

Danzar lo cubano

Ivette Fuentes

LA BÚSQUEDA DE «LO CUBANO» HA ALCANZADO EN NUESTRA HISTORIA proporciones de inquietud en ejercicios de pasión e intelecto, advertidos en las expresiones más diversas del arte y la literatura. Ésta tan llevada y traída búsqueda de la identidad no ha logrado, sin embargo, su justo equilibrio, pues de un excesivo «canto a la cubanidad» se ha desgajado fácilmente en el fatalismo insular del «agua por todas partes». La idiosincrasia y la cultura cubanas se tejen y destejen según será el visor que intenta penetrar el paisaje como añorado «triunfo sobre la resistencia», que es encontrar, bajo la complacencia inocente de alguna ensoñación, el espíritu de lo cubano.

Ya Jorge Mañach en una de sus múltiples reflexiones culturales, se refería a las distinciones entre el gozo del «espectáculo material de la forma humana»¹ y la más profunda ascensión al meollo del arte que es el regreso a la geometría frente a lo abismal donde asoma el espíritu, lo que él llamara «la ronda y prevención del desastre»², atisbo señero de la «angustia».

Danzar lo cubano no es entonces la señal del simple jolgorio o la algazara de los cuerpos, sea gestualidad primaria, momento significativo de una incipiente danza, baile en pareja o grupo, sino el modo en que se refuerza el estado único e irrepetible de existir aquí y ahora, perennidad de ese espacio en el que deja la impronta de su espíritu. Y aún más, danzar lo cubano es el modo en que el espíritu interpreta la conciencia de serlo como vencimiento a la angustia de volverse nada. La danza impone así un sello de eticidad que depende del modo en que el ser arrastra consigo, para proyectarlo como idea, su propia interpretación asido al mundo que le rodea.

Pero no hablamos de un simple «ajiacó» de culturas danzarias, con primacía de las hispánicas y africanas, ni mucho menos de bailes que, carentes de asidero histórico y cultural, se convierten en signos huecos donde, en vez de presenciarse un espíritu y una forma de ser, se precipita su disgregación, pues —como diría Ortiz—, «si nos contentamos con levantar una pintarrajeada y chillona barraca de feria nos exponemos a verla reducida a jirones...»³, sino de develar el ser íntimo de la danza sin adulteraciones ni imposiciones para, con naturalidad propia y orgánica, bailar lo cubano.

Como un desprendimiento lógico del «aliento necesario» de bailar lo cubano, surge la llamada *escuela cubana de ballet*, no como impuesta armazón teórica sino como estructura —código de figuras inmanentes— que sostienen la eclosión de contenidos culturales, trascendidos por la danza. De los elementos

ya configurados y tantas veces comentados por los fundadores de la escuela cubana de ballet, Alicia Alonso y los hermanos Fernando y Alberto Alonso, como garantes de su estilo, y del que participan por decantación y asimilación las escuelas italiana, rusa, danesa e inglesa, están, entre otros, el acento hacia arriba, la rapidez del trabajo de pies y el diálogo constante en la pareja, gusto de bailar no para un público visible o invisible, sino para el ser que se tiene ante sí y que unifica la sola complacencia convertida en verdadero *pas de deux*. Estos caracteres recuerdan que el baile no es virtud si no convoca a la alegría. Será así la definición de Spinoza de la alegría como «transición del hombre hacia una mayor perfección», el camino en que se expresa la vitalidad del cambio y de la evolución. En esta germinación del baile como genuina espiritualidad, advertimos las palabras de Friedrich Schelling:

El recuerdo de la unidad originaria de la esencia de la naturaleza y la del alma, aparece como una claridad súbita en el espectador, y, al mismo tiempo, la certeza de que toda oposición no es más que aparente, que el amor es el lazo de todas las cosas, y el bien puro el fundamento y el contenido de toda la creación.⁴

Para buscar la verdadera fuente de la espiritualidad debe llegarse hasta lo más esencial de la materia; y si esa materia es siempre síntoma de alguna expectativa, de una tendencia a la siempre movilidad, es en la raíz del movimiento, en su perenne cambio, donde debe buscarse el sentido de la espiritualidad. Será entonces, que en la mansedumbre y la lasitud, espíritu bati-do por la brisa suave —el giro despacioso y exacto de la escuela cubana— o en el regodeo de la palabra pausada de la conversación familiar y vecinera —el diálogo de pareja entre bailarines— o las imprevisiones del clima que hacen del paseo un ir y venir constante —la rapidez en la técnica—, estará, junto al sentido de la cultura y la idiosincrasia, el espíritu.

La natural gracia del baile cubano es parte de una escondida espiritualidad, signo de la mayor vitalidad allí donde el dinamismo impele el significado del movimiento en su más puro estado. De entre todos los bailes cubanos, se ha acuñado el danzón como el «baile nacional», y por eso, quizás, de hacerlo tan nuestro, advertimos en él tres de los caracteres de la mencionada escuela cubana de ballet: el acento hacia arriba (eterno afán expectante); el centrado del eje que deja libre el tronco (como follaje de ramas para una ligereza del movimiento de los pies, sin deslizamientos desmedidos), y una conversación entre dos (el *pas de deux* que busca el diálogo, la mejor simiente del discurso más íntimo).

Fruto de una consecuente evolución de la contradanza nació el danzón en 1879, en el Liceo de Matanzas, con «Las alturas de Simpson», de Miguel Faílde y con el grandísimo mérito de aglutinar un cúmulo de figuras populares y de estilos de la más popular música cubana, envuelta en los aires del gran salón, donde, al fin, podría bailarse con la mesura y cadencia que inspiran la sensualidad del baile, las danzas. La estética de su baile implica ya algo más de «buen sentido» y de introspección, fuera del bullicio fiestón de la danza y la propia —aunque no tan genuina— contradanza. La introducción

de dieciséis compases no bailables seguidos del «cedazo», que son los compases bailados, llevan a una centración del paso y a una concentración de «lo coreográfico», ambos rasgos de una mayor conciencia del espacio, el ritmo y la interrelación de la pareja. Otro aspecto interesante que el danzón aportaría a todo el baile posterior en pareja —incluido el actual «casino» bailado en Cuba— es dentro del fraseo musical, el cuarto paso «sostenido» luego de los tres ritmados, es decir, dos compases 2/4 que no se cierran, sino que crean la expectación del silencio, tan necesario para «dominar» la voluntad del cuerpo en el baile dentro del intervalo musical. Será ya el cuidado de la forma para buscar, con inteligencia y sensibilidad, el espíritu de lo cubano en su danza.

¿Qué queda del danzón en nuestros días? Apenas se baila nuestro baile nacional, y la comunión de sus movimientos con nuestro espíritu apenas se siente. Otros géneros desplazan su gusto entre los jóvenes que prefieren un dinamismo más acentuado y frenético que apenas si traza alguna «volición del espíritu». ¿Miedo a la nada, temor a la antesala de la angustia, una idea que no puede ser ya danzada? ¿Puede seguir siendo el danzón, o algún sucedáneo, el paradigma de lo cubano en danza? ¿Habrá derivado de él, como emanación del espíritu dentro de una historia cultural, sabedor de sí y de su naturaleza volátil, libre, alguna conjugación de pasos que represente, para el actual bailarín, un espacio «para el alma divertirse», para que el baile sea, no sólo «el juego de la gracia y la sensualidad, sino el cumplimiento de un destino y el vencimiento de una fatalidad»⁵?

Hurgar en lo cubano en la danza no es construir una nueva Castalia, pero sí reivindicar aquello que nos es más propio, por debajo de la máscara del bullicio y la falsa exaltación. La alegría, virtud del cubano más allá de las desmañadas y vituperadas chanzas y choteo, es la constancia de que el espíritu regala sus vibraciones a quien descubre sus sintonías en la fidelidad a la verdad.

Porque, como diría Hermann Hesse, en palabras del monje benedictino Pater Jacobus: «Pueden llegar tiempos de terror y de mayor miseria. Mas si en la miseria puede haber aún dicha, sólo será espiritual»⁶. Modo de hacer de la «embriagadora dulzura» no el fatalismo desesperanzador de una «ínsula indistinta en el cosmos», sino la expresión de alegría que esconde nuestro «Ángel de la Jiribilla». Alado movimiento de una conciencia que puede ser, también, danzar lo cubano.

1 Mañach, Jorge; «El milagro de Alicia Alonso»; *vas con la naturaleza*; Ediciones Aguilar, Buenos Aires, 1954, pp.61-62.

2 Íd.

3 Ortiz, Fernando; «Fiestas populares»; en: *Entre cubanos. Psicología tropical*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1987, p.70.

4 Schelling, F.; *La relación de las artes figurati-*

5 Lezama Lima, José; «Fiesta de Alicia Alonso»; en: *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1958.

6 Hesse, Hermann; *El juego de abalorios*; Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.