empujaran a experimentos como la creación del ballet *Toque*, con música de Argeliers León, estrenado en 1952 por el Ballet Alicia Alonso, antecedente del hoy Ballet Nacional de Cuba. Esta obra, inspirada en un tema religioso afrocubano, fue un intento coreográfico basado en la línea del movimiento popular nacional.

Y esos cuerpos de baile con las condiciones requeridas surgieron a raíz del triunfo revolucionario: el Conjunto Nacional de Danza Moderna y el Conjunto Experimental de Danza de La Habana. Al contar con un material humano idóneo a la mano, con medios materiales para cualquier intento y experimentación, así como con organizaciones adecuadas, los creadores coreográficos nos dimos a la tarea no solo de incorporar los materiales característicos de las danzas folclóricas y populares, sino de ahondar en las raíces de sus movimientos para encontrar principios sistemáticos con que elaborar nuevos materiales, sin que estos perdieran su raigambre nacional, una técnica específica de moverse que incorporara los modos universales. Así, exploramos las posibilidades del torso del bailarín cubano para desarrollar y elaborar movimientos originales, con la técnica general de la danza; posibilidades de movimientos que las raíces africanas revelaron. Una dinámica pélvica que aumentó la acción física; una línea de sinuosa sensualidad y una ondulación que profundiza los rasgos barrocos de nuestra plasticidad, fueron moldeando un estilo nacional sin las fronteras de lo local.

La necesidad de romper con los moldes académicos llevó estos planteamientos al lenguaje contemporáneo, y la danza moderna fue el campo de experimentación adecuado. Desde sus inicios, en los primeros decenios del siglo, esta técnica planteó la ruptura con las convenciones y formalismos heredados del Renacimiento, así como la ampliación de sus horizontes expresivos hurgando en anteriores formas artísticas. Las asimilación de otras posibilidades físicas de la expresión moldearon fuertemente la danza moderna, con lo que quedó demostrada su maleabilidad técnica, adaptable a cualquier experimentación. La constante inventiva y la búsqueda caracterizan y definen esta técnica, de ahí su interés en nuevas formas. Como creador coreográfico, orienté mi experiencia personal en esta línea, llevando a ella mis inquietudes para plasmar las raíces nacionales dentro de las más avanzadas y universales técnicas de la danza, dedicándome a investigar y experimentar con los cuerpos y modos de acción del bailarín negro y mulato cubano. Ello me proporcionó una amplia gama de calidades que, desarrolladas dentro de las técnicas contemporáneas, han ido conformando un estilo que revela la idiosincrasia psicológica de nuestra cultura nacional danzaria. Dentro de esta línea y en el repertorio del Conjunto Nacional de Danza Moderna, del Consejo Nacional de Cultura, he creado obras como *Mulato*, *El Milagro de Anaquillé* y *La rebambaramba*, *Rítmicas* –con música de Amadeo Roldán– y la *Suite yoruba* –filmada en un documental que ilustra ciertos aspectos de este trabajo de elaboración–, *Orfeo antillano*, *Medea y los negreros*. Especialmente me ha gustado explorar, desde el punto

de vista temático, los mitos africanos y sus analogías con los europeos, así como sus relaciones con el mundo y la vida actuales.

Dentro de estas inquietudes y búsquedas, otro grupo de creadores se aglutinaron bajo el Conjunto Experimental de Danza de La Habana, guiados por Alberto Alonso y Luis Trápaga, quienes, aunque provenientes de la técnica clásica académica, fueron lo suficientemente disidentes como para encauzar sus tendencias de experimentación dentro de un estilo nacional. Ya Alberto Alonso, en los años cuarenta, había hecho un intento de plasmar, con retina coreográfica, el mundo de acción del cuerpo del cubano en *Antes del alba*, ballet inspirado en un tema de la vida urbana popular, con música del cubano Hilario González. Siempre interesado en esa línea, montó para la televisión una versión basada en el original de *La rebambaramba*. Alberto Alonso logró acumular una larga experiencia en producciones para los principales centros nocturnos de la capital, los *show* de variedades para teatros y la televisión, espacios en los que siempre mostró su inquietud por la línea que tratamos.

Luis Trápaga, con más o menos la misma experiencia que Alonso, aislándose también de la técnica clásica, elaboró un sistema de movimientos, partiendo del folclore abacuá, que llamó «técnica básica». Esta ofrecía un interesante vocabulario para uso del coreógrafo que quisiera trabajar con él, como efectivamente ocurrió con un grupo novel de creadores, y con Alberto Alonso, quien montó obras como *Estudio rítmico*, *Misterios 1, 2 y 3* de Tomás Morales *y Forma, color y movimiento*, del mismo Trápaga. Aunque quizás el máximo exponente de estos trabajos fue la coreografía *El solar*, creada por Alberto Alonso para el repertorio de Conjunto, e interesante plasmación de los movimientos y gestos del cubano, vistos por un ojo coreográfico que hurga en las maneras expresivas de las capas más populares, del pueblo capitalino.

Aunque el Conjunto Experimental de Danza no sobrevivió, sus creadores han continuado trabajando sobre la base de sus inquietudes y orientaciones. Recientemente Alonso ha estrenado *El güije*, coreografía que recrea leyendas y tradiciones cubanas; y Luis Trápaga, *Conflicto*, imagen abstracta en la que su vocabulario se amplía en giros y elaboraciones.

Este rápido panorama ha cumplido el propósito de marcar la línea de influencia que la cultura danzaria africana, como parte de la herencia cultural cubana, ha intervenido en la creación de un aspecto del arte cubano como es la danza, desde sus más directos aportes coloniales, hasta los más elaborados y ambiciosos proyectos de nuestra época, como es el de lograr un estilo propio dentro del mapa universal de la danza contemporánea.

[Década del 70].

CINCO SOLITARIOS Y UNA SOGA

No habrá cantos ni flores. Y mucho menos bizantinas. Pero seguimos a la neo, ultra o transvanguardia danzaria del posmodernismo, la cual aconseja que si al transcurrir cinco minutos del comienzo de una danza sin haber encontrado la conexión de la misma con el título, será necesario despreocuparse de esa vinculación para llegar rápidamente al estado de ánimo necesario que nos permita permeabilizarnos anímicamente con el evento danzario. Solo si no podemos evitar identificarnos con la extensa nota del programa, es que sufriremos el *shock* del obstruccionismo en nuestra capacidad de leer en el hermoso libro sin letras de la obra coreográfica titulada *Canto de las flores bizantinas*, de Humberto González, cuando despliega sus páginas ajenas a nomenclaturas, titulaciones o explicaciones programáticas.

Cinco bailarines y una tosca soga son los personajes de este *Canto* Una ceremonia hierática, convocada asépticamente, sin alusiones emocionales, nos adentra en su extensión por el mundo de la necesidad de amor, del intercambio de mudas sensaciones, de la ferocidad de la violencia, casi como del sacrificio religioso y de las extrañas esquematizaciones de las conductas. En inevitable interrelación, la incomunicación se transforma en un «rito de pasaje», donde el hombre actual no se ve preparado, como el primitivo, para ser adulto, sino todo lo contrario, está entrenado solo para sobrevivir dentro de la colectividad, o perecer ahogado por ella. El intento rítmico de integrarse por palmadas al unísono, el apoyo de cabezas sobre el límite físico del otro, la transmisión de energías a través de la solidez serpentina de la soga, nos hace sentir que si habláramos menos, quizás nos entenderíamos mejor: el gesto y la acción cinética, con su código de sensaciones, son más poderosos y persuasivos que el discurso oral.

Seis individualidades bien diferenciadas: dos bailarines negros, dos blancos (Vadim Larramendi, Erick Arnai, Alcides Labarrera, Leonardo Menéndez), todos rapados, una bailarina de cabellos largos (Gabriela A. Tognoti), más la soga que fue látigo, arma de linchamientos, conductora o cable eléctrico de sensorialidades, alambre funambulesco para equilibristas apócrifos y objeto de juegos enigmáticos, constituyen una

nada convencional *troupe* que da vida a la obra. El carácter de naiveté física, especialmente de los intérpretes masculinos, le confiere a la obra una calidad especial de inocente tosquedad, no exenta de cierto matiz lúdico, misterioso e inquietante. Cuerpos bien libres de establecidos códigos danzarios, los cuatro miembros del grupo Cuerpo Roto, cultivadores de nuestro *break-dance* callejero, muestran una diferente cara danzaria sin renunciar a algunos de sus espectaculares trucos de movimientos. Insólita resulta su incursión en este campo de la danza posmoderna, cultivada hoy por hoy entre nuestros jóvenes coreógrafos. Y más insólito aún, su logro en la inmersión total de sus cuerpos y mentes para producir la sorpresa de una obra, si bien algo inacabada, no por ello menos profunda y vital.

Humberto González logra tirar por la ventana sus códigos formativos de escuela y la larga trayectoria en compañías de relieve del país. Un lapsus prolongado sin entregarse a la creación posiblemente lo ha ayudado al despojamiento total de sus basamentos para emerger, como recién nacido, a un vocabulario sin sofisticaciones; ajeno a cercanías o lejanías referenciales de las líneas expresivas en que se ha movido a lo largo de su carrera. Individuo inquieto, hasta ahora más pensante que actuante, no había logrado su desprendimiento total de las ataduras de lo demasiado aprendido. En *Canto* hace un despliegue, como Ícaro, hacia el sol. Esperamos y deseamos que no le suceda lo que al personaje mitológico, lo cual podrá evitar si continúa en la labor a que lo han comprometido sus flores bizantinas, austeras, concentradas e interiorizadas en un buen hacer coreográfico, a pesar de la falta de recursos materiales que le impidieron el uso de un vestuario e iluminación de calidad. Esto, sin embargo, no dejó de probar que una buena obra en el teatro no depende tanto de su factura externa, como de los secretos de la entrega en su alumbramiento.

Saludamos la aventura de este antiproyecto sin nombre ni apellido, pero con un feliz punto de partida adherido a la identidad de una verdad coreográfica escénica.

[Septiembre de 1991].

RETAZOS DE ENSOÑACIONES

La vida es un sueño, dice el apotegma calderoniano. Y nosotros nos preguntamos ¿no puede ser el sueño una vida? Esto nos llevaría a la duplicidad del minicuento japonés en el que alguien de un sueño en el que era mariposa se pregunta: ¿Soy una mariposa que sueña con ser hombre, o un hombre que sueña ser mariposa? Así, desde el mundo antiguo hasta la era del psicoanálisis, el mundo onírico confunde, funde o mezcla lo real con lo fantástico; hace espejismos con lo cierto y convierte en incierto lo que es su contrario. En las ensoñaciones entramos en antros cognoscitivos misteriosos, donde reina todo lo imposible: la ingravidez, la multiplicación o simplificación de los sentidos, distintos cromatismos y sonoridades vírgenes envolventes a las cuales no son ajenos la transparencia de nuestros cuerpos, choques y absorciones cuasi cósmicas, terrores a la belleza monstruosa de formas diferenciadas, transposiciones del tiempo a todas las edades del ser, espacios transferidos e intercambios de identidad, materiales que se convierten en otros, conflagraciones de encuentros y rechazos, repeticiones obsesivas y movimientos fuera de la aparente tridimensionalidad de la convención, hasta lograr fórmulas que no llegan jamás a ser.

Estas y otras sensaciones, sugerencias y evocaciones, constituyen el núcleo epicéntrico donde hace eclosión el enfrentamiento de *En sueños*, de Isabel Bustos y sus bailarines, con nuestra percepción.

Retazos hace honor a su nombre al envolvernos en la mágica alfombra, su único elemento plástico-visual escénico –aparte del vestuario y la luz–, con fragmentos a veces cortos y más largos otros, en una desbalanceada desproporción de lo entreverado por la vigilia, pero ausente en la memoria al despertar, igual que cuando retornamos, intrigados y hasta fatigados a veces de las extrañas incursiones que venimos de efectuar por dimensiones ajenas a la comprensión, en apariencias, verdadera vida. ¿Por qué, además, cuando estamos allá, en la otra ribera, esta de acá parece no preocuparnos? Los terrores, abandonos, transposiciones, cambios y recambios de personalidad, inversiones del tiempo en el espacio, extrañas conversiones y versiones del amor y el odio,

apenas diferenciados, no ofrecen evidencias de querer pertenecer a la racionalidad, vocación del intelecto convencional.

Y ese juego de espejismos, llevado a la imagen cinética teatral, nos interpenetra, viola, adormece y a veces hasta nos molesta. Quizá el verbo más cercano, pues no existen verbos absolutos para lo inasible, sea el que nos encharca sumergiéndonos en la duda de las vidas múltiples y el abandono al enigma de las transmigraciones. Lo andrógino se hace más fantasmagórico en estas ensoñaciones: la sexualidad tamizada se convierte en lúdica imaginería de los sentidos aletargados y la aglomeración o la soledad en el sexo, su ausencia o transposición de polaridades, son frágiles transparencias, ajenas a la tierna violencia de esa realidad del ser.

Una sucesión de eslabones oníricos, ajenos a las imágenes del surrealismo estético convencional, crea su propio lenguaje de acciones cinéticas hasta hacer explosión en la lenta, persistente y como irreductible desaparición del lienzo rojo que ha regido a la obra en el piso, como basamento inevitable de la otra realidad, descubriendo el terreno polvoriento de esta objetividad, quizás la del despertar, que nos devuelve, nos descubre y nos revuelca de nuevo en lo material cotidiano.

Con *En sueños*, Isabel y sus «retazos» danzarios se visten de largo –pantalón, saya o unisex, poco importa– en la concreción de su búsqueda por aglomerar pequeños pedazos de realidades y ficciones en un amplio fresco, tapiz o sobrecama, a la manera de nuestras tradicionales confecciones artesanales, o como nos gusta metaforizar para denominar el deleite sensorial del anti *kitsch* y la refinada elegancia que siempre han caracterizado su estilo teatral danzario en ésa, entre tantas interrogantes del posmodernismo que es la danza-teatro, la cual parece haber llegado para quedarse en nuestros escenarios y en los de otras latitudes.

[Octubre de 1991].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

MUNDOS SECRETOS, AUNQUE COMBINATORIOS

Tres cifras cabalísticas, número misterioso y enigmático al que la sabiduría antigua confiere poderes. Estos podrán ser, quizás, el de la diversidad o el de la complementariedad, la del perverso capricho de la palabra trinidad, de lo tripartito, de los tres focos del círculo ignoto que se hace triángulo dentro de los juegos de la geometría y las matemáticas. O de la Danza Combinatoria, de Rosario Cárdenas, digamos a secas.

Espacio cerrado: ¿exorcismo del amor sin pasaporte legible?, ¿dialéctica del sentimiento y del intelecto?, ¿lucha de la razón y la sinrazón? Más bien diríamos poética de la dualidad en lo igual, canción de Bilitis convertida por la gracia de la mudez en una intimidad entre la imagen y el espejo. Cuerpos más que desnudos, transparentes, imponen lo perenne de una diferente y melliza femineidad. Solo cuerpos, energías ignoradas que se unen y se repelen en la culpa de la ternura. Fuera de esas formas, la oscuridad de lo no íntimo cierra el doble y frenético juego de lo único, aunque dual. Hermetismo a voces, *Espacio cerrado* es una aventura dentro de lecturas interpenetradas que desasosiegan y nos dejan acusadoramente perplejos ante los vericuetos de las sensaciones, de la luz y las tinieblas, de lo palpable y lo desconocido, de lo ausente y lo presente. Recipiente cerrado pero cristalino, es un llamado al derecho de la secretividad del corazón y sus latidos de ritmos, irreconocibles para muchos, aunque goce amargo de su propietario. Fírmalo, Rosario Cárdenas en su muy individualizada manera de metaforizar la peligrosidad de la vida y el amor.

En el mismo sitio: ¿Un farol callejero sin luz, o una ducha casera sin agua que cae? Uno, lo otro o cualquier otra forma subyacente de ausencia, es el eje en que un cuerpo se enrosca en movimientos centrípetos, se acorrala él mismo al vacío o al objeto protector que lo une al suelo como raíz. La luz que falta, el agua que no cae o cualquier otra asociación, razonada o no, son una o todas las etiquetas de un mismo, igual y reticente aspecto también, a su manera, cerrado, pero hacia arriba y hacia abajo. Es la terneza de la soledad sola y sin compartimento ni tristeza, la transparencia de agitaciones interiores que tiemblan movidas por brisas, vientos, tempestades, energías aéreas, volátiles que hacen

al cuerpo refugiarse en su osamenta, en su fibra de nervios y en el músculo actuante de la danza. Tensiones y distensiones, sorpresas y quietudes, inmovilizaciones o huidas, son todas cristalizaciones de un mismo sitio, el de la inquietud central por el encuentro consigo mismo y el miedo sin angustia ante lo que está más allá del mismo sitio. *Saudade* de lo desconocido, narración de un devenir que busca y halla sin saber lo que encuentra, pero se entrega sin premisas a ello. Planeta transparente, *En el mismo sitio* es un recorrido circular dentro de un sí mismo, inquieto pero vital, intranquilo pero trémulo ante los posibles descubrimientos y colonizaciones del ser. Firma, Alexánder García, en su primera aventura coreográfica que revela una auténtica vocación por la introspección manifiesta ejercida a través del poder cinético de un físico sin inhibiciones codificadas.

Solo pasos y formas: No, ante la absorción del mito y ante la reproducción de lo irrepetible, o comprensión de lo inimitable que es la naturaleza, son los condimentos inteligentes de esta lúdica maniobra teatral con la imagen del eterno Charlot, burlón, sarcástico, triste y hasta ridículo en su ingenuidad. Y agreguemos lo más importante: lo de la confesión autobiográfica de la duda en la creación: laboratorio abierto de una desmitificación, no de Chaplin, sino del artista que se acerca a él, lo mira, lo ama, lo ausculta, y se siente impotente al querer evocarlo. Todo ese proceso oculto, paradójicamente, es el que ha sido capaz de reconstruir y hacer reconocible ese ente de la magia teatral más allá de sus códigos gestuales y de las imágenes volcadas en el inconsciente colectivo del mundo del siglo XX. El hecho de danzar a Charlot es en *Solo pasos y formas*, más que un homenaje a la grandeza, es la revelación de un proceso de empatía con el sabor y la expresividad de un mito reciente, aún caliente en nuestra sensorialidad. ¿Danza evocadora de un cosmos casi único de la comunicación, más allá del gusto petrificado en las imágenes del cine, con la voluntariosa voluntad de recrear lo irrecreable a través del distanciamiento reconocido entre la efigie y las sensaciones que estas producen? ¿Charlot fue o no fue? ¿Imaginó un pillete que desapareció de su edad? ¿Aquello fue lo cierto o es esto que pretende ser solo unos pasos y unas formas? El mágico tiempo-espacio chaplinesco se reconstruye y derrumba constantemente a través del diferente tiempo-espacio de esta danza sobrecogedora en su imaginativa confrontación de lo real y lo no real, del humor y la tristeza: desvergüenza pudorosa que fantasmagóricamente nos lleva al pasado, al presente y al futuro de los mitos contemporáneos. Firma, Ileana Llorente, que asombra y paraliza al asombro con este rompecabezas danzario de tan sólida factura, negador del título de la obra.

Esta tríada coreográfica de tan variada significación tiene un común denominador: el ser humano, vivo, lacerado o cuestionador, a un nivel sobrepasa al resto de un programa del cual no vale la pena insistencia alguna, por su formalismo estéril. Danay Hevia y Araís Vigil dieron continente y contenido exacto, con intensa expresividad, a lo enigmático de *Espacio cerrado*. Por su parte, Alexánder García imprimió ternura y transparencia a su *En el mismo sitio,* mientras Ileana Llorente desplegó en *Solo pasos y formas* un virtuoso juego escénico de gran madurez artística –no obstante su novel carrera como intérprete y coreógrafa–, aunando luminosamente intención, gestualidad, danza pura y música en una totalidad reveladora de una compacta pluralidad de significantes, dirigidos al intelecto y al corazón de la audiencia, incluyendo, además, el uso de un pequeño, juguetón y sorprendente infante que con su breve, pero picante presencia escénica, crea un clímax de humor sorpresivo.

Danza Combinatoria, de Rosario Cárdenas, ha tirado al aire tres monedas de oro que al caer, sea cara o cruz, tienen valores definitorios para su empresa, con ínfimos medios escénicos, pero con esencial creatividad, imaginación y atrevimiento. De nuevo lo cabalístico del tres, número de magia y complementación gnóstica.

[Diciembre de 1991].

UNIVERSIDAD DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

CÁBALAS EN LA SINAGOGA

En lo inhóspito de un espacio despojado de sus antiguas intenciones místicas de sinagoga hebrea, por dos fines de semana se van a instaurar, de cierta manera, sesiones de juegos cabalísticos que lo entroncan con sus originales, y hoy perdidas motivaciones. El Teatro de la Danza, con Guillermo Horta a la cabeza, nos va a sorprender en dos ocasiones con sus enigmas e inquietantes conjuros.

Horta, como jefe de la *troupe*, se impone, al modo del mago Próspero, como manipulador de un tierno Ariel de dos juguetones calibanes clownescos y de una doble Miranda, todos transeúntes de un tiempo real que va desde la luz vespertina hasta la elucubrada iluminación teatral, buscando la otra realidad, la escénica. Con sus poderosas manos, Guillermo Horta inicia el conjuro que invoca, bien a golosos festines bajo los árboles, bien a tormentas de penas que aspiran al vuelo en crípticos textos y murmullos susurrantes. Cristos colgados de sus cruces, aves que irremediablemente quieren escapar del calor de los trópicos, garras de un bestiario que inventa en sus improvisaciones, Guillermo entrena sus cábalas ante el ojo sorprendido de su público.

De cuerpo magro, con enhiesta cabeza y cara de rabino antiguo, nos muestra una mirada incandescente que tan pronto parece horadar el vacío, como comunicarse con extraños seres más allá de la biosfera. Sus dinámicas físicas van de lo extático animalesco a lo estático vegetal; de lo levitacional a lo gravitacional; transita de la inmovilidad a la brusca absorción del espacio, sin dejar de ser él mismo, enigmático y distraído, centrado y disperso, enajenado y rebelde.

Luego vendrán los espíritus burlones, susurrando secretos, comunicando mensajes indescifrables a los asistentes, poniéndose de acuerdo en ocultos complots, riéndose el uno del otro, mientras se golpean los cuerpos entre sí o ruedan por los suelos, en medio de oblicuas miradas que nos recuerdan a los conspiradores boyardos de Iván el Terrible, o a los actores-bailarines del Katakali hindú. El Arielillo dibujará en el suelo, con tiza, su figura, para acostarse luego sobre ella, como buscando su identidad perdida, al parecer escapada al vacío. Ana Frank con su muñeca escribirá su diario en el aire, se arrastrará por el suelo para levantarse

súbitamente y caer desde las puntas de sus pies desnudos en sorprendente arco hacia atrás, como juglaresa medieval, para ofrecer su máscara aullante a través de la transparencia de sus sábanas y terminar jugando con un rosario cristiano, a pesar de ser judía. Enigmas y más enigmas, cábalas y más cábalas. Murmullos y palabras al viento se insertan misteriosamente en una kinesis, libre y relajada, pero inquietante y nerviosa, gesticulante a veces, abstracta otras.

Pero el clímax de estas dos sesiones, casi espíritas, diríamos, a las que asistimos como creyentes comprometidos, ocurre con el homenaje, evocación, celebración, *in memoriam*, encuentro (o encontronazo, como podría decirse) con Lecuona y su mundo, obra que conjuga enigmáticamente los temas de la nostalgia en la memoria sin historia de nuestros jóvenes, con el tema del adiós o la separación, instaurado en nuestra inmediata realidad. Allí puede ocurrir lo más imprevisible: un adolescente, con una pelota que mueve entre las palmas de sus manos, recorre grandes cuadriláteros espaciales, pareciendo meditar sobre las leyes de la gravitación en el globo terráqueo y por qué a Galileo le pasó lo que le pasó; figuras masculinas de cabellos envaselinados y bigotillos picarescos encienden grandes tabacos, dicen piropos maliciosos, a veces inteligibles, a mujeres inexistentes, ensayan rumbitas vernáculas con bastones de los años veinte; y una figura femenina pone, primero, un toque serio al asunto a los acordes de *Ante el Escorial* y, después, otro burlón al cantar estrofas de la *Damisela encantadora*, o hacer caritas coquetas al oír *Muñequita de cristal*. El deseo desacralizador de los textos, apoyados en el sentimentalismo *kitsch* de la época, va a dar paso a la creencia en la permanencia del arte de Ernesto Lecuona. La grandeza de su música va a trascender la intrascendencia verbal de sus textos acompañantes, igual que la trova del siglo pasado se va por encima de los «ebúrneos senos» y la «penetrante herida» o «el cruento parecer» de los pesares de amor en el cancionero al estilo de la época en que surgieron. La reconstrucción evocadora de los primeros decenios de la vida cubana se efectúa por medio de una rica gestualidad, no exenta del humor de los *clowns* –sus pantalones de payasos sobresalen bajo las estrechas guayaberas–, también por objetos –bastones y tabacos– que transitan visualmente, mezclados sin discriminación con la sonoridad de las danzas y canciones de Lecuona y con la acción cinética de los cuatro ejecutantes de esta coreografía, rica tanto en evocaciones y sugerencias como en enigmáticas claves, emitidas desde las palabras iniciales que entrecortadamente anuncian «algo» indefinido alrededor de Lecuona, hasta el melancólico final en que brazos y manos, que no se sabe con exactitud si saludan o dicen adiós a la nostalgia.

¡Ojo con este Próspero, no exiliado en las islas, sino nativo de ellas, que parece esconder en la manga de su pulóver posmoderno un naipe valioso, el del talento! Enhorabuena damos a esta hueste de bailarines-actores que son Carlos Delgado, Osvaldo Álvarez, Maura Morales, Luis Orlando Corralero y Mercedes Vargas, ejecutante y a la vez coreógrafa de la sorprendente Ana Frank. Ellos vienen a plantar su pica en el Flandes de nuestro quehacer danzario con una bien marcada personalidad –diferente a lo que tan a menudo vemos en los últimos tiempos– emanada certeramente de su director Guillermo Horta.

[Noviembre de 1991].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

TERRITORIO CLAUSURADO

Lo trágico del espacio constreñido puede ser la temática del diálogo, mitad coreografía mitad dramaturgia, entablado entre María Rovira y José Sanchiz Sinisterra en *Bienvenidas*. Si Adán y Eva fueron expulsados por el ángel del paraíso de un espacio cerrado, aunque morado por las delicias del Edén, hacia otro espacio, el de la libertad del sufrimiento, los personajes de esta danza son empujados por un ángel exterminador hacia la disolución de la personalidad por una voluntad maniaca de destrucción.

Cinco mujeres, aparentemente frívolas, llegan a un lugar en que van a madurar en el silencio –no deben hablar, ni emitir sonidos– y también perecer o quizás renacer cuando arriben a la liberación, en este mundo o en otro. Unas bodas fraudulentas las harán esposas de la muerte o sabe Dios de qué otra cosa. Pero esto poco importa. Lo esencial es un espacio que no será abolido por un tiempo, que puede ser el de la estancia del ser humano en el planeta, una vida, o algunas horas en ese lugar emparedado con fronteras precisas del Huit-Clos de Sartre, o incluso cualquier isla en que tirarse al mar puede ser la solución. En nuestro caso, solo pueden ser personajes que infructuosamente se lanzan contra la puerta de acceso a este espacio clausurado. Esa puerta se abrirá una vez sola para ofrecer el aniquilamiento definitivo y total: un espacio abierto a la no existencia. Entonces, ¿vale o no la pena franquearlo? Ante el miedo, la puerta se cerrará definitivamente.

Humor sangriento, alucinaciones jocosas, antídoto contra pesadillas claustrofóbicas, o cualquier otra sensación cruzada como líneas del ferrocarril en lugares peligrosos, podrán concurrir a manera de reflexiones dentro de esta *Bienvenidas*. Entonces, todo se hace más terrorífico, pues la visión apocalíptica de lo anteriormente visto nos sobrecogerá, al saber que entraremos sonrientes para salir disueltos en el ácido corrosivo de los espacios cerrados.

El ser humano está construido como ser espacial. Esto quiere decir, haber nacido para correr, saltar y hasta volar por lo menos en la imaginación. Cuando el maleficio lo obtura, ¡ay, de nosotros! ¡Ay, del que perdió su espacio, como lo perdieron estas cinco mujeres! José Sanchiz

y María Rovira se han puesto de acuerdo para entablar un juego de posesiones demoníacas sin posibles exorcistas en este maridaje de danza-teatro, en que se viaja hacia el miedo de la claustrofobia física como espiritual.

Tallada sobre la belleza física y emocional de Nuria Catalá, Giovanna Dale, Cristina Peraire, Natalia Vinyes, y la misma María Rovira, la obra emerge de un mundo animal en que tigresas en derrota, garzas airadas y perras afiebradas muestran la mansedumbre o la furia de una fauna femenina en acción. De lo banal a lo trascendente, de lo pedestre a lo lírico, de Almodóvar a Buñuel, las bailarinas del grupo Transit nos llevarán hacia lo alucinante, lo desesperante, lo exasperante, dentro de los límites del teatro como manifestación impúdica y peligrosa de la vida.

Bienvenidas nos instaurará en un serrallo de hembras que en el pánico del encierro pasarán de una especie de *fashion show* hasta el momento de la trascendencia del ser, de la superficial coquetería a la violencia, de sumisiones y rebeldías hasta aniquilaciones y resurrecciones.

Un texto poderoso de José Sanchiz Sinisterra, una música imperativa de Luis M. Carmona, una iluminación provocativa de Sergio Pessanha. Todo se entrecruzará emitiendo señales para lograr una inquietante experiencia danzaria teatral. Uno de los más impresionantes momentos es aquel en que finos haces de luces, como sogas luminosas, semejan posibles objetos de escape por los que las bailarinas parecen escalar en huida. Manuel Lillo, con voz clara, y ambiguamente irónica, creó intensamente el invisible *deus ex machina* malévolo que regirá los destinos de estas mujeres caídas en la trampa y que pondrá punto final a la obra con el sorpresivo mandato a servidores también invisibles: «Sáquenlas, quítenles los trajes de novias sin estropearlos y que entren las próximas». Entonces nos sobrecogemos pensando que pudiéramos estar colocados dentro del siguiente grupo.

[Octubre de 1994].

SANTA IFIGENIA, PROTECTORA DEL ARTE NEGRO PERUANO

La cristianización del indígena e inmediatamente después la del africano, fue una de las primeras tareas de la Conquista en América, proceso que duró varios siglos y estuvo a cargo del sacerdocio de la Iglesia, trasplantado al Nuevo Mundo desde los primeros desembarcos en el continente americano. El clero evangelizador se encontró con la sorpresa de que los llamados indios poseían arraigadas creencias religiosas con bien organizadas y estructuradas jerarquías de divinidades. El africano también mostró, aunque en circunstancias de desarraigo, una profunda religiosidad que debió ser manipulada por la Iglesia para lograr una conveniente conversión que permitiera introducir la ideología cristiana dentro del sentido religioso de una buena cantidad de etnias africanas con diferentes estadios culturales y sus también diferenciadas creencias.

Un fenómeno común al indígena y al africano, que chocó fuertemente con los códigos eclesiásticos católicos, fue el del rito danzario, de suma importancia en el ceremonial, tanto de uno como de otro. La era cristiana, desde muy cercanos tiempos a su instauración, permitió la música, pero desterró la danza por ser una acción demasiado ligada a las religiones paganas. El ascetismo y la severidad de los cánones de la Iglesia rechazaron la presencia del cuerpo en acciones tan vivas como la danza, que con frecuencia, además, llevaban al trance, estado de contacto con las divinidades, algo no admitido dentro del cristianismo. Una de las primeras medidas tomadas por la evangelización fue la creación de Hermandades o Cofradías, organizaciones controladas por la Iglesia, bajo la égida de algún santo protector, y permitir, a través de ellas, el uso de cantos, tambores y danzas en sitios aledaños al templo. Es decir, se buscó un control del africano, permitiéndole ciertos usos imprescindibles a su cultura, como la música y el baile, aunque no dentro del recinto sagrado del templo,

El encontrar fechas adecuadas que coincidieran con tradiciones o simbolismos africanos para hacer celebraciones, fue otra de las vías para unificar los festejos católicos con las efemérides religiosas del negro

esclavo. El Corpus Cristi, el día de San Juan, la Epifanía de los Reyes Magos y otras, hicieron coincidir las celebraciones primaverales, o del verano, con fechas de importancia en el calendario cristiano. Por último, fue necesario encontrar santos que tuvieran un atractivo reverencial para el negro esclavo. Y así aparecieron Baltasar, el rey mago en el área del Mar de la Plata (en Cuba fue Melchor); San Benito en Perú y Venezuela (llamado Berenito en Cuba y Benedito en Brasil); Santa Ifigenia en Brasil, Cuba y Perú y la Virgen de Regla en Cuba, todos y todas de rostros negros y, por lo tanto, de igual raza que el esclavo. San Baltasar presidió las fiestas del candombe en el Río de la Plata. Los caserones bonaerenses alquilados por negros libertos para ser sede de las reinas y reyes de los grupos africanos, estuvieron bajo la protección de dicho santo, ante cuyo altar celebraban cada semana sus fiestas, en las que se bailaba y tocaba tambor a la manera de su tierra. El 6 de enero, día del santo patrón, los distintos grupos étnicos acudían a misa y después se paseaban por la ciudad, lujosamente vestidos, hasta llegar a la plaza del mercado, donde bailaban las danzas de sus respectivas etnias. El santo presidía estos festejos, los candomberos los llevaban en hombros sobre una parihuela. También apareció en América San Antonio, patrón de Portugal, santo que aunque blanco, era conocido que ya venía admitido en tierra africana desde que los misioneros portugueses instauraran la evangelización en el continente africano.

San Benito, por su parte, otro santo negro –que no debe confundirse con el fundador de la Orden de los Benedictinos–, aparece en Venezuela, donde adquiere relevancia dentro de las Hermandades de ese país, en los Estados de Mérida, Trujillo y Zulia, ubicados al sur del lago Maracaibo y, más tarde, en los de Lara Falcón, Carabobo, Aragua y Bolívar. El culto a este santo negro viene desde el siglo XVII y a ha dado lugar a fuertes manifestaciones danzarias, como la de los chimbangueles, que, con sus tambores, toques y bailes, aún hoy se mantiene. Su fiesta no tiene fecha fija, pero se efectúa entre la primera quincena de diciembre o de enero. Su procesión recorre los campos en romería al son de los tambores. Así ocurre en Moratán, Trujillo, cuya cofradía va de Sabana Grande a Betijoque precedida por niños y un capitán, a quienes siguen «esclavistas» y «vasallos», pagadores de promesas o simples festejantes. Todos usan un sayón de hojas de palma y llevan en la cabeza una corona de cartón forrada de papel azul y adornada con espejitos. Un abanderado se coloca al frente, haciendo constantes reverencias al santo, mientras salta y baila izando la bandera por sobre la multitud. En el trayecto, en medio de carreras y bailes, los participantes detienen al santo y lo desnudan para bañarlo en aguardiente,

lo visten de nuevo, y así transcurre la romería hasta altas horas de la noche, mientras cantan:

San Benito es negro
Pero delicao
El que lo desprecia
Téngale cuidado.

Al pasar por la cárcel, y siguiendo una costumbre de los tiempos coloniales, se entra al santo para liberar a los que han sido apresados durante sus fiestas. Después es llevado a la iglesia, donde se le deposita en medio de un profundo silencio. Termina así la procesión, pero no la fiesta, pues al salir de nuevo a la calle continúan las danzas como el malembe, el giro de San Benito, que se ejercita tejiendo las cintas amarradas a un palo, ambas en Mérida. En Trujillo y Zulia son tradicionales los bailes de la botella y el de la batalla, cartacterizado este último por cuatro muchachas que torean con antorchas encendidas en honor del santo.

Este santo es también venerado en Brasil, pero con el nombre de San Benedito, el santo blanco. Nació en Sanfratello y falleció en Palermo en 1589. Nunca aprendió a leer y fue solo guardián de su convento, lo cual no impidió que fuera muy venerado en Sicilia por sus dotes de taumaturgo y profeta. Su imagen es muy popular desde antes de su canonización. En Brasil, como en otros lugares de la América con sentida presencia africana, su culto se expandió con fuerte devoción. Su fiesta religiosa se caracterizó porque en la misma aparecieron manifestaciones profanas reminiscentes de las costumbres africanas, sobre todo las bantúes. El 6 de enero fue el día escogido para su celebración en Sergipe, Lagarto, donde se hizo famosa una procesión desde 1980 que atrajo multitudes. En ella participaban los negros congos y mulatas vestidas de blanco, que bailaban y cantaban por las calles:

Mi San Benedito es santo de negros
Él bebe guarapo, él ronca en el pecho
Mi San Benedito, vengo a pedirle
Por el amor de Dios, para tocar cucumbi
Mi San Benedito no tiene corona
Tiene una toalla traída de Lisboa

Se puede decir que en las grandes ciudades del país, la masa de negros no es devota de este santo, de ahí que aparezca sincretizado con las divinidades africanas del candomblé bahiano, la macumba paulista o la

de Río de Janeiro. Sin embargo, en el *sertão*, como en las playas del norte y el sur y en las pequeñas villas sureñas, se le venera de manera especial. En Braganza, Pará, la fiesta de San Benedito, promovida por su Hermandad, es la más popular de la región desde 1798 hasta la actualidad. El festejo tiene lugar entre el 18 y el 26 de diciembre, a pesar de que la fecha del santo es el 3 de abril. En esta fiesta se bailan las danzas de la marujada, exclusivamente femeninas. En Cuba, aunque se ha perdido el culto a este santo negro, se mantiene su presencia en algunos textos musicales y poéticos, aunque con el nombre de San Berenito. Ejemplo de ello es esta décima popular de un son montuno:

Arreglado y muy bonito
Tengo yo a San Berenito
Colocado en un cajón
Con una cobija de yagua
Por si llueve y le entra agua

Nicolás Guillén, en su «Son no. 6», dice:

Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:
Estamos juntos desde muy lejos
Jóvenes y viejos
Negros y blancos, todo mezclado;
Uno mandando y otro mandado,
Todo mezclado;
San Berenito y otro mandado
Todo mezclado;
Negros y blancos desde muy lejos;
Todo mezclado;
Santa María y uno mandado
Todo mezclado;
Todo mezclado Santa María,
San Berenito, todo mezclado
Todo mezclado, San Berenito
San Berenito, Santa María,
Santa María, San Berenito,
Todo mezclado.

En el habla popular existe la expresión «le dio un sambenito», referida al desmayo o pérdida del sentido, lo cual, seguramente, hace alusión al trance, tan propio de las religiones africanas. En Cuba la devoción

por la Virgen de Regla es profunda. Virgen negra, aparecida, según la leyenda, en el mar para salvar a tres pescadores náufragos –uno de ellos negro– se sincretiza en la santería cubana con Yemayá, diosa yoruba de las aguas del mar y la maternidad.

La identificación del negro con los santos católicos negros ha sido un fuerte atractivo, aunque también santas blancas han gozado de devoción, como sucede con Nuestra Señora del Rosario o la Virgen del Carmen. Pereira da Costa nos cuenta cómo las Hermandades de Nuestra Señora del Rosario en Brasil llegaron a pintar de negro el rostro a esa virgen, integrada por hombres negros.

Santa Ifigenia es la santa de tez negra más antigua en la iconografía cristiana. La devoción a ella se extiende por Brasil y Perú y, de alguna manera, también por Cuba, ya que el cementerio de Santiago de Cuba, donde reposan los restos de José Martí, lleva el nombre de dicha santa. Con respecto a Brasil, puede decirse que varias Hermandades fueron fundadas en el sur del país y que tenían como finalidad principal el rescate de los esclavos afiliados a ellas. El famoso y legendario personaje Chico Rei, de Villa Rica en Ouro Preto, era muy devoto de la santa,



Virgen del Perú.

patrona de la Hermandad que el soberano afroamericano auxiliaba financieramente dentro de su territorio de apalencados. Se cuenta que el Día de Reyes, las negras del cortejo de Chico Rei se lavaban sus alambradas cabelleras, empolvadas en oro, sobre una piadosa piedra colocada ante el altar de la santa, dejando allí el precioso polvo que serviría para la liberación de esclavos. Santa Ifigenia fue la protectora de la «nación» de Chico Rei.

El viajero europeo Johan Emanuel Pohl ha dejado constancia escrita de la semana de festejos que en junio de 1819 se le dedicó a la santa en Trairas de Goias: «Allí hubo aparatosos cortejos en que aparecieron rey, reina, príncipe y princesa, todos bailando con lujosas indumentarias. Además hubo fuertes descargas de cohetes que enardecían aún más a los negros y mulatos del lugar». Santa Ifigenia ha sido también objeto de culto entre la población africana llegada al Perú en la época de la esclavitud. La biografía ha podido ser reconstruida con diferentes textos. Su existencia y martirologio provienen del siglo I de la Era Cristiana, por lo cual es bien antigua en el santoral católico y, posiblemente, como ya dijimos, la primera santa de raza negra. Hija de Egipo, rey de Etiopía, y Eufemia, su mujer, fue cristianizada por San Mateo, uno de los apóstoles, del cual se dice sufrió martirologio en ese país, cuando trabajaba en la evangelización. Durante la estancia de Mateo en esa tierra del África, el pequeño hijo del rey enfermó de muerte. La intervención del discípulo de Jesús logró el milagro de la resurrección del niño y con ello la conversión de sus padres y de Ifigenia, la hermana. Fallecido el rey Egipo, su hermano Hitarco usurpa el trono y pretende desposar a su sobrina Ifigenia. Esta se niega al enlace pues el cristianismo prohíbe el matrimonio entre familiares cercanos. El tirano rey la condenó a morir en la hoguera.

Debemos tener en cuenta que entre Egipto y Etiopía –país que en algunos textos aparece con el nombre de Etignia– hubo estrechas relaciones amistosas, pero también guerras. En una época, Etiopía formó parte de Egipto y en otras llegó a dominarlo, al extremo que la dinastía XXV a. de C. fue etiópica. La civilización egipcia es una de las más importantes de la antigüedad y para nadie es un secreto que en la familia real el incesto contribuyó a la solidificación del poder, tanto material como espiritual, por la concentración de la estirpe familiar en su directa descendencia teocrática solar. Que el cristianismo haya condenado esas uniones entre parientes cercanos, tampoco es un secreto, y el Levítico, uno de los libros del Nuevo Testamento contiene una suma de prohibiciones en lo relacionado con la unión entre parientes. El hecho de que un rey etíope quisiera contraer nupcias con su sobrina no era obstáculo, hasta que los dogmas cristianos así lo establecieron. El choque de dos

culturas, la etíope-egipcia y la judeo-cristiana, trajo conflictos que debieron ser resueltos en las primeras épocas del cristianismo con el martirologio de sus adeptos. Tal es el caso de Santa Ifigenia, virgen y mártir por la intolerancia de las antiguas religiones hacia el cristianismo en los primeros tiempos de su expansión.

Es necesario tener en cuenta la existencia de otra Santa Ifigenia, blanca y bien alejada en el tiempo de la que nos ocupa. Nombrada al nacer María Susana Gaillard, esta religiosa del Santísimo Sacramento fue condenada a la guillotina por los excesos político-religiosos de la Revolución Francesa, que la ejecutó en Orange, el 9 de julio de 1794.

La santa etíope objeto de nuestra investigación celebra su fiesta tutelar el 21 de septiembre, tanto en el Brasil como en el Perú, luego de que emigrara a nuestro continente. De todos es conocido que el africano importado a la región de los Andes poco pudo adaptarse a las alturas andinas. Rápidamente, sus dueños lo enviaron hacia la costa, donde fue más productivo en los cortes de caña y otras labores, pero también en el trabajo doméstico de los centros urbanos como Lima, entonces capital del virreinato colonial. Las zonas de Trujillo, Chincha, Ica y Cañete fueron, junto con la capital limeña, los territorios donde el esclavo africano fue utilizado con mayor ventaja por la colonia. Según datos de los primeros censos del siglo XVI, más de la mitad de la población del Perú eran negros africanos, hecho que inquietó a las autoridades virreinales. Las Hermandades o Cabildos religiosos habían crecido en la capital, y a su sombra los esclavos libertos y hasta los bozales se hacían notar por sus ruidosas fiestas, tanto en los interiores de sus paupérrimas casas como en las celebraciones callejeras. Así, en 1513 en la villa de Lima se deja saber por edicto gubernamental que:

> Nadie, sea propietario o arrendatario de algún sitio, tolerará se haga en él juntas, bayles ni de atambores de Cofradía ni de otra manera por las personas expresadas: pena la primera vez 30 pesos; y la segunda doblada, distribuidas en tercias partes, Cámara de su Majestad, juez y denunciadas; y por tercera, la misma pena, a más de perder el sitio o corral.

Este Decreto, establecido por el virrey Don Luis de Velasco, a través de sus prohibiciones se hace eco de la perturbación que en el orden público dejaban sentir las congregaciones de negros en la villa de Lima. He aquí, más detallados, algunos de los acontecimientos de este tipo protagonizados por los negros limeños:

> En este cabildo se trató el que los negros hazen bayles con atambores en las calles publicas desta ciudad donde Resulta que no se puede pasar por ellas e las cavalgaduras se espantan e suceden otros daños e inconvenientes e convienen se Recojan en partes públicas plazas atento lo cual mando apregone públicamente de que oy en adelante no baylen ni toquen atambores ni otros ynstrumentos para baylar sino fuere en la plaça pública desta ciudad y en la de Nicolas de Ribera el mozo so pena de dozientos azotes a los negros que tañeran e quebrados los atambores y el alguacil o cuadrillero que lo prendiere un peso de cada negro.

Los ejemplos citados –tomados de la investigación de Isabel Aretz– dan muestra del bochornoso escándalo producido en las áreas urbanas limeñas por la música y los bailes de los negros. Citado por Aretz, *Mercurio Peruano,* en un artículo de 1791, bajo el título de «Sobre las congregaciones de los negros», también se hace eco del tema y prueba, además, que no obstante las prohibiciones ya mencionadas, las celebraciones continuaban.

> [...] hay que admirar la rapidez con la cual los Negros pasan de una gravedad extrema al grito, mostrando tumultuosamente una extravagancia diametralmente opuesta. Una vez terminadas sus gestiones se ponen a bailar hasta las 7 ó 8 de la noche. Pueden verse en las paredes de sus habitaciones y en particular en los muros interiores de sus casa, pinturas con los personajes de sus primeros reyes, sus batallas y jolgorios. Estas imágenes vulgares los excitan y entusiasman. Es de notar que las fiestas organizadas lejos de sus cabildos y sus pinturas son más breves y tranquilas. Por bien decir, estos bailes no tienen nada de agradables y bien chocan nuestras costumbres delicadas. Cuando hay solamente un bailarín, lo que ocurre frecuentemente, este salta en todas las direcciones, da vueltas y hace contorsiones violentamente, sin mirar a ninguna parte. La habilidad del bailarín reside en una gran resistencia y en seguir con los movimientos de su cuerpo el compás dado por los cantos de los que forman un círculo a su alrededor. Si dos o cuatro bailan simultáneamente, los hombres se colocan delante de las mujeres y hacen ridículas contorsiones mientras cantan. Luego todos se dan la espalda y se alejan progresivamente. Finalmente se reencuentran frente a frente unas a los otros (ombligada). Este choque de cuerpo parece indecente a aquellos que piensan que estos actos o costumbres tienen la misma significación entre nosotros y los bozales. Este gente simple y ruda

> han creado sus fiestas, danzas y contradanzas sin otras reglas que las de su imaginación o fantasía. Finalmente cuando la fiesta termina, sus sensaciones se apagan y desvanecen fácilmente [...].

Aquí se resume, con bastante precisión, las imágenes que captó uno de los viajeros al Perú esclavista. Por otro lado, queda claro que la repulsa urbana contra las celebraciones de los negros en Lima, obligó al repliegue de estas hacia zonas rurales como Chincha y Cañete, donde aún existen focos de cultura musical y danzaria que pueden dar fe del antiguo esplendor de esas tradiciones transportadas por la esclavitud. En las últimas décadas, ha surgido un interés por sacar a la luz muchas de esas expresiones que parecían perdidas dentro del amplio caleidoscopio del mestizaje peruano. Núcleos familiares y artistas individuales dentro del ancho panorama cultural se han dedicado a esa tarea. Escudriñar en las raíces de la cultura afroperuana ha permitido descubrir vínculos religiosos con santos católicos cuya devoción y culto han sido sedimento para la innata religiosidad del africano establecido en nuestro continente. El Cristo de los Temblores en Lima, la Virgen del Carmen, en Chincha, o Santa Ifigenia, en Cañete, son buenos ejemplos de la religiosidad del negro peruano enraizado en la costa.

El objeto de esta investigación es precisamente la Santa Ifigenia instalada en la capilla de la hacienda La Quebrada, dentro de la municipalidad de San Luis de Cañete, reconocido institucionalmente como cuna y capital del arte negro peruano. La indagación en la historia de la capilla –donde aparecen dos imágenes de Santa Ifigenia–, nos obligó a penetrar algunos aspectos relacionados con el desarrollo de esta región de la costa peruana.

Desde el período colonial proliferaron aquí las haciendas, grandes latifundios, dedicados fundamentalmente al cultivo de la caña para la producción de azúcar. Los ricos propietarios de entonces, además de ingenios, construyeron lujosas mansiones y junto a estas capillas donde practicar la fe religiosa.

Con la liberación del yugo colonial las tierras pasaron a manos de terratenientes nacionales, quienes continuaron la explotación agrícola.

En el caso particular de la hacienda La Quebrada, después de pasar por numerosos dueños, fue adquirida en 1742 por la Orden Religiosa Cruciferos de la Buena Muerte o San Camilo, la cual construyó un convento con un hospital adjunto. Dicho hospital, refieren los documentos de la época, fue «[...] erigido por cuantioso número de nuestros dependientes con sus auxiliares y sobrantes se emplea en medicinas a los peregrinos y miserables que morirían en la inclemencia [...]».

Los Cruciferos estuvieron en posesión de la hacienda hasta 1900, año en que fue adquirida por don Augusto Bernardo Leguía, quien ese mismo año la remató a la British Sugar Company Limited. Mientras estuvo en poder de la Orden, continuó dedicada al cultivo de la caña de azúcar, para lo cual trabajaban trescientos diecinueve personas (ciento ochenta negros adultos, cien mujeres y ochenta y tres niños, según documentos de la época). Estos esclavos provenían, según tasación de la vecina hacienda Santa Bárbara, de las etnias lucumí, carabalí, congo, mandinga, terranova, entre otras. La política de cristianización de esclavos seguida por el clero colonial, en este caso la Orden de los Cruciferos encontró en la tez negra de Santa Ifigenia el atractivo religioso para atraer la devoción de los esclavos a la Iglesia. Así, en el muro izquierdo de la capilla de la hacienda, aunque presidida en el altar mayor por la Virgen del Tránsito, la del Perpetuo Socorro y San José, aparece Santa Ifigenia, al lado de otro altar dedicado a San Martín de Porras, también negro, y la imagen del Señor de Cachuy, dentro de una urna, así como un tradicional Santo Madero. En el muro de la derecha existe un cuadro del Señor de los Milagros y un altar con una gran imagen del Señor de la Agonía en la Cruz.

El altar de Santa Ifigenia ostenta en la pared un gran cuadro del siglo XVIII, de factura europea, con un decorado marco en oro y fresa. También aparece una imagen, en madera, de la Santa Ifigenia, así como de la Virgen del Carmen y de la Virgen María.

La capilla cuenta con un púlpito, situado a la derecha, cercano al altar de Santa Ifigenia. El altar mayor está en un nivel más alto que el resto de la capilla, y se accede a él mediante unos escalones. El techo del recinto es de madera, con vigas labradas de puro estilo colonial español. Una plazoleta al costado de la capilla daba entrada a la misma por una gran puerta. El tamaño aproximado de la planta es de 17,5 metros de largo por 6,50 de ancho y 6 metros de alto, con una bóveda en el área del altar mayor de unos 7,50 metros.

En 1973, parte de la capilla sufrió los efectos de un terremoto, después del cual se efectuó una restauración. Actualmente, un sacerdote de la iglesia de Imperial, distrito vecino al de San Luis de Cañete, acude a decir misas en los sábados alternos. El gran cuadro del altar de Santa Ifigenia posee 2,45 metros de alto por 1,61 metros de ancho. Las tres cuartas partes del lienzo la muestran levitando entre querubines y ángeles, vestida con una túnica amarilla ceñida al talle por un cinturón. A la derecha un camafeo recoge el pliegue que forma la tela. Por encima del traje, un manto de color rojo. De este escapa el pie izquierdo, calzado con sandalia azul oscuro.

Los brazos emergen de entre la túnica, cubiertos por ceñidas mangas. Sobre la cabeza lleva un turbante islámico, conocido por *amâmak*, en forma de un bonete o gorro cónico, adornado a la derecha con plomos que se fijan con una joya. Una larga tela se enrolla al borde del tocado para terminar flotando al aire. Debe recordarse que Etiopía da al Mar Rojo, en cuya orilla se extiende el territorio arábigo, cuya cultura influyó en el país de origen de Santa Ifigenia, a través del Egipto en que se instauró la civilización musulmana a partir de los primeros siglos del cristianismo. En la parte derecha del *amâmak* aparece un adorno de plumas adheridas al mismo por una joya. Un collar perlado y pendientes en forma de lágrimas completan la vestimenta, a todas luces real, de Santa Ifigenia. Sus rasgos morenos responden al modelo de belleza etíope.

Esta imagen de la Santa posee una medida de 1,15 por 0,90 metros.

A cada lado del rostro aparecen dos querubines; a la derecha, un ángel de corta edad que le ofrece a la Santa Ifigenia un ramo de azucenas, mientras otro, colocado más abajo y envuelto en claras telas, exhibe en sus manos una corona dorada con el interior rojo; más abajo, otro, ya adolescente, aparece con una túnica roja; junto a este pueden observarse dos querubes; otro ángel, con un libro abierto en las manos, parece dirigir un canto en loor a la santa. Finalmente, y cerrando el gran círculo, de figuras, otro ángel de mayor edad, con ropajes azul y blanco, muestra entre sus brazos abiertos un cinturón que pudiera ser símbolo de castidad virginal.

La parte inferior del cuadro deja ver una serie de personajes en una oscura atmósfera. Uno de ellos viste un traje real con capa que le arrastra y un gran turbante sobre la cabeza. Sobre los hombros parece llevar una piel de armiño que completaría la realeza del atuendo. Con gesto imperativo, ordena a otros dos personajes semidesnudos, con cortas túnicas y turbante azul uno, y rojo el otro. Ambos atizan con un palo una hoguera con leña. Al fondo de este grupo se observa una arquitectura de arcos sobre columnas palaciegas.

La obra, estilísticamente, puede ser considerada dentro del barroco europeo de la primera mitad del siglo XVIII, época en que se establece la Orden de los Cruciferos en la hacienda La Quebrada. Las figuras poseen gran movilidad, subrayada por las telas de las vestimentas. El lienzo, aunque bastante conservado, necesita restauración, y resulta innegable que posee gran valor artístico.

Además del lienzo, sobre el altar hay una efigie de Santa Ifigenia policromada y esculpida en madera. Su tamaño es de 1,10 metros de altura, y pudiera ubicársele dentro del estilo de la imaginería del siglo XIX. Tiene los brazos abiertos y en una de las manos portaba un niño



Virgen de Cañete.

blanco, seguramente el pequeño Jesús, que desapareció en 1980. La existencia del niño ha podido ser comprobada por una fotografía tomada al informante Sabino Cañas y a su prima, el día de la primera comunión de ambos, delante de dicha imagen, en la cual aparece, en su mano izquierda el referido infante, vestido de blanco. Actualmente puede verse en esa mano una hendidura que permite insertar la figura del pequeño.

La imagen descrita viste una túnica azul con mangas anchas, tipo medieval, abiertas, y ribeteados los bordes con dorados. El escote es en forma de V, y en el talle luce un cinturón rojo. Sobre la túnica, un manto, también rojo, cubre la mitad de la espalda de la imagen y se cruza por delante dejando al descubierto la túnica por uno de los hombros para llegar hasta la cadera y cubrir luego la figura por el frente. Este manto está rematado por flecos dorados que le llegan hasta los pies.

Del cuello le pende un collar de pequeñas cuentas blancas; en la oreja derecha tiene un arete de fantasía dorada. Una corona de metal, adornada con piedras de fantasía, cubre su cabeza. Sobre la escultura en madera se ha colocado una especie de manto de terciopelo rojo, adornado con lentejuelas y filetería dorada. En la parte inferior de la espalda aparece bordado con hilo dorado el siguiente texto: *Recuerdo de Juan Casas y señora.*

Santa Ifigenia aparece con los brazos extendidos hacia adelante y a los costados, más bien altos en relación con los hombros. La pierna derecha suavemente doblada hacia adelante, con el peso del cuerpo

sobre la izquierda. El pie derecho sobresale de la túnica y calza un cerrado zapato negro. La mano derecha presenta los dedos doblados, como si sujetara algo, que pudiera haber sido, quizás, un haz de palma del martirio. En la actualidad se observa en esa mano una fractura del dedo índice, aunque este no está del todo desprendido. Algo de suma curiosidad en esta imagen son los ocho grandes clavos introducidos en la escultura, en diferentes lugares de ella, como:

En la parte frontal, al borde del escote de la vestidura;

al borde también del escote a la altura del hombro derecho;

al borde contrario, en el hombro izquierdo;

en la parte posterior del cuello, también al borde del escote;

traspasando de un lado al otro el pliegue delantero del manto aparece el mayor de dos esclavos, con una longitud de 2 pulgadas aproximadamente;

otro a la altura del codo en brazo izquierdo;

a la altura del codo, en el brazo derecho;

a la altura del muslo de la pierna derecha.

Se supone que esta imagen fue restaurada cuando la propiedad pasó de manos de la Sugar Company a la familia Rizo Patrón, quién la adquirió cuando dicha compañía quebró. Actualmente la hacienda ha pasado al sistema estatal de cooperativas de la región, instaurado gubernamentalmente.

Este trabajo de investigación sobre el sujeto de Santa Ifigenia fue hecho al calor de la creación del Comité de Estudios del Arte Negro Peruano por parte del alcalde Jorge Brignole Santolalla, de la municipalidad provincial de Cañete, el 16 de febrero de 1995. Dicho comité estuvo constituido por Sabino Cañas, Luciano Correa, Octavio Lara, Imelda Phompiu Dejo, Manuel Portugal y Ramiro Guerra.

Futuras investigaciones permitirán saber si en la región de Cañete hubo alguna hermandad de Santa Ifigenia y si dentro de sus celebraciones se efectuaban eventos en los que se bailaba, cantaba y tocaban tambores. Además, falta por descifrar la curiosa existencia de los clavos incrustados en la imagen, así como dilucidar, con el propósito de recuperarlo, la desaparición del niño Jesús que ella portaba en su mano.

En fecha reciente hemos sido informados por Felipe González, secretario ejecutivo del Centro de Desarrollo de la Danza, de Cuba, ins-

titución que presido, que a partir de 1995 en la Capilla de La Quebrada de San Luis de Cañete se ha comenzado a efectuar la fiesta de Santa Ifigenia el 21 de septiembre, siguiendo las normas generales de este tipo de celebración en el Perú: tres días de fiestas oficiales, más uno que la voluntad popular agrega. En presencia del informante, los festejos se desarrollan de la forma siguiente:

> El primer día hubo una serenata con todo tipo de manifestaciones musicales de la región. La misma se celebró en la explanada o plazuela, delante de la Capilla. En el segundo día, se sacó a la imagen en procesión y antes de entrarla a la capilla, Sabino Cañas, vestido de mendigo, le hizo ofrendas tras concluir el acto cultural realizado en su honor.

En este acto las autoridades político-culturales de la localidad reconocieron que gracias a esta investigación fue posible recuperar la fecha de celebración del día de Santa Ifigenia. Para finalizar, la agrupación musical Cenizas, dirigida por Julio Castillo, así como el grupo danzario Cañete Negro, hicieron una presentación en la que mostraron manifestaciones autóctonas de la región, específicamente la de Cañete, como son los landós, festejos, alcatraces y fonderos. En el tercer día, en la explanada, hubo explosión de castillos lumínicos y fuegos artificiales. Para el cuarto y último día, los organizadores del festejo organizaron una gran fiesta popular en La Quebrada, con música grabada, a la que acudió todo el pueblo a bailar.

Bibliografía

«América-Europa. La alteridad frente al espejo», en *Diógenes*, no. 159, julio-septiembre de 1992.

ARETZ DE RAMÓN, ISABEL y RIVERA RAPPORTEUR: «La Musique et la Danse dans l'Ámerique Latine Continental (excepté Brasil)», en MANUEL MORENO FRAGINALS: *L'Afrique en Amerique Latine*, UNESCO, 1984.

CASCUDO, LUIS DA CÁMARA: *Diccionario de Folklore Brasileiro*, Editorial Milhoramentos, Sao Paulo, 1979.

CORREA PEREYRA, LUCIANO: *Historia y recursos turísticos del distrito de San Luis de Cañete*, Municipalidad Distrital de San Luis, Serie Historia Regional, Cañete, 1991.

DALMAU, R. y J. MA. SOLER JANER: *Historia del traje*, Librería Daímau, Barcelona, 1946.

Diccionario enciclopédico hispano-americano, Montaner y Simón Editores, Barcelona.

Diccionario de los santos de cada día, Oikos Tau S.A, Barcelona, s.f.

Enciclopedia universal, t. 22 y 28, Espasa Calpe, Madrid, 1964.

Enciclopedia universal, t. 4 y 5, Editorial Ramón Sopena S.A, Barcelona, 1963.

MONTIEL, EDGAR: «El negro en el mundo andino», en *Cuadernos Americanos*, no. 36, México.

La Sagrada Biblia, Edición Barsa Catholic Press Inc., Chicago, 1963.

[Esta investigación se realizó en febrero de 1995 en la localidad de Cañete, Perú. Se ha mantenido inédita hasta el momento].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL PLACER DE BAILAR, EL PLACER DE SER JOVEN

Como una bella pecera en que se muestran dieciséis hermosos peces, el escenario de la sala Avellaneda del Teatro Nacional se abrió para ofrecer un espectáculo en el que la juventud, ese dulce y fugaz pájaro, plantó sus picas con solidez. El paquidérmico escenario fue un reto al ojo del espectador, en cuanto a proyección del adolescente grupo. De no poseer este la incipiente capacidad que por su imberbe experiencia se supone debía tener, hubiera sido tragado por el enorme espacio vacío de esta dinosáurica escena. Sin embargo, fue rotundamente probado lo contrario, la sapiente y amplia audiencia agradeció de pie y con sus aplausos la representación.

El grupo de bailarines del Joven Ballet de Francia, con edades entre los dieciséis y veinte años, y características etnorraciales bien marcadas, nos ofreció desde las estrictas danzas preclásicas, hasta las expresiones bien asimiladas de las vanguardias posmodernistas, pasando por el virtuosismo clásico y romántico del siglo XIX. Con ello probó una total apertura conceptual y un cuerpo afinado para cualquier tipo de código, lo que es un empeño poco usual en el mundo de la danza. Muchos medios danzarios desarrollados poseen bailarines adiestrados y eficientes técnicamente, por tanto, capaces de proveer cuantitativamente un caudal anual de bailarines jóvenes; sin embargo, son incapaces de crearles una mentalidad artística amplia, como lo hace el Joven Ballet de Francia a los suyos al ofrecerles tal posibilidad creadora como para guiarlos en sus primeros pasos en la escena profesional mundial.

Una muy interesante y poco común experimentación en el campo de la práctica, resulta esta empresa de reclutar cada año de catorce a dieciséis bailarines de entre los mejores egresados de los conservatorios y escuelas de Francia para integrar sus filas. Esta es, quizás, la única compañía internacional que pueda ofrecer un caudal en el que se impongan en la escena la belleza y energía juveniles, en su máximo esplendor y expresividad, un dominio técnico sin artificio y provisto, además, de una absoluta sinceridad y desenfado en cuanto a códigos danzarios. Probablemente, este último concepto, el del desenfado, sea la virtud que define la estética y proyección escénica de esta magnificente *trouppe*

de jóvenes capaces de deleitarse y deleitarnos, tanto en la pirotecnia de un *pas de deux* de Bournonville, como en el juego pinabauschesco de *Scherzo*, la exótica dinámica del Oriente en *Shogun* o la barroca reconstrucción histórica de la *Entrée Royal,* obras, entre otras, de su repertorio.

Robert Berthier, quien desde 1983 dirige las Juventudes Musicales de Francia –institución que conocemos desde hace décadas–, ha sabido encauzar este proyecto que ya se ha paseado no solo por su país y el resto de Europa, sino también por Asia, el Medio y Lejano Oriente, África y ahora por América, con más de mil funciones ofrecidas desde su creación.

El vocabulario coreográfico del Joven Ballet de Francia, como ya se ha apuntado, hace gala de lo que algunos denominan «lenguaje danzario del siglo xx», en el que las fronteras entre lo académico, lo romántico, lo moderno y contemporáneo, junto con lo étnico, así como el llamado posmodernismo, pierden sus alambradas fronteras de contención. Del academicismo queda la concentración en el cuerpo del bailarín, como sujeto primordial de la danza; del romanticismo, el gusto por la verticalidad y vastedad espacial; de lo moderno, la apropiación del suelo como fuerte nivel de exploración; de lo contemporáneo, la atracción por la acción energética sin obvio contenido argumental; y del posmodernismo, la desinhibición en el uso de todos los códigos de movimiento mezclados, incluso los vedados hace algunos decenios, como el gesto natural y la acción pedestre. De todo ello surge una danza no comprometida con nada, ni con nadie, desprovista de divismo, y en la que el grupo y el individuo forman parte de un gran todo, en el que prima la danza puesta en la escena para la transmisión de sensaciones, exentas quizás de emotividad, pero abierta a evocaciones y sugerencias. La heroica y aristocrática factura del ballet de ayer va a dar paso a una más amplia democratización y humanización del arte danzario, dejando también a un lado los excesos emocionales del expresionismo de la primera mitad del siglo xx.

Las creaciones coreográficas de este joven ballet se dirigen hacia una amplia proyección ajena a la narratividad y sus personajes representativos. Solamente plantea atmósferas generales que pueden transitar desde el claro y mediterráneo juego farsesco de la comedia del arte en la *Follia*, vivaz y burlona, hasta la sombría y hermética de *Les jours inquiets*, pasando por la desasosegada y alarmante pareja de *Les indomptés,* o el solo de *Minhaluna*. Un grupo de jóvenes coreógrafos ha dejado su huella en el repertorio de la compañía, en paso también transitorio, igual que el anual de los bailarines. Todos ellos, incluido Rheda, coreógrafo residente, conocen que las reglas del juego coreográfico de hoy

–cuando los bailarines parecen improvisar libremente en el espacio escénico–, en realidad están sujetas a férreas estructuras. Solo extrañamos alguna representación del género danza-teatro, aunque notamos algunos atisbos, como los bailarines que se plantan ante un micrófono y hablan en sus respectivos idiomas, al finalizar una de las obras se sientan en el borde del escenario y conversan todos al unísono con el público, el servicio de té que se ofrece en medio de una bastante agitada sesión coreográfica, o la chica que dice algo al oído de su compañero y poco después este cae estrepitosamente, como colapsado, al suelo.

El final del programa, al ritmo de los estruendosos tambores del Bronx, fue una hermosa explosión de energía que puso en pie a la audiencia, la cual bien comprendió la irreductible verdad matemática, que dicha en el lenguaje de Molière, se concreta de esta manera: *le plaisir de danser, le plaisir d'être jeune*, al Jeune Ballet de France.

[Noviembre de 1994].

UNIVERSIDAD DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL MITO DE LAS MULATAS
(De las Mulatas de Rumbo a Las Mulatas de Fuego)

El amor de la mulata
No se puede describir
Solamente lo comprende
El que lo llega a sentir

Incendio que devora
Llama que abraza
Fiebre que consume
Volcán que estalla
Es el amor, señores
De la mulata

En este texto musical de la zarzuela bufa *La herencia de Canuto* (1896), se define literariamente la imagen que Víctor Patricio de Landaluze plasmara en el grabado hecho para ilustrar un artículo de Francisco de Paula Gelabert, que apareció dentro de *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba,* de 1881. En dicho grabado, con una postura desenfadada y a la vez estudiada, la mulata de rumbo parece mirar a alguien que ha dejado atrás; mira con ojos inquisitivos, dulces, maliciosos, como una hembra que acaba de recibir un piropo en la calle y, de soslayo, mira a su admirador, entre zafia y agradecida. Con un brazo en la cintura y el otro portador, al desgaire, de un abanico cerrado, lleva ceñido y cruzado al pecho el mantón de manila, del hombro a la cintura. Su cara de color oscuro se adorna de un par de ojos incandescentes, una apenas esbozada sonrisa en los labios gruesos y muchos bucleados cabellos en lo alto de la cabeza adornados con cintas y flores. Su larga figura ostenta la bata de cola de las mujeres de su raza y clase, que bien la hace rememorar a la gitana andaluza o también a la chulapa, mujer bravía de los suburbios madrileños. En el nombrado artículo de referencia se concretan sus características de esta manera: «Ella, en su clase, en su esfera, entre los suyos, valer puede tanto como cualquier otra».

Pero el elemento heterogéneo que la seduce, que la conquista, que la malea y la pervierte, es responsable de sus faltas, de sus vicios, de su

despreocupación. Leocadia, por ejemplo, mulata de rumbo y de rumbas, debe la fama que goza solo a esas circunstancias. Muy joven todavía conoció Gerardo. Él era rico y la deslumbró con sus dádivas. Sucumbió como sucumben tantas en casos análogos, y principió para Leocadia la vida indolente, la vida del desorden, del abuso y de la inmoralidad. Gerardo tenía una posición social, había formado una familia y, por tanto, le era forzoso guardar las apariencias.

Leocadia vivía, pues, sola en su casa, atestada esta de muebles lujosos, de cuadros chillones, de objetos mil, superfluos los más, pero que ella exigía a Gerardo, solo por satisfacer sus caprichos, y porque en esto fundaba la mulata su vanidad, jugando ser la mejor prueba del imperio y predominio que ejercía sobre Gerardo.

Los seres incultos, inferiores, parecen no dar valor sino a los sacrificios pecuniarios. Una onza de oro arrojada a la calle, un billete de banco reducido a cenizas, les da una alta idea de la persona que ejecuta acción tan desusada. Leocadia había sometido más de una vez a Gerardo a pruebas semejantes. Y como él se prestaba gustoso a cuanto a ella se le antojaba, teníale en el concepto de un hombre capaz de las mayores heroicidades tratándose del dinero.

Este texto de la literatura costumbrista, tan en boga en el siglo XIX, nos muestra con tono indulgente y paternalista el caso de ese componente social de nuestra nacionalidad que es la mulata, en que el cruce de razas (blanca, negra, y a veces también china) hará converger determinados rasgos, uno de los cuales, y no el menor por cierto, es la belleza insólita de la mezcla y el cruce étnico que por siglos ha sabido regalar a los sentidos valores externos tales como lo exótico, lo raro y lo no común. En el texto citado es posible leer entre líneas la otra cara de la moneda de este personaje: su marginación, por ser mujer y por ser blanca, lo cual la condenará a ser alguien doblemente inferior en nuestra sociedad del siglo XIX y también en parte del XX, a pesar de sus atractivos físicos. Solamente estos, su carácter alegre y desembarazado, su hablar desinhibido e ingenioso y su encanto femenino fuera de lo común, más que bien, la hará constituirse en un personaje lleno de colorido dentro de nuestra vida popular.

La guaracha, uno de los géneros musicales más vivos y gustados del siglo pasado, constantemente se va a hacer eco de su presencia.

Aquí está la mulatita
Más sabrosa y sandunguera
Que tuvo La Habana entera
Y que mata con mirar.
(La Belencita)

Esta guaracha, como muchas otras de su género, forman parte de una colección de Ediciones del Manglar que, según Rine Leal, muestra en sus textos «[...] un mundo idílico y parodiado que se burla de sí mismo, precedido por una diosa de bata, chancletas y caderas sorprendentes». Esa diosa, en opinión del mismo autor, fue «[...] con su erotismo, su ritmo, su mitología, comparada al azúcar turbinada, canela, ají, bronce y poseedora de un destino trágico, capaz de llegar a la muerte a través del amor».

No es casual el hecho de que en las religiones afroamericanas, la diosa del amor (Ochún en la santería cubana, Osún en el candomblé brasileño y Erzuli en el vodú haitiano) esté personificada por una mulata. Los procesos sincréticos religiosos han sabido seleccionar de la realidad social aquellas imágenes penetrantes, ideales a sus arquetipos míticos.

La mulata va a tener en el teatro bufo cubano una connotada trayectoria, que bien nos la muestra Rine Leal en su exhaustivo estudio de nuestras raíces teatrales. Personajes tan diversos como el negrito, el gallego, el blanco «sucio», el chino, y otros dentro de un ambiente solariego, hacen un gran despliegue de gracia, aunque no siempre exaltadora de sí misma, sino más bien para denigrarse, al aparecer siempre en atmósferas marginales en que negros brujos, ñáñigos, chulos y delincuentes constituyen el elemento dentro del cual surge la mulata, esa Venus cobriza que emerge como la espuma de la cerveza. No solo se la sitúa como la manzana de la discordia, sino que asume el rol de ligera, esquiva, prostituta, un verdadero peligro para la sacrosanta paz de «las familias decentes». Solo, excepcionalmente, sigue diciendo Leal, «[...] se defiende el derecho de la mulata, su calidad moral, y su anhelo de vida mejor [...] bajo la forma del melodrama con guarachas y yambús [en que] se plantea el tema de la autenticidad racial simbolizada en la "chancleta"».

No será hasta la aparición de *Cecilia Valdés*, novela de Cirilo Villaverde, considerada la obra literaria más importante de nuestro siglo XIX, que la mulata va a presentar matices más sombríos de su realidad social, humana y sentimental. Por primera vez se trazó en esa obra un amplio fresco de la vida social colonial, que irá desde los «bailes de cuna», en que se codean las clases altas con las bajas, hasta la vida de los ingenios, haciendo un contrapunto entre las temporadas de las familias aristocráticas en sus mansiones campestres con la miserable vida del esclavo negro, sin obviar las calles empedradas de la ciudad, llenas de personajes populares, el interior de los hospitales para dementes, incluso la vida en los pequeños comercios, como sastrerías, tabaquerías y demás. La obra ostenta como título el nombre de una mulata burlada, lo que va a

convertirse en temática para un género teatral lírico que florecerá en las primeras décadas del siglo xx. *María la O* y *Rosa la China*, de Ernesto Lecuona; *María Belén Chacón* y *Amalia Batista*, de Rodrigo Prats, además de la *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig, abrirán toda una tradición de teatro musical que entronizará a la mulata, ya fuera de las características de sandungueo retrechero y de marginalismo social, aunque todavía sin un atisbo de logro en su vida, como mujer y como mestiza, dentro de la sociedad cubana.

Si en el mito de la diosa de cara y cuerpo moreno, cristianizada como Virgen de la Caridad del Cobre, ella baja a las aguas del río para bañarse en él, haciendo sonar sus manillas de oro, para luego untarse miel y salir a la fiesta de la vida, la mulata no podía impunemente entrar en dicha fiesta sin el deterioro de su reputación. Solo tenía un camino por donde encauzarse: el de mantenida. A partir de los años republicanos, otra opción fue la del pedestre servicio domestico. Aún a la altura de los años treinta, ninguna mestiza podía aspirar a una situación profesional, como no fuera, quizás, la de enfermera o maestra de enseñanza primaria.

Por la brecha del teatro, algunas lograron renombre. Candita Quintana se constituyó en el último baluarte femenino del trío integrado por el gallego, el negrito y la mulata, el cual sobrevivió hasta mediados del siglo xx. Más tarde, en *El premio flaco*, de Héctor Quintero, Candita Quintana demostró ser una excelente actriz, más allá de los marcos del tipo de la mulata teatral venida del bufo.

A la sombra del repertorio creado por la irrupción del teatro lírico en la cultura nacional, se desarrolló un grupo de cantantes femeninas, entre las cuales la mujer de color mestizo ocupó un puesto no poco relevante. Hortensia Coalla, Caridad Suárez y otras encontraron un lugar donde reivindicar sus valores artísticos como mujer. Y las hubo, hasta de más oscuro color, como Zoila Gálvez, que llegó hasta la Scala de Milán, con su voz privilegiada. Pero la más refulgente, la que reivindicó la postura de la mulata en una sociedad racista, fue Rita Montaner. Ella, rajando su voz o elevándola hasta las fronteras del belcantismo, supo encarnar en su vida artística a las mulatas trágicas de las zarzuelas cubanas. Pero también se entregó a las canciones líricas, al pregón, a la criolla, al son, a la guaracha. Como intérprete teatral, transitó desde el siniestro personaje de *La médium*, de Gian Carlo Menotti, hasta las sofisticadas inglesas de las obras de Noel Coward. En sus contestatarias parodias musicales atacó la inmoralidad gubernamental de la época, y no hacía objeción para retirarse dentro de un espectacular populacherismo, de un escenario montada deliciosa y obscenamente en la vara metálica del micrófono que utilizaba, como bella bruja que volaba hacia

un Sabath criollo, en un show del antiguo cine-teatro Radio Centro. Agresiva, burlona, maestra del choteo cubano, encarnó todos los matices de la mulata cubana de que hemos hablado, pero no para denigrarse, sino para, irónicamente, exponerlos a la reflexión del espectador. Supo hacer, intuitivamente, de lo cómico, lo ligero, o de lo trágico, un arma con una postura vital barredora de todos los prejuicios sociales y culturales existentes con respecto a la mujer de su raza, al extremo de hacerse temer por los depredadores de la cultura mestiza. Amiga fiel de sus amigos y enemiga implacable de sus enemigos, no es por pura casualidad que Rita vino a ser la madrina de un grupo de mulatas adolescentes que debieron crear un nuevo tipo de presentación ante el público, aunando el canto con el baile y que vinieron a lucir el nombre de Mulatas de Fuego.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LAS MULATAS DE FUEGO
(Esas muchachas dueñas del mambo)

Los años cincuenta del siglo XX fueron de grandes contrastes en la vida capitalina. Días de lamé dorado, de oropeles y rutilantes lentejuelas en los que el cabaret se instaura como centro de la cultura del espectáculo: años en que La Habana de noche era un avispero de grandes y de pequeños, de ricos y pobres cubículos donde se podía bailar, beber y guarachear hasta la madrugada; años de boleros, de mambos y de *feeling*. Pero también fueron de fuerzas represivas gubernamentales entregadas al pillaje y la depredación, mientras las antigubernamentales organizaban desde la clandestinidad acciones de gran impacto público: explosiones dinamiteras en tiendas y cines, atentados y asaltos a cuarteles, y hasta subida de rebeldes hasta la montaña. La vida nocturna, sin embargo, continuaba con su fiesta descocada y frenética en los nuevos hoteles, las *boites,* los programas musicales en la TV y los *shows* de los cines. Los artistas extranjeros se codeaban con los nacionales: Josephine Baker, Nat King Cole, Pedro Vargas, Sarah Vaughan, Edith Piaf, Pedro Infante, Tito Guizar, Frank Sinatra, Lola Flores, Libertad Lamarque, Carmen Miranda, Hugo del Carril y Los Panchos junto a Rita Montaner, Bola de Nieve, Benny Moré, Ester Borja, Luis Carbonell, Olga Guillot, Blanquita Amaro, Celia Cruz, Merceditas Valdés, y también... las Mulatas de Fuego.

La mulata, en medio de este reino de la frivolidad, va a lucir su belleza y a imponerse como embajadora de una cultura marginada y oculta en las cuarterías de los barrios capitalinos.

Quizás no fue por casualidad que en el corazón del barrio de Pueblo Nuevo, vecino del de Jesús María, de fuerte tradición en la música y el baile popular, en casa de Mecho, Mechi Montaner, Lina Ramírez y Caridad Hernández, nos encontráramos un día bien caluroso del mes de junio. Allí se celebró ante mis ojos y oídos un exaltante rito de la memoria, en que se exorcizó al olvido con la calidez alborozada de los recuerdos. De 1947 a los primeros años de 1960, una veintena de muchachas dieron vida, alternativamente, a un grupo que fue felizmente de mucha-

chas mestizas llamado por alguien «das muchachas dueñas del mambo». Todas hablando al mismo tiempo, contradiciéndose y poniéndose de acuerdo, cuentan:

> Fue en 1947 que nos presentamos por primera vez en la revista musical *Serenata mulata* presentada por Roderico Neyra en el Fausto. Después pasamos cuatro de nosotras a Tropicana, cuando todavía tenía sillas de mimbre, al mismo tiempo que actuábamos en el teatro, para lo que se aumentaba a seis.
>
> Nuestro nombre fue dado por el Chato Guerra, dueño del Follies Bergere de Ciudad de México. El Indio Fernández, que nos conoció cuando filmábamos en Cuba *María la O*, lo había enviado para contratarnos. Esa fue nuestra primera salida al extranjero.
>
> Antes de partir actuamos en Cuba con ese nombre en el teatro Martí con la compañía de Pous y Sanabria. Nuestra historia con Roderico Neyra fue linda y triste a la vez. Él nos hizo bailarinas a fuerza de ensayos y funciones, pero sufría esa terrible enfermedad que es la



Las Mulatas de Fuego, embajadoras de la música cubana.

lepra. Ya le faltaban los dedos de los pies, los cuales arrastraba para poder caminar. Ensayaba con nosotras sin camisa, infatigablemente, haciéndonos repetir los pasos una y otra vez. A veces su sudor nos salpicaba y luego nos frotábamos la piel con alcohol, temerosas de su enfermedad. ¿Los pasos del mambo? Bueno, nosotras le enseñábamos a él todo lo que aprendíamos en los bailes de las sociedades de color a las que acudíamos, y también lo que aprendíamos por aquí y por allá, de columbia, de danza moderna, baile español, etc. Él, entonces, lo estilizaba todo. Por ejemplo, uno de los pasos principales lo tomamos de Rita Montaner, quien lo hacía cuando cantaba *La puntillita*. Sí, ese que se hace con las piernas muy dobladas, de un lado a otro, y luego se saca un pie estirado a la derecha o a la izquierda. Otro era el «paseíto», con movimientos de caderas hacia delante y hacia atrás. Así fue como surgió el mambo, cuya música de Dámaso Pérez Prado era ya bien conocida en el mundo, pero fuimos nosotras quienes dimos a conocer su coreografía. En México, Panamá, Argentina se aprendió a bailar el mambo, viéndonos bailar a nosotras.

De esta manera supimos cómo Roderico Neyra –Rodney–, ese prodigioso Babalú Ayé de nuestra farándula, creó uno de nuestros bailes más populares, que luego trascendió al mundo, mucho antes que se instaurara en su Olimpo revisteril de Tropicana. Fue reclutado por Luz Gil y Rita Montaner en el leprosorio del Rincón, lugar al que la primera llevaba todos los meses un espectáculo artístico como pago de una promesa hecha a San Lázaro. Sí, cosas de nuestro mundo vernáculo. Y de allí salió Rodney. Constantemente Sanidad lo hacía reingresar, pero tan pronto desaparecía de los ensayos, Rita cogía su carro, manejado por su hijo, lo iba a buscar y lo sacaba de nuevo. Continúan hablando las mulatas de fuego:

> Le pagaban tan poco que nosotras del dinero que ganábamos le reuníamos una parte y se la dábamos. Era muy pobre y su madre estaba enferma de cáncer. Luego, más tarde, cuando surgió la penicilina, pudo controlar su enfermedad. Para esa época ya dirigía los famosos espectáculos de Tropicana. Entonces ya usaba camisas de mangas largas, guantes en las manos y tenía un ayudante que enseñaba los pasos a las bailarinas. Él supo sacar lo mejor de cada una de nosotras, respetándonos a todas por igual. Unas éramos más agraciadas que otras, pero él no menoscababa a ninguna pues lo que le importaba era que bailáramos bien.

Esta es la extraña historia de alguien que sacó por primera vez los tambores batá al esplendor de un espectáculo. Bajo su égida, los orichas salieron de las cuarterías y barrios marginales para instaurar sus bailes en el mundo teatral de Cuba y seguir reinando como hasta ahora en la cultura cubana.

> Funcionábamos de esta manera: una figura cantante y nosotras, como contrafiguras, bailando. Así comenzamos con Rita y después continuamos con Josephine Baker, en la antigua Tropicana. Luego tuvimos otras figuras, como Celia Cruz, y la más estable de todas, que fue Vilma Valle, con la que hicimos giras al extranjero. En ocasiones, alguna de nosotras cantaba cuando faltaba la figura: Caridad Hernández, Elena Burke, que todavía no era lo que fue después [...]. Para todas nosotras, Las Mulatas de Fuego, fue un escalón para darnos a conocer, viajar y aspirar a constituirnos en independientes, ya solas o con una pareja o alguna agrupación musical. Mecho Lafayette hacía su columbia –baile negado a la mujer– y su rumba de salón como solista. Mechi Montaner hizo pareja con Rolando Espinosa, y Caridad Hernández, en París, se hizo cantante de una orquesta belga, mientras Lalín hacía su carrera como solista con la Orquesta América, creando *La engañadora* y viajando luego con el grupo Carnaval de Cuba, por Europa, Grecia, Siria, Bagdad, Turquía y Egipto. El éxito de Las Mulatas de Fuego hizo que organizaran otros grupos como Las Mulatas Candela, Las Venus de Bronce y Las Rubias de Platino, desaparecidas estas, menos una, en un accidente aéreo.
>
> Por otra parte, mientras viajábamos, Roderico seguía presentando Las Mulatas de Fuego en Cuba con otro personal que entrenaba y ponía en escena enseguida.

Las Mulatas de Fuego, como embajadoras de la música y el baile popular cubanos, viajaron por toda América Latina, desde México hasta Argentina, pasando por Costa Rica, Panamá, Venezuela, Brasil, Perú, Paraguay y Chile. En los Estados Unidos actuaron en Nueva York, Texas, Arizona, Santa Bárbara, Nevada, San Francisco, Los Ángeles, New Jersey, Filadelfia, North y South Carolina, Miami y Tampa. En Europa se presentaron en España, Francia, Italia y Suiza. Intervinieron en numerosas películas filmadas en Cuba, México y Argentina, tales como: *Salón México*, *Bárbara atómica*, *A La Habana me voy*, *Las mujeres mandan*, *Escuela de modelos*, *Siete muertes a plazo fijo*, *María la O*, *Rincón criollo*, *La calle del pecado*. Relata Mechi Montaner:



Las Mulatas de Fuego, embajadoras de la música cubana.

Algunas de nosotras comenzamos muy jóvenes... Yo, por ejemplo, tenía unos quince años. No éramos muchachas de la calle, sino hijas de familias humildes, de los barrios de Cayo Hueso y Jesús María. Cuando comenzamos, Rita nos guiaba y no dejaba que estuviéramos por aquí o por allá, pues nos decía que no debíamos caer en boca de algún periodista, que en aquella época los había de bastante mala reputación. Ella nos decía cómo debíamos maquillarnos, pues éramos muy jovencitas y debíamos lucir como tales. Ya tendríamos tiempo de cargarnos de pinturas las caras, decía. Cuando salíamos de gira, alguna de las mayores se hacía responsable de las más jóvenes. Yo, por ejemplo, estaba bajo la custodia de Vilma Valle, compartía la habitación con ella en los hoteles en que nos hospedábamos. Cuando terminaba la función, todas íbamos para el hotel. Si Vilma, como mayor que era, salía de nuevo, yo me quedaba sola, y como tenía miedo de dormir sin compañía bajaba al *lobby* a esperar que ella llegara, de lo contrario, le pedía a alguna de mis compañeras que me dejara dormir en su cuarto. Sí, eso era así. Por ejemplo, Marta Castillo nunca pudo viajar con nosotras porque su mamá no la dejaba salir sola de Cuba, pudo hacerlo cuando hizo pareja con Miguelito Chekis.

Y Caridad Hernández cuenta:

En París decidí quedarme a bailar como solista. No fue poca mi sorpresa cuando encontré en mi contrato una cláusula que tenía

además de bailar, «alternar» con los clientes. Así, debía prestarme a acceder a la invitación de la clientela del lugar a beber en sus mesas. Me negué... y le dije al empresario: «Mire, eso en Cuba tiene su nombre y los que hacen ese negocio son llamados allá chulos. Yo no vine aquí a eso. Búsqueme otro trabajo». Entonces, se decidió que entrara como cantante, pues ese contrato de trabajo no tenía el requerimiento de «alternar. Y así fue como comenzó mi carrera en Europa, al tener que renunciar a bailar, cosa que sentí muchísimo. Esto hizo que desde 1958 hasta 1974 fuera la cantante de la orquesta belga Cha-cha-cha, que cambió mi nombre por el de Kary Renton, y junto con la cual propagué por toda Europa el chachachá. Con ellos grabé varios discos, tres de los cuales fueron Discos de Oro en aquellos años, y se mantuvieron a la cabeza del *hit parade* del continente. El primero, recuerdo, se llamaba *Ese es el amor*, premio de 1958. No me resigno a haberlos perdido cuando regreso a Cuba en los años setenta.

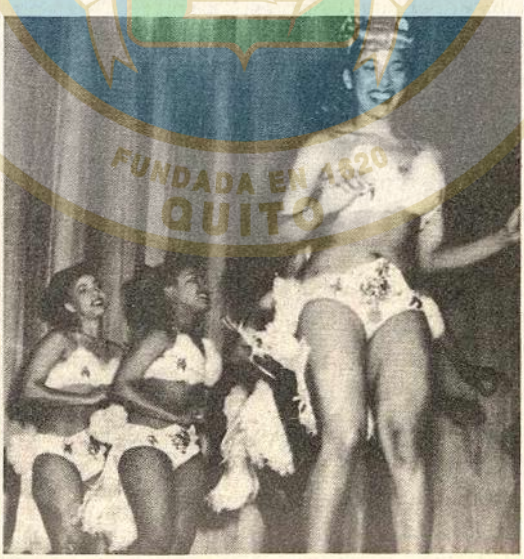
Y así continuaron los recuerdos de tanta y tanta gente famosa en el mundo escénico de la época, con quienes compartieron sus presentaciones ante los públicos del mundo: Tongolele, Cab Calloway, Tin Tan, Toña la Negra, Daniel Santos, los Nichols Brothers, Olga Chaviano, los Chavales de España, Pérez Prado, Celina González y Celina Reinoso. Y los números musicales que, aparte del mambo, hicieron famosos por esos mundos: *El meneíto*, *La múcura*, *El jelengue*, *El timbal*, *La rareza del siglo*, y tantos otros. ¿Anécdotas?

Sí, tenemos muchas. Quizás la más antigua sea aquella de cuando nuestro trajín de actuación entre el teatro y Tropicana, en que llegamos tarde el *show* de este último lugar. Al entrar, nos dijeron que estábamos fuera del trabajo. Nos dio un ataque y hasta algunas nos echamos a llorar. Josephine Baker, que estaba como figura en el espectáculo, amenazó con irse si nos dejaban fuera. Entonces se aplacó la furia de Víctor Correa, el arrendatario de Tropicana, y de nuevo fuimos admitidas.

Otras historias, y no de las más agradables, fueron las de los golpes de Estado y revoluciones que nos tocaron vivir en nuestras giras por el extranjero. En Panamá no pudimos debutar por la caída del presidente Suárez; en Venezuela nos ocurrió en dos ocasiones, una de ellas cuando la caída de Rómulo Gallegos, y la otra, la de Betancourt... En Argelia fue la liberación, y a Lalín le tocó la invasión sionista en Siria.

Otra anécdota fue cuando en Nueva York a algunas de nosotras se nos ocurrió ir a conocer el barrio de Harlem. Cogimos el *subway*, nos bajamos en la estación del Metro que salía a ese lugar y allí nos encontramos en medio de la calle con gente de muy mala catadura. Estábamos asustadas. Pensamos que eran gánsteres o algo por el estilo. Se veían caras cortadas por armas blancas. Bueno, así y todo fuimos a parar a un teatro famoso en el lugar, el Palladio, donde estaba cantando Vicentico Valdés con la orquesta de Tito Puentes. Entramos, enseguida fuimos reconocidas e invitadas a subir al escenario. Nos quitamos nuestras medias y zapatos y allí entablamos un mano a mano, bailando improvisadamente con Tito, Vicentico, Arsenio Rodríguez y la orquesta. Fuimos aclamadas, pues el mambo que se bailaba allí estaba lejos de ser cómo el que nosotros hacíamos. Este fue un gran momento de nuestra carrera por la manera sorpresiva y agradable en que ocurrió todo.

Luego venían aquellas ocasiones en que, ya establecidas, algunas de nosotras en Europa como solista o con pareja, nos encontrábamos una con otra. Entonces nos aparecíamos en el lugar en que trabajaba la otra, a la hora del *show*, nos sentábamos en una mesa y cuando aparecía la amiga en escena y nos veía, ya sabes, había risas, llantos, exclamaciones, etc. Y todo eso, ante el público del lugar. Tal fue el encuentro de Caridad Hernández con Mechi Montaner, en España.



Las Mulatas de Fuego, embajadoras de la música cubana.



Las Mulatas de Fuego, embajadoras de la música cubana.

¿Y quiénes fueron el grupo inicial de Las Mulatas de Fuego? Allí en la sala de las hermanas Lafayette, en una pared, aparecen en una foto a color de aquella época cuatro adolescentes. Ellas fueron: Olga Socarrás y Simaya, a las que se sumaban para actuar en el teatro Mecho Lafayette, Marta Castillo, Mechi Montaner y Caridad Hernández ¿Y nunca intervinieron bailarines varones en sus números? Claro que sí. Sobre todo cuando se salía al extranjero. En esta respuesta aparecen los nombres más conocidos en aquellos años en nuestro ambiente farandulero, como Farouk, Litico, Alexánder, Papaíto, Rolando Espinoza y Tondelayo, quien ocasionalmente fungía de coreógrafo. Luego vinieron los años sesenta y muchas de las muchachas estaban ya radicadas en algún lugar, casadas o trabajando en el extranjero, pero decidieron volver a Cuba. Estas son las que entonces compartían sus memorias conmigo. Allí estaban Mecho Lafayette, todavía con su ingenuo y sonriente rostro ladeado, mientras dudosa y nerviosamente convoca sus recuerdos; Lalín, elegante y reservada, con su voz cálida, quizás algo entrecortada por la emoción de los días idos; Cary Hernández, regordeta y complacida de su pasado, locuaz y de gran capacidad para memorizar detalles y hasta extensos textos de canciones de Rita Montaner; Mechi Montaner con una increíble permanencia en sus sesenta años, de un rostro de perfecta belleza; Lina Ramírez, aún alta y estatuaria, usando un pitusa, remembrando el día en que Roderico se le acercó, al verla caminar por la calle, a proponerle pertenecer a Las Mulatas de Fuego. Y también Carula Lafayette, que

aunque siempre se mantuvo independiente, creció a la sombra de Las Mulatas de Fuego. Ella prefirió hacer actuaciones individuales con su danza de los puñales, tanto en Cuba como en México. Todavía guarda sus imponentes puñales mexicanos. Su retrato, de gran tamaño y a color, colgado de una pared, preside la sala de la casa. Allí podemos verla en la interpretación de ese baile, que le fue montado por Chambas, legendario rumbero y tocador de tambores que siempre estaba esperando un viaje al extranjero, hasta que se le dio. Llegó tarde a la salida del barco, barco que se hundió en la travesía. (Desde luego, que se le curó el vehemente deseo de viajar). Aún hoy estas infatigables muchachas de ayer siguen creyendo en ellas y en su arte, pensando hacer un *remake* de Las Mulatas de Fuego con nuevas adeptas, que se llamarán Las Mulatas Candela.

No creo que sea pura casualidad el hecho de que figuras importantes de nuestra cancionística nacional, como Elena Burke y Omara Portuondo, figuras importantes de las famosas D'Aida, hayan pertenecido a Las Mulatas de Fuego en algún momento. ¿No debe ese prestigioso cuarteto su estructura, su desarrollo en el ambiente racial de la



Las Mulatas de Fuego, embajadoras de la música cubana.

mulata y, en fin, su gracia y sensualidad caribeña al caldo sustancioso de Las Mulatas de Fuego? Aquí, con más fuerza en el canto, pero sin obviar su prolongación a los movientes cuerpos de sus integrantes, las D'Aida se nos antojan como un paso más en la concreción de un arte que solo la mulata ha logrado al unir canto, baile y una manera de expresarse única. Esta integralidad dio un rotundo perfil a un aspecto de nuestra cultura popular, pero, a la vez, fue escuela para el desarrollo individual de sus integrantes, como en los casos de Elena y Omara, quienes han sabido ocupar importantes lugares, de manera individual, en nuestra galaxia de cantantes femeninas.

Para terminar, solo nos queda hacer la siguiente observación. Para los que creemos que la cultura cubana es una cultura mulata, resultado del mestizaje de la europea con la africana, condimentada con la asiática, resulta bien revelador seguir los pasos de grupos marginados, tanto social como culturalmente en su proceso de emancipación. En esta época de mezclas y pluralidad cultural, resulta enormemente útil y gratificante recorrer el proceso de la mulata cubana. En lo que respecta a su posición social y cultural, desde el siglo XIX hasta finales del XX, el trayecto transitado se nos revela como de progreso y, por tanto, muy a tener en cuenta en el. Proyecto total de nuestra cultura.

[1995].

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

METÁFORAS MÍTICAS DEL MACHISMO
(Símbolos, rituales e iconos)

A lo largo de la historia de la civilización no han dejado de sucederse complejos fenómenos culturales manifestados en distintas formas y lenguajes, por lo general simbólicos. El simbolismo ha dado lugar a sistemas significativos en los que aparecen creencias, ideas, sucesos con interpretaciones más allá de lo objetivo-visual de la realidad. Es así que surgen, en ocasiones, los llamados mitos.

El mito posee una gran fuerza sociológica, pues nace de necesidades comunitarias, de las experiencias vividas por la sociedad. Abarcan tanto lo racional-lógico como lo intuitivo-imaginado, ofreciendo explicaciones de la naturaleza y del ser.

Los significados psicológicos del mito legitiman el orden de la sociedad. Aparece entonces el rito como ceremonia emocional, el cual está lleno de movimientos y acciones repetitivas. En el ritual se canalizan energías creativas que sostienen la arquitectura de la realización personal y espiritual de los pueblos, lo que equivale a decir el inconsciente colectivo. Los rituales implican manipulaciones y frecuentes usos de objetos, ejecución de movimientos, quizás estereotipados, que legitiman una transferencia de poder o autoridad, representando pequeños dramas narrativos de acciones prescritas por la costumbre, rígida y minuciosa, y en las que aparecen con relativa frecuencia, sea real o alegóricamente, la sangre humana.

Existen diferentes tipos de mitos, como los cosmogónicos, que tienen que ver con los presupuestos existenciales del universo, y con la creación de los seres vivientes, y entre estos los antropogónicos, centrados en el ser humano. Por otro lado, aparecen los mitos astrales, que toman como sujeto a la luna y la femineidad, junto al sol y la masculinidad. Relacionados con estos últimos, surgen los mitos del héroe masculino, que proyectan un culto solar con la presencia de lucha, trasfondo alegórico de la batalla entre la luz diurna y la oscuridad nocturna, apareciendo la actitud guerrera del realizador de proezas.

Posiblemente sea Jesucristo la más alta figura mítica de la cultura occidental. Su imagen solar se proyecta como el héroe espiritual capaz

del autosacrificio por amor a la humanidad. El derramamiento de sangre, el uso de lanzas, látigos y flagelaciones que acompañan su drama de la Pasión y Muerte, estarán al servicio de la redención del hombre en una religión hecha a la medida del martirologio, en que la resurrección seguirá a la profusión de torturas en aras de una ulterior adoración en templos, altares y ceremonias rituales del Cristianismo.

Los mitos han continuado creándose en igual medida que cambian y se desarrollan aún más las sociedades, aunque cada vez son más complejos, incluso capaces de subvertir los contenidos de aquellos más antiguos ya ingresados en la cultura universal. Uno de esos mitos subvertidos es el del héroe, que ha llegado a convertirse en superhéroe de ficción, tal el caso de los Drácula y Frankestein surgidos en novelas fantásticas cobijadas a la sombra de leyendas góticas, o en ficciones científicas, como aquellos Batman, Supermán y otros que el cine se ha encargado de glorificar en figuras masculinas de espectacular musculatura y belleza varonil y cuyas aventuras han proporcionado millones de ganancias a los compañías productoras cinematográficas. Y desde luego, son innumerables los mitos eróticos creados por el cine hollywoodense.

Así, en la nueva mitología del héroe, la poderosa imagen de este ingresa como fuente visual con una identidad especialmente heterosexual. Este mito moderno ha invertido los tradicionales valores positivos de la masculinidad en negativos, dando paso al antihéroe fálico y machista con su parafernalia de identidad heterosexual, identidad puesta en función de un exagerado ejercicio de poder basado en su posición social, respaldada por la posesión genital pénica. Se concreta así un eje solar del cual emanarán relámpagos de control hacia la mujer y otros componentes sociales que no pertenecen a su clan de poderío.



De la serie *Strong* (2004-2005).



De la serie *Strong* (2004-2005)

Es sobre esta temática que Eduardo Hernández ha construido un ceremonial ritual plástico poniendo al descubierto los símbolos y armas de combate de este nuevo ser que construye su mitología a base de imágenes de violencia. Las obras de esta exposición que toma el nombre de *Strong* van a develar la cruel parafernalia que enmascara al símbolo al mostrar cuerpos masculinos desnudos y manipulados fotográficamente para ilustrar el mítico vicio del heterosexual de hoy, enraizado en sus poderes sociales de coerción mental y psicológica, heredada de las primeras civilizaciones tribales y arribada a la civilización tecnológica del mundo actual. Un falismo soterrado ha establecido el culto a la potencia generatriz masculina mediante un tipo de adoración al *phallus* para hacer surgir como secuela esa oscura y deteriorante manía machista en su ritual callejero de exhibición soterrada de bultos genitales al que se adscriben toques manuales frecuentes para atraer la atención de los transeúntes de los espacios urbanos. Las imágenes de Eduardo Hernández mostrarán el drama de la vida y pasión de un mito criollo, tan lleno de intención fálica, como muestra de un hedonismo público puesto a la provocación del deseo y la seducción agresiva de un macho bestializado en su gestualidad cotidiana.

Las imágenes de *Strong* nos van a llevar desde la divinización del pene solar proyectando rayos luminosos, hasta las oscuros tabúes de la penetración anal en el código moral del macho criollo, pasando por metáforas de la mecanización del rol masculino en engranajes de ruedas dentadas; rupturas con los mitos angélicos que se destruyen en alas metálicas; falsedad de la justicia machista con balanzas atornilladas al cuerpo, portadoras de pesados instrumentos de violencia en contraposición a símbolos femeninos y otras violencias visuales simbólicas de alevosía. Presenta, además, la burda penetración y muerte hasta llegar al clímax guillotinesco del afilado metal destructor de vísceras. Todas las imágenes juegan con la morbidez de la carne en visión fotográfica, ornadas de púas, tornillos, armas filosas (cuchillos, puñales, lanzas), golpeantes (mandarrias, martillos), engarzadas en piezas de acero a ligaduras atornilladas, constructoras de máquinas de matar a cualquier ser débil (mujeres, niños, ancianos) para satisfacer el afán de agresividad, aunque en ocasiones deba recurrir a la doble moral y al enmascaramiento para satisfacer ocultos desdoblamientos de su personalidad erótica (*brassiere* de púas, máscara de ave de pico monstruoso).

De esta forma, Eduardo Hernández, usando los mismos símbolos, con incisiva penetración se complace en desnudar alevosamente a este antihéroe, que creado por la mitología contemporánea ondea la bandera tricolor del heterosexual blanco, masculino y falocéntrico de la Era Tecnológica.

[Texto escrito para el folleto de la exposición *Strong* de Eduardo Hernández, presentada en marzo de 2005 en la galería de arte La Casona].

FUNDADA EN 1620
QUITO

HOMENAJE A KATHERINE DUNHAM

Casualmente en estas fechas en que se celebra en Santiago de Cuba su famosa Fiesta del Fuego, dedicada cada año a países invitados internacionalmente, haciendo un despliegue de sus tradicionales carnavales, un grupo de especialistas de la danza cubana, reunidos en la sede de la Dirección de Artes Escénicas del Ministerio de Cultura en La Habana, recibimos impactados la noticia de la visita de Katherine Dunham, tantas veces anunciada en los últimos tres años, a ese festival. Su llegada a Cuba haría pasar el avión que la traía primeramente a La Habana, antes de llevarla a Santiago de Cuba. Por lo tanto, podríamos tener los habaneros la oportunidad de estar con ella, quizás algunas horas. Rápidamente organizamos una comisión representativa que pudiera agasajarla, buscando también contactos con la Facultad de Danza de la Escuela Nacional de Arte para que pudiera enviarle algún honroso galardón que se llevara como recuerdo de esa visita. Su relevancia como figura internacional de la danza en América nos ofrecía la oportunidad de homenajearla aunque fuera rápidamente.

Dos o tres días estuvimos atentos a las noticias de su llegada con gran expectación. De pronto, sin que supiéramos los motivos, tuvimos conocimiento de que su esperada visita no se efectuaría en esta ocasión, quedando frustrado nuestro deseo de tenerla cerca, aunque fuera por breve tiempo, y haberle podido ofrecer en La Habana, y en Santiago de Cuba después con mayor oportunidad por su más larga estadía en ese lugar, un merecido homenaje por su fuerte presencia y labor en la danza de nuestra América, de la cual también nosotros formamos parte.

El libro de Richard A. Long, *The Black Tradition in American Dance*, publicado en Nueva York en 1989, nos deja saber: «En 1931, en que se presentaba el primer recital de danza negra en América en Nueva York, coincidió con una composición danzaria titulada *Rapsodia negra* que se estrenaba en Chicago en el Beaux Arts Ball, por un grupo de bailarinas llamado Ballets Nègres, liderado profesoral, coreográfica y bailado como figura principal por Katherine Dunham. Sus variados roles en esa empresa fueron proféticos de una carrera que se mantendría por cincuenta años. Hasta el mismo nombre de la agrupación, que se cambió por el de

Negro Dance Group, presagió el largo involucramiento que Katherine habría de tener con la República de Haití, cuyo ambiente francófono ella debió de penetrar como estudiosa y como creadora».

En esta época Katherine estaba por sus ventiún años, estudiando ya Antropología en la Universidad de Chicago, mientras se sentía profundamente envuelta en el mundo de la danza desde hacia ya algunos años. Estudiaba ballet, así como la danza moderna que en esa época surgía impetuosamente en los Estados Unidos a través de numerosas figuras clave. Desde un principio, los intereses académicos de Dunham jugaron un fuerte contrapunto con sus intereses artísticos, y así ambas líneas pudieron asociarse cuando recibió la Beca de Estudios Rosenwald para efectuar una investigación antropológica dentro de la cultura negra danzaria del Caribe.

Comenzó su itinerario por Jamaica, estableciéndose en la villa de Accompong, sede de los Maroons, nombre dado a los antiguos cimarrones que llegaron a hacerse de un territorio libre dentro del estatus de la esclavitud propio del régimen de plantación vigente en el país. Allí los antiguos esclavos vivieron libremente, capaces de instaurar su cultura africana con total pureza, aun dentro del sistema esclavista imperante. Filmó antiguas danzas revividas e investigó alrededor de las mismas con un punto de vista academicista, del cual sacaría conclusiones para después llevar a su proyección artística danzaria.



Katherine Dunham.

A continuación partió hacia Martinica y Trinidad, donde pasó también algún tiempo estudiando, hasta pasar definitivamente a Haití en 1936. En esa época Dunham se dedicó a escribir varios libros: *Journey in Accompong, The Dances of Haiti*, publicado en francés y español, y *Island Possessed*, así como un ensayo teórico sobre la danza negra que publicó en *The Negro Caravan*, en 1941. Más adelante, en 1959, escribió unas memorias autobiográficas de sus primeros años en el libro *A Touch of Innocence*.

De todas esas profundas investigaciones académicas, Dunham pudo distinguir tres procesos que aparecían en el fondo del desarrollo de la danza africana en el hemisferio occidental. Una fue la trasformación de las religiones africanas en nuevas conductas rituales; la segunda, la secularización de las religiones africanas en el nuevo ambiente de América; y, la tercera, la interacción de las danzas seculares africanas con las seculares europeas dentro del mestizaje del Caribe.

Es necesario ya que hagamos constar el coraje de esta mujer que en la década del treinta del siglo XX hiciera una carrera universitaria y más aún de Antropología, portando además sangre africana, y que además insistiera en incursionar dentro del ámbito teatral danzario espectacular que en la época era bien estigmatizado por la moral puritana más la victoriana heredada a través de la cultura anglosajona que construyó la nación norteamericana.

Por otra parte, los años subsiguientes a la Gran Depresión posterior a la Primera Guerra Mundial, con sus carestías y prohibiciones, supo despertar un gusto por los frívolos aunque brillantes espectáculos de Broadway en sus *follies*, revistas y vodeviles, además de propiciar el nacimiento de un nuevo género teatral, la comedia musical. Dentro de todos esos atractivos espectáculos, la danza negra se dejó sentir fuertemente con su pasión rítmica y la sensual proyección de sus bailarines. Así se abrieron las puertas de las exhibiciones danzarias y musicales tanto para mujeres como para hombres. Esto no significó despojarlos de su ínfima posición social, respaldada por un exacerbado racismo, remanente de la Guerra de Secesión ganada a los plantócratas sureños. Esto dio pie a fenómenos tales como los del famoso Cotton Club, célebre cabaret de Harlem, cuyo dueño era blanco, y que abrió un espectáculo negro de bailarines y orquestas que hicieron época (Duke Ellington, Cab Calloway y otros) para un público blanco que pagaba bien caro y aplaudía a rabiar esos aportes negros a la cultura musical y danzaria del país.

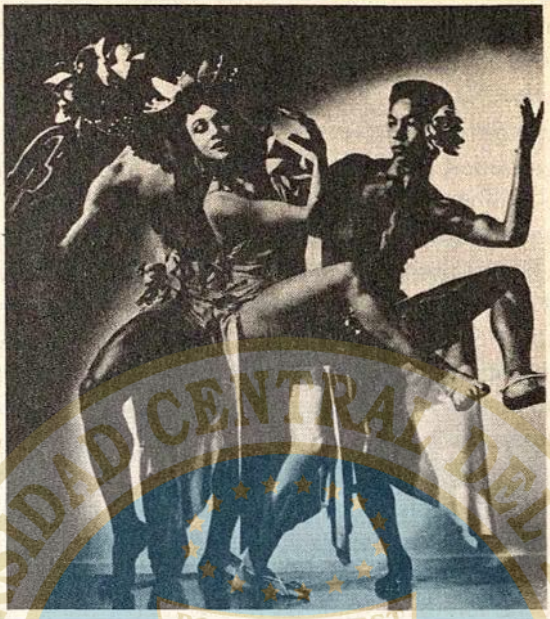
Katherine Dunham se fue por arriba de todos esos cánones: como mujer, entró en los predios universitarios, graduándose de antropóloga, primer pecado mortal para la cultura epocal en que la condición femenina

era solo una sombra de la masculinidad, dueña del poder absoluto político-social, el cual no estaba dispuesto a compartir con sus mujeres. Luego de profesional académica, agravada por su negritud, Katherine quiso también ser artista de la danza, una danza además enraizada en su cultura racial, en que las manifestaciones poseían un alto porcentaje de sensual erotismo visual. Así fue que sus espectáculos fueron bien explotados por el famoso empresario Sol Hurok, quien hizo enfatizar en la visión teatral de Katherine Dunham el factor «sexy», opacando el étnico-antropológico por no considerarlo viable para el gusto del público. De esa forma Dunham, hermosa mujer, poseedora de una belleza mestiza, fue compulsionada hacia un espectáculo que la crítica danzaria de la época, a pesar de reconocerle fuerza y atractivo «*appeal*», se negó reconocer como verdadero aporte cultural basado en lo académicamente antropológico. Por otro lado, los atléticos y bien formados varones de la compañía, que no cultivaban el baile del tap de la época o los clownescos números de los «ministrels» gustados por tradición, se vieron también atacados en su condición varonil, situación no intrínsecamente estadounidense, sino también propagada mundialmente en la cultura danzante universal.

Katherine hubo de adaptarse, aunque sin su voluntad, a los gustos empresariales para poder escalar una categoría de aceptación que le permitiera afrontar financieramente el alto gasto de una compañía como la que necesitaba el empeño de un nuevo estilo teatral, en que el artista negro debía salir del bajo estatus social dentro del cual estaba señalizado tradicionalmente, haciendo una dramatización espectacular con su *Tropical Revue* presentado en Broadway. Allí tuvo que soportar las críticas de John Martin, el célebre crítico danzario de la época que llegó a reconocer los valores del espectáculo, aunque se daba el lujo de expresiones tales como que cuando veía a Katherine Dunham en escena, no estaba seguro si admirarla por su talento académico o por su belleza de seductora sirena, a pesar de admitir que estaba con otras figuras abriendo nuevos caminos a la danza estadounidense.

Este primer espectáculo de Dunham estuvo girando por dos años a lo largo y ancho de los Estados Unidos, bajo la égida de Hurok, artísticamente triunfando, pero bajo la humillante situación de no ser admitida su compañía en hoteles, sino en las casas de huéspedes para negros, discriminación racial que llevó a Katherine a tomar una postura de militancia antirracista a lo largo de toda su carrera artística.

Durante esos dos años, las relaciones con Hurok fueron haciéndose cada vez más difíciles, hasta que Dunham decidió separarse de su empresariado y afrontar por sí misma los avatares financieros de sus temporadas.



Katherine Dunham.

La fase internacional de la compañía la elevó a una celebridad no superada en Europa desde los años de Josephine Baker. El impacto producido por sus bailarines y la compañía fue primeramente en Londres considerado como de un aporte sensacionalmente nuevo y necesario a los escenarios londinenses de la posguerra. La vivacidad y el colorido del espectáculo fueron recibidos como una panacea a la baja y depresiva situación psicológica que aún estaba viva en los recuerdos de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial. Un importante crítico, Richard Buckle, publicó un hermoso libro lleno de textos en alabanza de la compañía, lleno de fotos estelares de la misma tomadas por distintos artistas de la cámara en las funciones londinenses. Su título fue el de *Katherine Dunham: sus bailarines y músicos*, en donde dijo cosas de este tipo:

> Para algunos Katherine Dunham es más interesante como socióloga que como fenómeno artístico. Resulta un verdadero *shock* el conocer que una persona negra pueda exitosamente hacer viajar a la más grande compañía de los Estados Unidos sin subsidio alguno. Lo es también el saber que una compañía de magnificentes bailarines y músicos pueda enfrentarse al éxito, y que ella, además como investigadora, creadora, organizadora y bailarina, haya podido alcanzar tan alto lugar en la estimación mundial, lo cual le ha hecho

ganar más que lo que pudiera haber hecho un millón de panfletos publicados al servicio de su gente.

La recepción en París fue tan entusiasta como la londinense. La crítica Magdeliene Cluzet también publicó un libro donde dejó dicho: «Katherine Dunham enriquece el teatro trayendo al mismo el misterio de los ritos de África, en vez de solazarse en las lánguidas y tropicales selvas. Ella nos ha permitido participar hoy en la vida primitiva en que las visiones ocurren bajo y en presencia de mágicos encantamientos».

Todos estos elogios parecen seguir probando ese manoseado lema universal de que no hay profeta en su tierra, y que la menguada aceptación de Dunham en su país estuvo siempre mediatizada por el racismo ancestral, igual que ocurrió con Josephine Baker, triunfante en Europa y denigrada en los Estados Unidos. Ambas han sido enaltecedoras de la cultura afronegroide en tierras que no fueron dueños de plantaciones esclavas como en las que en la América aún existe soterrado en ese sentimiento de expoliación que sufrió el africano en tiempos pasados.

Las giras de Dunham siguieron por México y Suramérica durante toda la década del cincuenta del siglo pasado, llegando hasta Australia, Nueva Zelandia y el Japón. Sin embargo, John Martin seguía con su dualismo admirativo en que exaltación y rechazo siempre eran mostrados hacia Katherine Dunham, como cuando dijo en *The New York Times* en 1955: «Aunque ella logró un grado de Máster en Antropología, es dudoso que pudiera cualificar tal grado como bailarina, cantante o coreógrafa. Lo que sí es cierto es que es una personalidad teatral de gran empaque e irresistible encanto. Cualquier institución se sentiría feliz en conferirle un doctorado *summa cum laude*».

Tal parece indicar que Martin no pudo jamás ocultar su admiración por Dunham, a pesar de los arañazos raciales de sus críticas.

Otro importante aporte de Katherine Dunham a la danza en los Estados Unidos fue la creación de una escuela de alto rango académico danzario, la cual el mismo Martín no pudo dejar de celebrar en una crónica de *The New York Times* de 1946:

> La escuela de arte e investigación de Katherine Dunham es una fenomenal institución que comprende la escuela de danza y teatro, el departamento de estudios culturales y el Instituto de Estudios Caribeños. Posee cursos de uno, dos, tres y cinco años dirigidos al profesionalismo en la enseñanza con certificados sobre investigación. Su facultad académica está formada por treinta especialistas con un currículo que contiene desde la notación coreográfica, pasando por estudios del ballet, la danza moderna y las técnicas primi-

tivas hasta la psicología y la filosofía, incluyendo además la actuación, la música, los diseños visuales, la historia y los idiomas adecuados. El cuerpo de su alumnado es completamente interracial en un número aproximado de cuatrocientos, y desde luego el déficit económico es enorme.

Hay que agregar que esta sólida institución pedagógica no tuvo jamás subsidio estatal ni privado de ninguna clase y que gran parte del alumnado pagaba poco o nada, gozando de privilegios becarios. Por otro lado, la carga financiera de la escuela dependía totalmente de las ganancias de su directora en el campo artístico, por lo cual se vivía en un crónico déficit económico. Dunham gastaba en la manutención de la escuela las ganancias de sus presentaciones y giras nacionales e internacionales efectuadas por su compañía, cuyos bailarines y músicos debían de tener un sueldo adecuado a sus categorías artísticas dentro de la misma. (Debemos recordar que un importante compositor y director musical cubano, Gilberto Valdés, bien conocido entre nosotros, dirigió la orquesta por un largo periodo).

Por esa razón, para el año 1954 la escuela debió cerrar sus puertas ante la falta de recursos económicos en una época en que decayó el trabajo de Katherine Dunham. Es importante tener en cuenta que por



Katherine Dunham.

esa escuela pasaron muchas personalidades del mundo teatral en busca de ampliación de sus conocimientos. Entre esas figuras se pueden contar a Marlon Brando, James Dean, José Ferrer, Jennifer Jones, Shelley Winters y muchos más que llegaron al estrellato en Hollywood. Recientemente hemos tenido noticias de que la escuela se ha reabierto en Canadá y que inclusive ha ofrecido a Cuba becas de estudio por dos años.

Todo esto nos da una medida de la importancia que ha tenido el trabajo, la audacia y la incansable influencia de Katherine Dunham en cuanto a la expansión de la cultura negra en tierras tanto estadounidenses como caribeñas, marcadas intensamente por el estro africano. Por ello es que nuestra Fundación Fernando Ortiz, guardadora celosa de esas tradiciones en nuestro país y en toda la América, se honra en homenajear a esa figura comprometida por toda una vida, luchando contra el prejuicio racial en forma militante y probando la grandeza de una cultura tan rica, al extremo de que su traslado en condiciones bien negativas para su supervivencia, como fue la de la esclavitud, pudo dar su fuerte savia a la cultura de América, capaz no solamente de reconstruirse en gran parte en el exilio, sino también de dar nuevos frutos culturales, gracias a la persistente labor promocional de toda una vida en un esfuerzo pioneril insuperable. Esta Fundación Fernando Ortiz por ello le confiere a la gran figura continental de Katherine Dunham su Premio Internacional, entregándole con ello toda la admiración, respeto y agradecimiento por haber sabido brindar una vida triunfante a una gran causa: la de mantener y vivificar en América las raíces africanas tan maltratadas por el malsano prejuicio racial.

Y como dijo nuestro prócer José Martí, la honra es también nuestra, por honrar a quien bien lo merece. ¡Gracias, Katherine Dunham, por tu valioso aporte a la gloria cultural americana, por haber hecho patente tus raíces africanas! Nosotros también luchamos por la misma causa en el nuestro, en hermandad solidaria, más allá de las intransigencias raciales y las limitaciones interculturales.

[Palabras de elogio en la entrega del Premio Internacional Fernando Ortiz a Katherine Dunham de la Fundación Fernando Ortiz, 15 de julio de 2005].

ÍNDICE

NORGE ESPINOSA MENDOZA: Ramiro Guerra: Tres golpes y una nota personal / 5
LISSETTE HERNÁNDEZ GARCÍA: Y siempre la danza / 13

UNO

La danza como expresión vital. Aporte de la ciencia y el arte a su comprensión / 21
La danza y su proyección histórica / 27
Posible aporte de la danza negra a la danza universal / 36
Tradición evolutiva de la danza moderna (I parte) / 42
Tradición evolutiva de la danza moderna (II parte) / 49
La danza como espectáculo / 53
Danza contemporánea / 64
Hacia un movimiento de danza nacional / 68
La danza moderna / 73
Amadeo Roldán y la danza nacional / 78
Danza y fecundidad / 88
La sarabanda y la chacona, indianadas amulatadas / 93
Diaghilev: una época / 97
La Edad Media y la Danza Macabra / 103
Cuba, la danza y dos años de Revolución / 109
Por qué se baila / 127
Leyes de la didáctica y la técnica de la danza moderna / 131

DOS

Un teatro total popular en las parrandas remedianas / 151
La raíz hispánica en la danza tradicional cubana / 176
Teatralizar el folclor / 203
Caliban danzante [fragmento] / 215
Volando bajo, volando alto / 220

Ceremonias y exorcismos / 225
El vuelo de la gaviota o la utopía de la liberación / 228
Danza y posmodernidad / 234
Si me pides el pescao... / 241
Peces, árboles, caminos / 243
La flor del agua / 246
Siempre la danza, su paso breve.Últimas experiencias experimentales en el arte danzario / 249
Pandora, el ave fénix y la esperanza / 254
¿Nuevos gestos de América? (IX Festival de Jóvenes Coreógrafos, Caracas 1993) / 260
Danza pluscuanabierta / 267
Significación de la crítica en la danza en el siglo XXI / 270
Comentar comentando [a Doris Humphrey] / 282
La danza y la muerte en las culturas indoamericanas / 285
Estudio fotográfico en el noveno piso / 289
Comentar comentando [a J. G. Noverre] / 291
Noverre y el Siglo de las Luces / 293
VI Festival Internacional de Danza Nueva en Lima, 1994 (Algunas impresiones) / 296
El legado danzario africano en la América / 299
La danza yanvalú del vodú haitiano / 301
La maestra que buscaba / 303
Martha Graham: un ilustre centenario / 305
Marta Graham. Memoria de la danza (Un testimonio de la modernidad vista por el posmodernismo) / 307
Comentar comentando [a Martha Graham] / 312
Cabildos, candombes y cofradías / 314
Los candombes rioplatenses / 317
Fiesta de la danza en Villa Clara / 321
En busca de una memoria ecologista / 322
Comentar comentando [a Agnes de Mille] / 324
Crónicas de la jornada de la danza en Cuba 1994 / 326
Las Diabladas de la altiplanicie andina / 332
Unir eslabones / 339
La danza de la cultura inca / 341
Danza y erotismo posmoderno / 344

Nijinski: escándalo y misterio / 350
Danza y sexualidad / 354
Danzas prenupciales entre los nubas de kau (África) / 358
Nina Verchinina en Cuba / 360
Hacia una teorética danzaria / 364
Una saga insular / 365
Libros con la manga al codo / 368
Editorial / 371
Elena Noriega en Cuba / 373

TRES

Cuestionario para coreógrafos / 381
Las formas de la danza moderna en relación con las otras artes modernas (Prólogo a libro de Louis Horst) / 382
Prefacio para un libro de John Martin / 386
Danza experimental / 389
Influencia de la cultura africana en la danza de Cuba / 392
Cinco solitarios y una soga / 400
Retazos de ensoñaciones / 402
Mundos secretos, aunque combinatorios / 404
Cábalas en la sinagoga / 407
Territorio clausurado / 410
Santa Ifigenia, protectora del arte negro peruano / 412
El placer de bailar, el placer de ser joven / 427
El mito de las mulatas (De las Mulatas de Rumbo a Las Mulatas de Fuego) / 430
Las Mulatas de Fuego (Esas muchachas dueñas del mambo) / 435
Metáforas míticas del machismo (Símbolos, rituales e iconos) / 436
Homenaje a Katherine Dunham / 449

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Biblioteca de Clásicos

1. Eugenio Barba. *Obras escogidas. Volumen I*
2. Paolo Beneventi. *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*
3. Alfonso Sastre. *Cuatro dramas en la brecha*
4. Heiner Müller. *Textos para el teatro*
5. Abelardo Estorino. *Teatro completo. Volumen I*
6. Abelardo Estorino. *Teatro completo. Volumen II*
7. Dario Fo. *Teatro*
8. Thomas Bernhard. *Obras. Volumen I*
9. Eugenio Barba. *Obras escogidas. Volumen II*
10. *Teatro venezolano contemporáneo. Volumen I*
11. *Teatro venezolano contemporáneo. Volumen II*
12. Friedrich Schiller. *Teatro*
13. Fernando Arrabal. *Teatro escogido*
14. José Sanchis Sinisterra. *Vacío y otros textos teatrales*
15. Santiago García. *Teoría y práctica del teatro. Volumen I*
16. Miguel de Cervantes. *Teatro completo. Volumen I*
17. Miguel de Cervantes. *Teatro completo. Volumen II*
18. Thomas Bernhard. *Obras. Volumen II*
19. Alfonso Sastre. *Cuatro dramas clásicos*
20. Marco Antonio de la Parra. *La dramaturgia como sacrificio*
21. Konstantin Stanislavski. *El trabajo del actor sobre sí mismo*
22. Enrique Río Prado. *La Venus de bronce*
23. Ramiro Guerra. *Siempre la danza, su paso breve...*

FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Este título fue impreso en la
Empresa Gráfica Alfredo López
en el mes de
Diciembre 2010


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIB - UCE

FECHA DE DEVOLUCIÓN		

792.8
G934

5119091

Guerra, Ramiro

Siempre la danza, su paso breve.....

Este volumen avanza, como una coreografía, a través de la historia de la danza. Reúne un conjunto de ensayos y artículos en los que se valoran técnicas y obras dancarias cubanas y extranjeras o el aporte de creadores y fundadores de este arte, como Isadora Duncan, Mary Wigman, Vaslav Nijinski o Martha Graham. Asimismo repasa distintas tendencias y estilos, como los de los Ballets Rusos, o los de la Denishawn y la Judson Church, al igual que herencias y tradiciones populares, como la africana, la española, la incaica y otras. En estas páginas hay un enriquecedor material de lectura, recopilado tras un arduo trabajo de búsqueda y recuperación de los numerosos textos que Ramiro Guerra escribió y dejó inéditos, o publicó en distintas revistas. Estos escritos permiten rastrear el desarrollo del pensamiento estético y crítico de quien no sólo ha practicado la danza con intensidad y originalidad, sino también la ha teorizado, enseñado e historiado. He aquí sus frutos: la expresión literal de un mundo dancario que hizo con el ser humano, en su afán de comunicar, a través del cuerpo, la multitud de sentimientos que abriga.

* * * * *

Ramiro Guerra (La Habana, 1922) es considerado el fundador de la danza moderna en Cuba. Tras estudiar con Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman, creó en 1959 el Conjunto Nacional de Danza Moderna, hoy Danza Contemporánea. Sus conocimientos dancarios no quedaron en su labor como bailarín y coreógrafo, sino que los registró en *Apreciación de la danza* (1969, ampliado y corregido en 2003), *Metodología para la enseñanza de la danza moderna y Teatralización del folclore y otros ensayos* (1989), *Calibán danzante* (1998, corregido en 2008), *Coordinadas dancarias* (1999), *Eros baila* (2000, Premio de ensayo Alejo Carpentier), *De la narratividad al abstraccionismo en la danza* y *El síndrome del placer* (2003). En 1989 se le otorgó el Doctorado Honoris Causa en Danza del Instituto Superior de Arte. Ha sido distinguido además con el Premio Nacional de Danza, en 1999, el Premio Nacional de Enseñanza Artística, en 2006, y el Premio Nacional de Investigación Cultural, en 2009.

ISBN 978-959-305-000-5