
MAGISTERIO DE MARIA RUANOVA



María Ruanova, una de las personalidades de mayor importancia en el ballet argentino, falleció en Buenos Aires el pasado 5 de junio, víctima de cruel enfermedad. La noticia, que no ha tenido en nuestros países la repercusión que merece, debe llevarnos a repasar la trayectoria de esta bailarina y profesora, que supo contribuir en forma notable al prestigio y reconocimiento internacional del ballet latinoamericano.

María Ruanova nació en San Juan, capital de la provincia argentina del mismo nombre, en 1912. Como artista usó su nombre verdadero, que no tiene origen eslavo como muchos han pensado, sino gailego o portugués. Comenzó a estudiar ballet en la escuela del Teatro Colón, centro artístico del que fue durante mucho tiempo primera bailarina y, en los últimos años, profesora. Se formó con famosos profesores, entre ellos Bronislava Nijinska, Boris Romanov y Yelena Smirnova. Una entrevista que le hiciera hace varios años la crítica uruguaya Isabel Gilbert, con motivo de la designación de Ruanova como profesora del SO-DRE, nos aporta datos y testimonios de interés.

Ya a los catorce años, a María Ruanova la hicieron bailar como solista en las ballets que incluían las óperas. En esa época todo lo que actuaba en el Teatro Colón de Buenos Aires, se contraía en el extranjero. No se habían constituido aún los cuerpos estables ni sus respectivas escuelas. En 1931, Ruanova fue seleccionada por Mijaíl Fokin para reemplazar a Olga Spessivtzeva en *El pájaro de fuego*, *Carnava!* y otros ballets. Un año después, fue la primera argentina que bailó *Giselle* y cuando en 1934 fue al Colón el bailarín Sergio Lifar, entonces en su apogeo, la eligió como compañera para su repertorio. Ante el público y la crítica, Lifar y Ruanova triunfaron en ballets como *Prometeo*, *El espectro de la rosa* y el pas de deux "El pájaro azul". En 1936 fue contratada por los Ballets Rusos de Montecarlo de René Blum, y se mantuvo en giras por Europa durante dos años. En Londres, durante los festejos por la coronación de George VI, Ruanova estrenó dos ballets de Mijaíl

Fokin: *Don Juan* y *La prueba de amor*. Luego de algún tiempo de permanencia en el Teatro Colón, regresó a Europa en 1954, esta vez con el Gran Ballet del Marqués de Cuevas. Dos años después, por decisión propia y en pleno dominio de sus medios, se retiró de la escena, y regresó a su país. Desde entonces se dedicó exclusivamente a la enseñanza en La Plata, en Buenos Aires y en Montevideo. Sobre ella expresaba textualmente Isabel Gilbert:

"De ascendencia española, su rostro moreno, fuerte, entre gitano y árabe, denota sus raíces andaluzas... No tiene un sólo día de descanso... Sólo verla trabajar es un placer. Es enérgica severa, exigente, como lo ha sido consigo misma. Fue para mí una sorpresa de gran satisfacción, el ver aplicar por vez primera, una forma de trabajo tan distinta como es el academismo clásico, algunos de los principales sustantivos que Inge Bayerthal cultiva entre nosotros, en otra órbita de movimientos. Le pregunto de dónde proviene en ella esa forma de trabajo, esa inquisición que ahonda en el juego y función de cada músculo. Me dice que de Nijinska, en principio, sobre todo para tronco

y brazos. Y luego, de su propia experiencia, de la observación del trabajo ajeno y de su propio cuerpo. . . Ruanova persigue la impostación del movimiento. Así obtiene el ligado, la fluidez, el valor justo. Es implacable desde lo más sencillo. Piqué, tendú, plié todo lo corrige. Empieza, por no admitir el error ortográfico para luego pulir y perfeccionar la escritura, el estilo. La clase, en barra y centro, sigue los cánones tradicionales. Pero en cada ejercicio, está el ojo avizor de Ruanova, rector y corrector, aplicado a descubrir la dificultad particular de cada uno y darle solución, haciéndole comprender la causa. Y no sólo en lo físico: su ojo radiografía las mentes, donde está casi siempre la raíz del error. . . No sólo ordena; dicta, marca a veces ligeramente el movimiento. Se acerca a alguno de los alumnos, le toma un pie en el aire y con los dedos, que deben ser tenazas, centra el músculo que quiere conseguir estirar, y se lo ubica para que entienda de dónde y porqué nace la posición correcta, que permitirá luego el movimiento preciso, en todo su valor expresivo. El esfuerzo, el dolor del esfuerzo, a dientes apretados, era visible en los rostros de las bailarinas que tomaba como ejemplo. Hay momentos en que su trabajo es de escultura en vivo. Llama a una chica, y en cualquier posición simple, le va ordenando estirar y centrar los músculos, las rodillas, la columna, los hombros, los omóplatos y las imperfecciones desaparecen a ojos vistas: la figura cambia de forma, se embellece. Naturalmente esto exige el trabajo posterior y cotidiano de cada uno, con la conciencia de cómo realizarlo, para obtener, fuera ya del contralor magnético de sus dedos, precisando las rutas y encrucijadas musculares, el mismo resultado, en permanencia. Frente a la clase la autoridad de Ruanova es convincente. Tiene un modo sencillo, rioplatense, directo. Usa a veces la broma, parodia o exagera el error, para que lo vean más claro: pedagógicamente, los distiende del esfuerzo con la sonrisa. De pronto lo increpa y les exige cada vez más y mejor. Rechaza el movimiento gratuito, la facilidad

imitativa, que reproduce exteriormente el paso o la figura sin asimilación interior. ("Tú, indecisa, ¿entendiste lo que pedí? No lo hagas sin pensar. Repetí la serie en voz alta. Concentrate. Ahora hazlo"). Ordena un conjunto de piruetas e interrumpe con golpes imperiosos del bastón: "el trampolín de la pirueta, sea en 4ta, sea en 5ta, es el plié. Hay que concentrar la fuerza del pensamiento en el lugar que corresponde". (Le pregunté si alguna vez había practicado yoga. Dijo que no). "¿Cómo se bate el entrecuchat?" "¿Qué quiere decir jeté?". Así, a cada momento los detiene con interrogaciones, para exigirles razón, sentido, conciencia del movimiento que realizan. Ordena una frase de figuras a un grupo y la ejecutan. "Bueno, ése es el borrador; ¡ahora me lo hacen!". Y después que lo hacen, empiezan las observaciones a cada uno. "Tenés una hermosa rodilla: usala. Plié, relevé, la rodilla!, ¡como un látigo!" Y para un fin determinado: "levantar los brazos desde los abdominales, no de los hombros! Así los brazos tocan el techo". Usa la imagen para estirarlos y liberarlos. Y también cultivarles la imaginación, ejercicio tan necesario como el del cuerpo en un bailarín. En Ruanova el placer de enseñar, de transmitir, de dar, se comunica y promueve entusiasmo y estímulo. "Nos hace trabajar otros músculos", dicen algunos bailarines. Sí, otros músculos que estaban ocio-

sos, en desamparo. Y también la sensibilidad y la cabeza. . . Si la excelencia de su labor es evidente, hay más todavía en María Ruanova, que no además, sino parte sustantiva de esa excelencia. Y es su calidad humana, su rectitud, visible, clara, sin dobleces. La integridad que exige en la técnica y el arte de la danza, la quiere también, pareja, en los valores espirituales y morales. En larga sobremesa —es locuaz espontánea—, contando anécdotas, conflictos de trabajo en que salen a luz, de pronto, miserias agazapadas, sordideces ruindades, agregaba: "y eso se ve en el baile". "Yo les miro los ojos a los bailarines en el escenario".



María Ruanova y Víctor Ferrari en Hamlet, de Gsovski



Interpretando a Terpsícore en Apolo, de Balanchine / Stravinski. (Fotos: Ana María Heinrich, Buenos Aires).