

# Alberto Méndez

## *Rara avis* de una coreografía nacional

---

Ángeles Ulloa

### EN LA TIERRA

Quizás corresponda al ser coreográfico de Alberto Méndez aquella denominación que Serge Lifar sugería con la palabra «*coreoautor*», en sustitución de «coreógrafo», al elevar la responsabilidad del creador más allá de los movimientos en una más raigal autoría.

Con Alberto Méndez estamos ante a un «escritor de danzas» cuya firma marca un estilo único, integrado con organicidad a una escuela cubana de ballet que le formara como bailarín —indiscutible huella que marca su arte, la de sus años en el Ballet Nacional de Cuba, luego de una corta estancia en el Conjunto de Danza Contemporánea— y a la que devuelve, como regalo, la relevancia de una coreografía que no había cobrado, hasta el momento de su participación, la consistencia, disposición absoluta y notable prestigio que alcanza con él, aspecto que se refuerza aún más por la dedicación y concentración de miras, interrumpidas tan sólo por esporádicas intervenciones como bailarín, sobre todo en papeles de carácter con los que sentó pautas.

Para muchos críticos, el estilo de Méndez estriba en su versatilidad, sin que esto signifique eclecticismo —como bien subraya el especialista Ismael Albelo—, sino «unicidad variable»<sup>1</sup>, lo que se pone en evidencia en títulos tan disímiles —todos con rango de premiados en concursos nacionales e internacionales— como son *Plásmasis* (Primer Premio de coreografía moderna en el Festival de Ballet de Varna, 1970); *Muñecos* (Primer Premio de coreografía moderna en el Festival de Ballet de Japón, 1978); *Rara Avis* y *El Poema del fuego* (Primer Premio de coreografía de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1980 y 1983, respectivamente).

Varios son, a mi juicio, los elementos integradores de la poética de Alberto Méndez que denotan su eminencia dentro del quehacer coreográfico cubano. En primer lugar, el establecimiento de un rango de «cubanía» desprendido de una relación «sensual» con el espacio, que de escenario pasivo se convierte en una actuante dinámica de empuje que abre ámbitos de realidad viva dentro de él, a través del movimiento. Este «dinamismo plástico» del espacio condiciona el segundo rango estético en la concepción del bailarín como grado «sumo» de una plasticidad espacial, proyección del espíritu humano a través de la resolución magnífica de esta relación. La excelsitud

del trabajo con el bailarín posibilita, en Méndez, la proyección del espíritu que crea un «otro espacio», al abrir compuertas infinitas en la dimensión plana del espacio hasta hacerla volumétrica, lo que hace que el instante artístico creado se valore y crezca en una polidimensionalidad que logra, a su vez, su polisemia. Una vez penetrado ese punto-visor que logra la coreografía, se pasa de una «contemplación» a un «estado de emoción», a partir de la memoria afectiva y la imaginación. Entre estos tres rasgos principales de la estética coreográfica de Alberto Méndez, esto es, de la «cubanía» en temas, formas y contenidos, el dinamismo plástico en el movimiento espacial y la figuración del espíritu a través del cuerpo del bailarín dentro del espacio escénico, coexisten variados matices y rasgos característicos de su estilo, como el follaje de un mismo tronco que se mueve una y otra vez, entre las ramas.

#### ENTRE LAS RAMAS

De la vasta obra de Alberto Méndez —cerca de cien piezas creadas como aval de presentación, sin contar con las versiones de clásicos o repasos escénicos de otras obras— tres momentos específicos nos mueven a especial reflexión por constituir ejemplos de esas inflexiones sorprendentes de una misma e inconfundible estética. Nos referimos al «humor» como juego escénico (en *Paso a tres*); la espléndida utilización del bailarín como proyección del espíritu, máxima afinación del cuerpo en todos sus posibles recodos (*La Diva*); y la perfecta integración bailarín-espacio como relación microcosmos-macrocosmos expresada, tanto en los movimientos del cuerpo del bailarín en sí mismos, como en su referente espacial (*Rara Avis*).

*Paso a tres* (1976, sobre música de Manuel Mauri) quedaría sólo como una divertida parodia de esa figura danzaria si no recordáramos lo que en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* dijera Friedrich Schiller: «Quede bien entendido que el hombre sólo juega en cuanto es plenamente tal, y sólo es hombre completo cuando juega»<sup>2</sup>. Podemos decir entonces, por traslación, que sólo el coreógrafo juega «cuando es plenamente tal», por lo que es en este divertimento donde se pone a prueba la maestría con todas las complicaciones posibles —y con sus consecuentes soluciones— que puede exhibir un convencional *pas de trois*. La parodia del baile incorpora los revueltos de la técnica a través de una gama de virtuosismos y pirotecnias, expuestos como un desafío a la coreografía que debe pasar por encima de ella para establecer un espacio «fuera del juego» escénico. De este modo, Méndez tantea, en su audacia, la cuerda floja de un equilibrio que va del humor a lo risible, pero que no desborda los márgenes de lo «jugado» para no transgredir el límite del juego espacial. Es así que la risa, ese raro privilegio humano, aún está acordado a la «lógica» de los pasos, hilo razonado que no se rompe —muestra de la grandeza artística de esta pequeña pieza—, a pesar de la ruptura de los códigos y enlaces entre bailarines, dentro del mismo esquema clásico de adagio, variaciones y coda. El juego ha creado,

en la diversión, el placer de un espacio imaginado, pero el nexo referencial ha sido siempre el acomodo del regreso al espacio real.

En *La Diva* (1982, sobre música de varios autores operísticos), hay un tránsito continuo del hieratismo a la acción. Desde el inicio se establece una relación de los bailarines (y también del coro, del piano, del ejecutante) con el espacio de modo lineal, para ir creando pequeñas figuras geométricas que se desplazan, juego de simetrías y asimetrías. Pero lo más importante de este ballet —además del riesgo de ser homenaje y elegía de un artista a otro, y de la mano de otra «diva»— es la utilización de todas las posibilidades del cuerpo humano para transmitir la idea del tributo y para transmutar el don de una voz (Callas) a todo el cuerpo (Alonso). En *La Diva*, la proyección corporal se da a través de su último límite, más allá de los brazos, en los dedos, plasticidad que es el estiramiento del cuerpo humano en el astral que se expande y arrastra el cuerpo espiritual.

En la presentación de su primer fragmento, hay énfasis en el símbolo de la Diva: las tangencias y linealidades son punzantes, como los recuerdos, como la personalidad de la cantante. En la escena denominada «La plenitud», cuando el símbolo se hace historia viva de la artista, es que los movimientos adquieren suavidad por medio de sus líneas redondeadas (y entonces el coreógrafo introduce los *portés* o *lifts*, los enlaces con el cuerpo de baile masculino, las piruetas). Movimientos que vuelven a alcanzar precisiones hieráticas cuando la Callas (en la interpretación de la Alonso) detiene su vida ante el espejo que devuelve su destino como imagen presentida o soñada. El gran todo significativo que es el cuerpo de baile masculino sólo se individualiza —como fue para María Callas— en la presencia del Amor, y es cuando la coreografía explicita los matices felices, añorados, perdidos, de la mujer enamorada que sacrifica su carrera (vueltas y vueltas de su rostro y cabeza ante las dudas), y su voz, por el Amor, resueltos por Méndez en la entrega del símbolo de la danza: las zapatillas. Buscó el Amor, pero el Destino la retiene y su fin inicia el Mito: el coreógrafo sitúa inicio y fin en el piano, signo del canto. Muere la mujer y nace el Mito. Acostada en su improvisado lecho, la Diva, como al principio, vuelve a entrecruzar brazos y manos, y parpadeo de dedos como sacudidas del espíritu que se bate en su salida. *Cambrés* y *port de bras*, en un vaivén constante de cuerpo y espíritu —vida real, vida mitificada—, crean el espacio metarreal, que se eterniza.

*Rara Avis* (1978, sobre música de Händel) es el proceso de liberación del espíritu del amarre terrenal, por medio de la visión de tres aves —tres fases del «sueño de vuelo», siguiendo la metáfora de Gaston Bachelard. La coreografía apela en sus recursos a significar este proceso, desde la angustia del ave de tierra, incapaz de levantar los pies, hasta el ave que intenta moverse «entre las ramas» y que logra, al fin —como al término del ballet—, volar «hacia las nubes».

El primer movimiento, «Sobre la tierra», insiste en el braceo: el aletear del ave (una sintonía expresiva bastante habitual en la historia de la danza clásica, pero que en este ballet se revela de forma inusitada). Son constantes

los giros en punta, grandes extensiones y movimientos de brazos que quieren alcanzar el aire, pero que solamente lo rozan. En un raro momento, el coreógrafo prepara el salto del ave que nunca ocurre, pues como por inevitable atracción, la pierna de apoyo ya flexionada para el impulso del vuelo, inclina su dirección hacia la tierra y «salta» hasta ella. Las piernas, en *Rara Avis*, hacen la función de los dedos, en *La Diva*, que prolongan y desean la transfiguración del cuerpo hacia el espíritu. El cuerpo de baile, la naturaleza arbórea, rodea, oprime y hace que exista el ave de la tierra, en su total abandono de impedidas alas.

En el segundo pasaje, «Entre las ramas», el ave retoza e intenta sus primeros vuelos, casi a ras de tierra. Méndez introduce los primeros *jetés* y los primeros *lifts* que indican la decisión del ave de cambiar su destino. La disposición del cuerpo de baile, también dinámica, ayuda al ave a saltar de rama en rama y se ofrece como un apoyo menos opresivo y más salvable: el cuerpo de baile es entonces menos tupido, se abre en espacios vacíos como quien muestra un camino, todavía no conquistado pero esperanzador. El ave se ha debatido entre las ramas, pero la naturaleza, a veces, la deja libre, y puede escapar del espeso follaje siguiendo el vuelo de su espíritu.

«Hacia las nubes», la última escena, es la más grave. El cuerpo de baile pasa a ser una estructura compacta, pero no como impedimento del vuelo sino como escala por donde el ave, aún suspicaz, marcha. Al contrario que en el primer cuadro, aquí nunca la bailarina toca el suelo con sus pies, y para lograr esa distancia con la tierra, Méndez la descalza. Ahora vive presa del aire y depende de las nubes para volar. Ingrávida, pero anhelante de ese suelo que mira desde arriba —una y otra vez, baja la cabeza calculando la altura y el tamaño de su libertad—, expresa su señorío: el ave finalmente alcanza su destino.

#### HACIA LAS NUBES

No existe en el ámbito coreográfico cubano, al menos en lo que a obras balletísticas se refiere, labor tan sostenida como la desarrollada por Alberto Méndez durante más de tres décadas, desde el lejano 1970 hasta nuestros días<sup>3</sup>. Desde 1997, fecha en que abandona el Ballet Nacional de Cuba, Alberto Méndez ha multiplicado sus esfuerzos y ha desarrollado vertientes de la coreografía con la utilización de grandes espacios y conglomerados humanos —confluencia de los aportes de una «escuela norteamericana», con su carácter espectacular, audazmente combinatorio y connotante de las potencialidades del cuerpo humano—, donde se han conjugado su sentido de la «dinámica espacial» y la concepción del *corps* de ballet como elemento unitario y protagónico, experiencia que ha sustentado labores como, por ejemplo, la gala de clausura del Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, realizado en La Habana, y otros eventos culturales celebrados en plazas abiertas que han requerido de la participación, no sólo de bailarines sino de artistas de otros géneros y, en ocasiones, de deportistas, lo que ha perfilado su intuición y oficio en eventos que de este modo han portado un alto nivel artístico.

De *Plásmasis* (1970) a los grandes escenarios de plazas, el talento de este creador para diseñar movimientos para dos (*El río y el bosque*, 1973; *Canción para la extraña flor*, 1977), para tres (*Paso a dos más uno*, 1989; *Suite generis*, 1988), para cuatro (*Tarde en la siesta*, 1973; *Citius, altius, fortius*, 1991), para cuerpos de baile (*Después del diluvio*, 1981; *Des-ahogo barroco*, 1994), o para grandes grupos de bailarines de distintas edades y formación académica (galas de apertura y clausura de tantos y tantos festivales internacionales de ballet), se ha visto últimamente reflejado en su famosa y original versión del clásico cuento de Perrault *La bella durmiente del bosque* que, bajo el título *La Princesa del Bosque Durmiente*, recreara en el año 2000 para los estudiantes de la Escuela Nacional de Ballet, con el travestismo anticonvencional del calzado de puntas para los bailarines.

La creatividad de Méndez no se ha empañado con los años, ni con las continuas peticiones para coreografiar o dirigir escénicamente grandes y masivos eventos del país. Obras de «pequeño formato», piezas de cámara y grandes solos «escritos» especialmente para prestigiosas figuras, han sido creados tanto para el Ballet alla Scala, de Milán, como para el Ballet de Puerto Rico. En 1998 hizo para Carla Fracci (con la que ya había colaborado en 1992 con la obra *Christophoro Colombo*), *La señora de las camelias*, y en 1990, para el cubano Fernando Bujones, *El fantasma de la Ópera*.

No son pocas las razones por las que, en el año 2004, le fue otorgado a Alberto Méndez el codiciado Premio Nacional de Danza. Como *rara avis*, afanoso «buscador de sombras de nubes», Alberto Méndez ha ensanchado los márgenes precisos de su Isla; la ha dignificado; la ha elevado. La ha hecho bien danzar.

**1** Véer el interesante y muy exhaustivo artículo de Ismael Albelo «Alberto Méndez, el artista, el creador»; en: *Cuba en el Ballet*; vol.6, nº1-3, La Habana, 1996.

**2** Friedrich Schiller; *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

**3** De acuerdo a este referente y sin entrar en comparaciones estilísticas, estéticas o empáticas, la obra de Méndez admitiría parangón con el trabajo coreográfico de Alicia Alonso, en lo que a empresa y vastedad se refiere, aunque en este caso la labor ha estado siempre compartimentada con su

actuación como bailarina y su responsabilidad al frente del Ballet Nacional de Cuba. Otros coreógrafos han desarrollado también importantes carreras coreográficas, entre ellos merece especial atención la obra de Alberto Alonso —uno de los fundadores de la escuela cubana de ballet y determinante hacedor de una línea «cubana» que aún pervive en el quehacer de la compañía y de varias agrupaciones dancarias donde colaboró—. Otros creadores sentaron pauta en el ballet cubano —José Parés, Iván Tenorio, Gustavo Herrera—, pero su impronta fue más breve.