

fina garcía marruz



COMUNEJO.74.

ALICIA ALONSO en el país de la danza

La gracia de la pequeña bailarina, dibujada en un cuento de Andersen, se destaca y desprende del círculo de la danza —categoría más coral y sacra— como la estre-

lla del remolino girador. Las más delicadas relaciones se establecen entre la figura y el coro, que a su vez se fragmenta, se desenlaza o une, en el punto en que todo inicio se hace posible. Se entra como clandestinamente a sorprender a las ninfas en ese juego de esencias, con la única visión que nos ha sido dada de la diversidad naciente, a ese juego en que fingen ocuparse de un argumento escénico, cuando en realidad se sabe que están en otra cosa, redimiéndonos de las relaciones arbitrarias, de los movimientos triviales y fortuitos, con los pasos necesarios y las relaciones justicieras y bellas. Parece que quisieran revelar ese hechizo como de bosque de los encuentros y de las despedidas, lo que media entre el movimiento y el reposo, entre la libertad y la medida, la gracia de un equilibrio sorprendente. Parece que ella proporcionara sus unilaterales desmesuras, y que el coro la animase a entrar y a salir de él, a hacer lo igual de otra manera, a ser un grado más audaz de su obediencia, suspensas ante ese movimiento que ya expresa, que está en trance de volverse palabra, de escapar a sus giros simétricos para iniciar como la línea de la melodía, el «solo» de su flauta.

¿Quién nos conduce tan impunemente al reino de las fábulas? No es el baile campestre a lo Watteau ni el cortesano o palaciego. Parece que su acierto fuera el de traer el hálito de lo libre, el giro de las hojas y las aguas, a un espacio cerrado, que les impone un reto y una medida, y asistiéramos al diálogo de sus mutuas intimidaciones a lo Degas, cierto encanto entre campestre y urbano, y que un polvillo estelar tocara oblicuamente los tableros del teatro, y manchones lunares convirtiesen en caído aereolito un fragmento de hombro o un velo que se aleja.

La ordenada gracia del «cuerpo de baile» es la del siglo de Laplace y del descubrimiento de las distancias medias invariables entre las estrellas. Se dice que los egipcios copiaban en sus danzas el giro de las estrellas y el respeto de las constelaciones a sus posiciones fijas, en tanto que las bacantes griegas se dejaban arrebatar por la embriaguez del movimiento y sus velos indetenibles. En nuestros días la Duncan, inspirándose en ellas, tenía su escuela de danza a la orilla del mar para que sus danzarinas, vestidas de bacantes, copiasen los movimientos de las aguas, su freno y desenfreno rítmicos, enorgulleciéndose de poder bailar un verso de Walt Whitman lo mismo que una silla. Es curioso que en tanto que la danza llamada «moderna» recuerda mucho más los caracteres de la naturaleza y la vida primitivas, sus extremos de libertad o hieratismo geométrico, acercándose por ello más a las danzas rituales, el engañoso anacronismo del baile «clásico» (y ello quizás explique su vigencia) parezca obedecer a una doble fuente de inspiración acaso más permanente, la del equilibrio de lo natural y lo racional, media proporcional entre lo ondulante y lo hierático, de ahí el encanto de esas figuras que fingen danzar dentro de un desordenado bosquecillo de vides, tirsos y cítaras griegas, a la vez que quedar de pronto dibujadas y netas como las cartesianas ideas «claras y distintas». A las verdaderas danzarinas se las reconoce tanto por su

identificación con la gracia más natural y ondulante como por su modo de incorporar al movimiento la quietud y convertir el reposo también en algo danzario, en un secreto del movimiento. Cuando Alicia, después de un prodigioso giro, reposa, toda su figura alcanza una peculiar plenitud. La diestra bailarina puede imitar sus giros de mariposa en la luz, pero no la difícil madurez de su gracia en el reposo. El hecho de que nuestra escuela de danza pudiera nacer y desarrollarse en las condiciones más adversas, en medio de una tiranía, no es sólo un triunfo artístico sino una lección revolucionaria. Recordamos que para los hebreos la belleza del orden estelar era ya una batalla ganada a la injusticia: «Y las estrellas, permaneciendo en su orden, combatieron a Sísara».

¿Cómo alcanzó la danza clásica, junto a esa gracia todavía dieciochesca, ese naciente equilibrio de libertad y razón, ese medio armoniosamente humano y como bellamente limitado por su armonía tridimensional, al que la moderna quisiera añadir como una dimensión desconocida? ¿Cómo llegó a perder sus caracteres primitivos puramente reflejos, para alcanzar el dibujo de una distancia y la delicadeza de un ofrecimiento? Primitivas danzas mímicas, guerreras, rituales o mágicas, ahuyentadoras de demonios o provocadoras de la lluvia, naciendo o desprendiéndose del rito, laudando o imitando la cacería y la batalla, la agricultura y el deporte, el amor o la guerra. El medioevo rechazó la profanidad de esas danzas que buscaban reencontrar lo sagrado de su origen a través de una embriaguez ya sin misterio o un desenfreno orgiástico, o, en el mejor de los casos, se iban reduciendo a una gracia demasiado regional o folklórica. La Edad Media creyó ver en la danza sólo a la misma muerte y la pintó llevándose al rey como al hidalgo, a veinticuatro personajes, que bien pudieran ser figura de las horas, con coreografía hartamente severa. El hombre siempre supo que las danzas habían sido hechas para celebrar una victoria, cuyo júbilo anunciaba, y acaso excedía, el de la vendimia, el renacer de la primavera, o la entrada de un gran rey en la ciudad. Los griegos vieron el ser y el movimiento, y danzaron frenéticos el misterio de la vida, separando la lucidez y el delirio, la fijeza estatuaria y el río heracliteano, en tanto los proféticos hebreos vieron el puente sobre las aguas, el arco iris de la reconciliación. No era ya la embriaguez dionisiaca, mucho menos la voluptuosidad. No la danza de Salomé, anillos de la serpiente, no el placer, sino la Alegría. Estancias del agua que se enlaza o precipita, del arco que se tiende. Cintas, espadas, antorchas, aguas primitivas, hasta llegar a la danza ante el Arca de la Alianza del rey David. Pausa y acción de gracias, alegría y humildad de esa danza del vencedor del gigante, por la que el rey quiso hacerse pequeño sin temer a la burla solemne del cortejo. La danza más antigua fue la que se hizo para celebrar la victoria de los dioses sobre los gigantes y estuvo inspirada por Minerva, por la sabiduría. Triunfo de la medida fue el suyo. Lo gigantesco no es nunca gracioso, reina en lo inmóvil o inerte, en tanto que el pequeño corpúsculo danza junto a los otros en remo-

linos alegres. Parece que bailar no hiciera falta, hasta que su misma gratuidad nos sorprende con un paso que asume en mayor medida que los otros el perfil de lo bello y de lo necesario.

He visto bailar nada más que unas pocas veces en toda mi vida (descuento la destreza de los muchos), y de ellas una fue a un humilde mimo de nuestra farándula. Su baile mínimo, con prodigios de invención y gracia, duraba segundos, y cada movimiento era irreplicable. La atención más aguzada no podía precisar qué hacía, el raro arabesco de su dibujo en el mosaico, la rápida sátira de sus risueños pasillos. Parecía un baile inventado por una abeja, por un zonzún. Aquello era una esencia nuestra. Cuando se produce ese pequeño milagro no importa ya que se trate de un baile popular o cortesano, de una danza clásica o moderna, porque se evidencia que para un genuino genio danzario resultan por igual materias primas, resistencias inertes, medios que es preciso atravesar para lograr otra cosa que ya no tiene que ver con ellos.

Una línea de genuina inspiración nacional podría trazarse desde aquel bailarín popular, modesto individualista, hasta nuestra estelar Alicia, creadora ya de toda una escuela nuestra de danza. Con inmensa emoción la hemos visto bailar, preguntándonos también por el secreto de esa misteriosa medida, de esa gracia mediadora entre lo idéntico y lo distinto, ese saber que el baile tiene que subir de los pies y alcanzar el alma expresada en el rostro. Logro lento, la plasticidad del perfil: también con él se baila. Cuando se alcanza la gravitación de un centro, se hace natural un círculo de creciente circunferencia: una escuela es eso. Recientemente vimos bailar, con asombro, a una de sus más jóvenes discípulas: ninguno de sus gestos imitaba a su ejemplar modelo, lo que es la prueba de la importancia de que ese modelo existiese. Aquella joven hacía algo más que bailar: creaba una atmósfera en torno, volvía a ser la inmensa sugestión de la belleza. Y es que lo perfecto genera ley. Una vez que la naturaleza, después de quien sabe cuánto tanteo insuficiente, logró la forma de una orquídea, los ojos de terciopelo humano de una llama andina, se detuvo e hizo posible la irradiación de su serie, la gama de sus más ricas diferencias. Lo propio de todo modelo acabado es engendrar una sucesión independiente. Como al inicio de la primavera, toda auténtica fuerza crea un crecimiento simultáneo. La torpeza de los no-creadores quisiera hacer consistir la originalidad en una aparatosa excepción, en una brusca ruptura, cuando ella es un reinicio melodioso. Sin generosidad, no hay ser auténtico, porque el ser es lo que irradia. Una escuela es algo más que negar lo que precedió o inventar algo insólito: no ha de ser menos que la luz, que es un comienzo y una reminiscencia. Se sabe que un año nuevo ha comenzado no porque el sol alumbra de otro modo o de otro modo cante el pájaro en la rama, sino porque un ciclo ha redondeado su giro para reencontrarse en una gentileza nueva.

Mucho podría decirse de la sorprendente vinculación de la escuela de danza creada por nuestros Fernando y Alicia Alonso con los caracteres esenciales constantes de nuestra cubanidad, tal como se revelan en otras artes, la poesía por ejemplo. Cuando Alicia nos habla del «acento flotante», de ese buscar el centro de apoyo o gravedad en lo aéreo más que en la tierra —como el tallo atraído por el sol que rompe la ley grave—, cuando nos dice que la escuela cubana es «hacia arriba» ¿cómo no vincular declaración tan importante con toda nuestra historia poética, inspirada desde Heredia en los genios del aire y de la luz, cómo no recordar la ingravidez de Luisa Pérez de Zambrana, las «aves en bandada» de Zenea, para citar sólo algunos ejemplos, hasta el «me siento puro, leve» con el que recorrió nuestra tierra José Martí? Cuando se refiere al modo de hacer un arabesque que la caracteriza, «la rapidez de los movimientos de los pies en los batidos, en un entrecat, en todo» ¿cómo no recordar el «arabesco» de nuestra décima, que es (a diferencia del romance) una forma dibujada, o la bordada rapidez y ligereza de las letrillas de Plácido? ¿No parece que adelantaran nuestros bailes y danzas populares, con su gusto por el punteo y contrapunteo de los pies, o su modo de detenerse en medio de la danza para el abanico o la conversación gustosa, ese modo de puntear no siguiendo simplemente una línea, sino expresando en cada punto su fraseo propio, como si el pie, nos dice Alicia, «fuera como una mano»? ¿No parece que anunciaran, de un modo más ingenuo, ese gusto por la detención o pausa súbita, del que irrumpe, como con una nueva intensidad, el movimiento? Es rasgo característico de lo criollo la vehemencia airosa, el diálogo amoroso, mezclado, de lo diverso ¿y no creería adivinarse en ese sentido del pas de deux de hombre y de mujer, bailado «como si fuera una conversación entre los dos», de modo que se sienta que están bailando «el uno para el otro y no los dos para el público»? Cuando se refiere a esta rapidez de los pasos, unida a la difícil y deliberada lentitud de las vueltas ¿cómo no recordar la mezcla de rapidez y lentitud de «aquel raudal que me enamora lento» del cubanísimo Milanés o el «moviendo en lento son alas de fuego» de Martí? Cuando habla de su respeto a la individualidad creadora de sus discípulas, a un tiempo que de la importancia de que tuvieran en ella un modelo vivo; de la unión de una inspiración libre y un indispensable respeto a las posiciones básicas del ballet, de modo que ellas quedasen siempre dibujadas en medio de los giros, con ejemplar nitidez y limpieza ¿no diríamos que este equilibrio, al que llamó Martí «ley matriz», es el mismo de nuestro paisaje, de grandes espacios abiertos donde la luz ondea libre, en juego con lo preciso de la palma ceñidísima, paisaje que es también un paisaje clásico, sin desmesuras, el que había de producir ésta y no otra inspiración de danza? Cuando finalmente Fernando y Alicia Alonso nos dicen, con rara y singular modestia, que la escuela cubana de ballet no es una escuela original, sino que toma de las otras lo que le parece mejor, y lo adapta a sus gustos, carácter y fines creadores propios ¿cómo no



Alicia Alonso recibiendo "II Sagittario d'oro. Premio Internazionale dell'Arte", en el teatro romano de Ferento. Viterbo.