

Danza Nacional de Cuba

Por Patricia Cardona



Danza Nacional de Cuba lleva un mensaje por el mundo, que no es ni político ni estético, como podría sospecharse, sino más bien antropológico. Ni siquiera los propios integrantes de la compañía lo saben. Ese mensaje es como el subtexto de una obra teatral. No habla de las remotas herencias culturales y

biológicas del cubano; y podrían compararse con un diamante en bruto que no debe pulirse demasiado. Sobre todo cuando el refinamiento significa parecerse al mundo europeo occidental. Quizás el logro más extraordinario de Danza Nacional de Cuba es contar con una técnica formativa, producto de la riqueza

antropológica del pueblo cubano. Porque en Cuba la técnica es un encuentro exuberante entre la expresión cultural y la ciencia del entrenamiento, que transforma a cada clase en un espectáculo en sí mismo, como cantantes y músicos en vivo. Ahí puede verse cómo tienen todas las de ganar cuando aprovechan la capacidad de

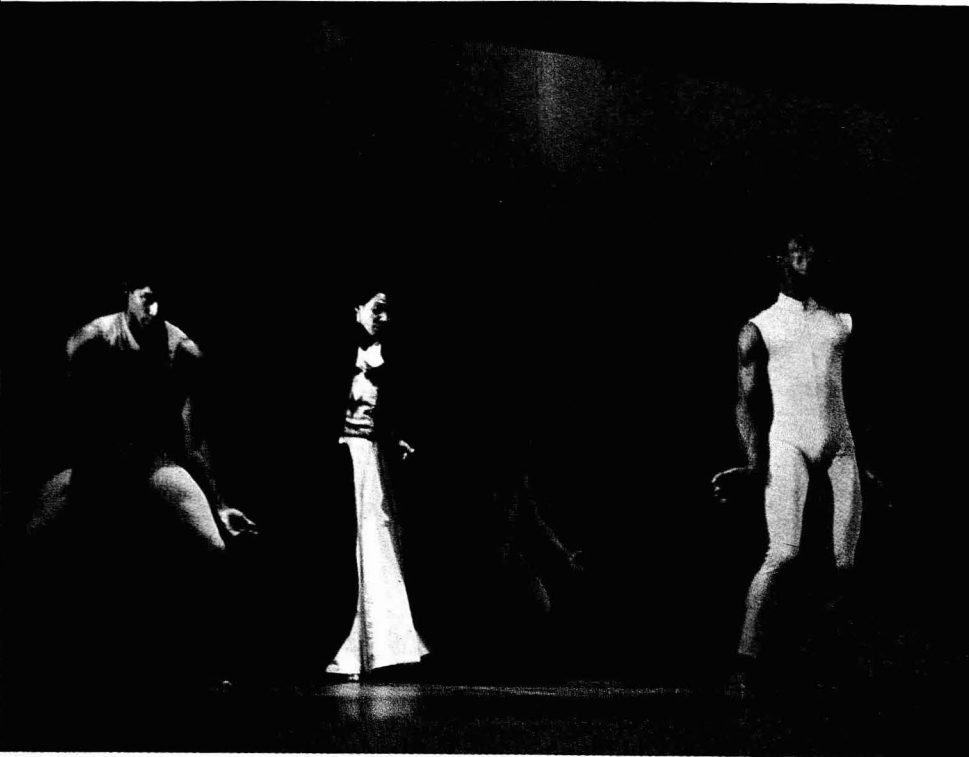


Foto: Adrián Bodek

provocar, de reunir la versatilidad, el poder, el impulso, el barroquismo fascinante de las formas de los cuerpos que se manejan según las leyes de su arte.

Gracias al bloqueo político y económico que padeció Cuba durante años, gracias al aislamiento, los cuerpos de los cubanos descubrieron su propio lenguaje. Debido a ese "clandestinaje" se observaron ellos mismos con los ojos abiertos, enormes y rescataron una cultura dancística riquísima en vericuetos, laberintos, texturas, formas, pulsaciones, rincones. Gerardo Lastra, coreógrafo de la compañía, Miguel Iglesias, director artístico, y Víctor Cuéllar, coreógrafo, invitado varias veces a México por el Ballet Independiente, han registrado la historia de cómo se elaboró una técnica y estilo propios en el método de entrenamiento, el mayor hallazgo, el más impactante, inclusive más fascinante que las coreografías del repertorio. Por ello les pedimos que hablen de la ondulación de los torsos, de la negación del diseño lineal, de cómo el centro de la danza en Cuba ha sido y es la pelvis.

Este principio se opuso en primera instancia a la danza moderna norteamericana, que situó ese centro en el plexo solar, donde se supone están los receptores y generadores de la vida emocional. Desde allí nos asaltan el terror y la felicidad, la desesperación o el amor; es el punto orgánico más sensible. Pero en

cubano. Así, la lucha por la que se reconocía la danza moderna como género legítimo se convirtió en una batalla campal, como lo es en todas partes. Entonces vino el estira y afloja, el avance y el retroceso, el juego de ajedrez, el salirse de las normas sin que a nadie le duela, para luego entrar en ellas con la experiencia vívida de la libertad. La acrobacia fue útil en el proceso. Por ello Lastra habla del eclecticismo en la técnica y estilo cubanos. Eclecticismo que no debe entenderse en forma peyorativa sino como el encuentro armonioso de elementos distintos, distantes, y que finalmente crecen juntos, abrazados desde la pelvis.

Temas ancestrales

El sello de identidad de la compañía también está en la temática, la que según Lastra es reflejo de los acontecimientos actuales. Y como suele suceder, lo actual es casi siempre inmensamente ancestral: el deseo de libertad, la búsqueda interior,

Gracias al aislamiento, los cuerpos de los cubanos descubrieron su propio lenguaje

Cuba había otra forma de abordar el impulso vital a partir de la pelvis. Y el folklore dio la pauta. En la cadera estaban el ritmo y el sol incrustados, para ser utilizados por la danza moderna como género teatral. Hace veintiséis años ya se sabía que la distorsión y el barroquismo estético iban a dar el sello a la identidad kinética, a un conjunto como Danza Nacional de Cuba.

El resultado no podía ser otro que una sensualidad corpórea desplazándose de escenario en escenario, de foro en foro. Como trashumantes. Incorporaron elementos de las técnicas de Martha Graham, de José Limón y del ballet clásico. Esto ocurrió a partir de su salida al mundo no sólo porque se requería de un mayor rigor científico en la formación de bailarines, sino porque hubo que ajustarse a ciertas normas subyacentes, tácitas en el medio dancístico internacional. Había que seducir a un público viciado por la espectacularidad de la danza europea y norteamericana y por el mismo ballet

la relación del individuo con el grupo social, la ubicación o desubicación de los jóvenes, los tormentos psicológicos, la tortura anímica que provoca la coerción. Por ello obras en contra del fascismo, o el llamado "teatro participación", lo que sería el nuevo teatro cubano, esa gran escuela, esa continuación de las aulas, donde los jóvenes ven reflejados sus problemas y las circunstancias de su proceso de crecimiento, son para Lastra el reflejo de los saltos cualitativos y cuantitativos de la sociedad cubana.

Sin embargo, a nuestros ojos, sigue siendo más importante la incorporación de los elementos folklóricos a un código *sui generis* de formación dancaria, proceso que tiene su historia y que empieza a perfilarse desde que los primeros integrantes de la compañía, constituida en 1959, eran tanto profesionales como aficionados. La primera dificultad fue nivelar la calidad interpretativa. La tarea le correspondió a Ramiro Guerra, primer director y fundador del Departamento de

Danza Moderna, donde también colaboró Lorna Burdsall. Ambos tenían conocimiento de las técnicas Graham y Humphrey /Weidman/ Limón. Ambos se planteaban la necesidad de "crear una danza de carácter nacional, que expresara, al mismo tiempo, un contenido actual de estilo moderno y revolucionario. Además, seguros de que "el cuerpo del cubano responde a una forma específica de movimiento, inconfundible", se dispusieron a buscar esos "resortes psicofísicos en la formación de sus bailarines".

La docencia se elaboró alrededor del folklore nacional donde los alumnos podían encontrar una fuente inagotable de expresión. El resultado no se hizo esperar. Un año después de fundado el conjunto se estrenaron *Mambí, Mulato*, de Ramiro Guerra, así como *Estudio de las aguas y La vida de las abejas*, de Doris Humphrey, reconstruidas por Lorna Burdsall. Fue una época en la que había que "utilizar danzas con un argumento anecdótico para poder llegar con facilidad al público y así crear un gusto por el espectáculo de danza moderna, para después pasar a una técnica más universal y a experiencias con danzas puramente abstractas".

El proceso de crecimiento fue acelerado. En 1961 la compañía realizó una gira por Europa, presentándose en el Festival de Teatro de las Naciones de París. Recorrió luego la URSS, Polonia y la República Democrática Alemana. Dos años más tarde la coreógrafa mexicana Elena Noriega se trasladó a Cuba para difundir los conocimientos técnicos adquiridos con Ana Sokoloff. Permaneció cerca de año y medio impartiendo clases al conjunto para dejar bien establecidos los principios físicos que rigen a todos los cuerpos. A partir de esa experiencia, la compañía manifestaba una destreza interpretativa antes inalcanzada. Surgieron numerosas giras y la formación de nuevos coreógrafos, como Eduardo Rivero, Víctor Cuéllar y el propio Lastra. De esa generación han salido las obras más representativas del grupo: *Sulkary y Okantomy*, de Rivero. La tercera generación de coreógrafos ha surgido del taller formado dentro de la compañía. Víctor Cuéllar explica las reglas del juego, de cómo los nuevos elementos trabajan a partir de la exploración del lenguaje coreográfico en torno a un guión inicial, el que se mantendrá como hilo conductor dentro del desarrollo de la obra. Ese guión es el único requisito que se le pide al aspirante a coreógrafo, quien



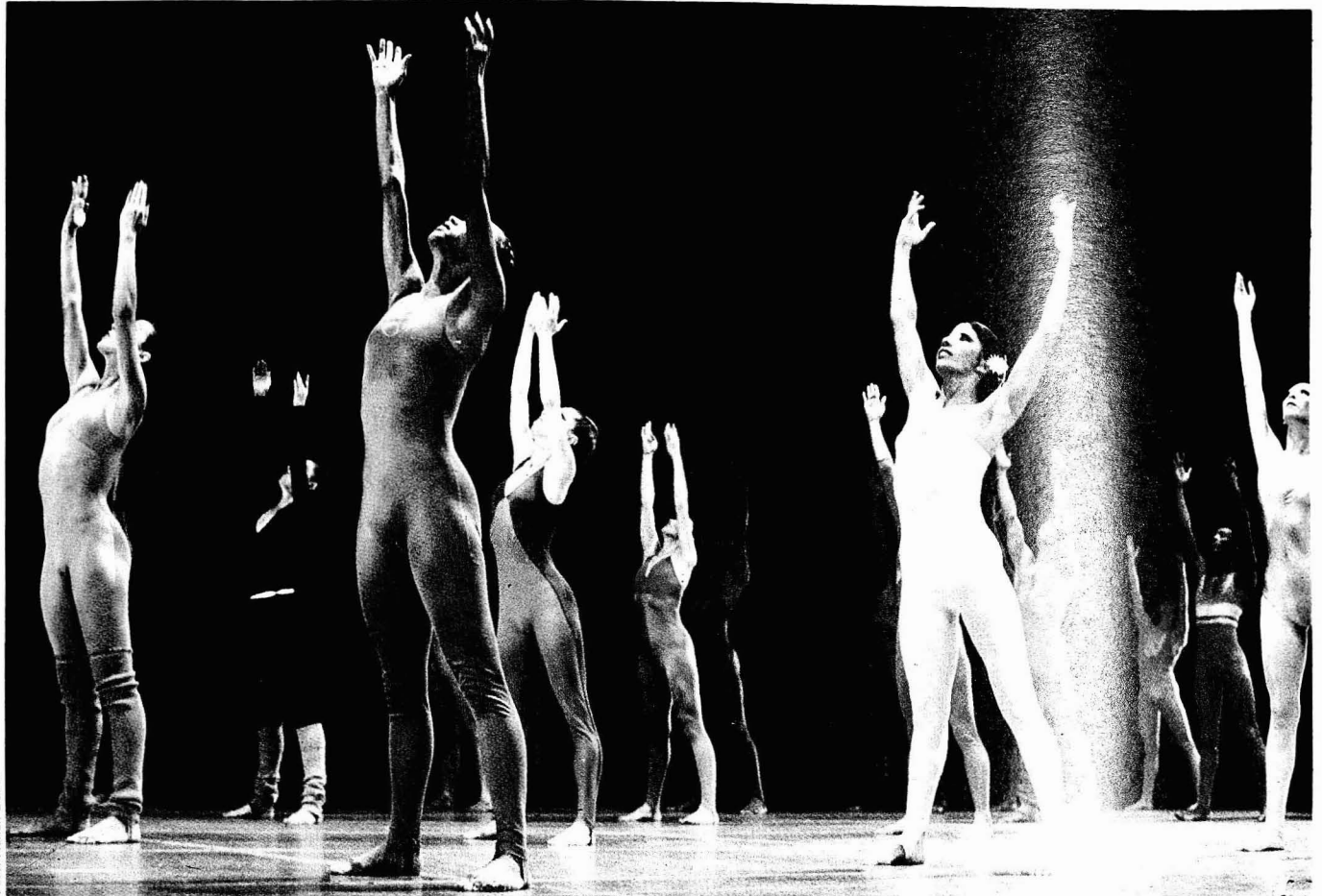
Foto: Adrián Bodek

Percusión y movimiento se entrelazan vertiginosamente

además puede contar con la asesoría de un director de teatro, cuando la ocasión lo requiere. El propio Cuéllar montó *Hamlet* de esa manera.

Actualmente, el sistema de entrenamiento ha requerido modificaciones en su estructura para cumplir su función de instrumento formativo, con mayores exigencias. Se cuenta con una rica variedad de giros, de dinámicas y secuencias en el trabajo de piso, así como de estiramientos. Sin embargo, cada obra nueva deja mayor cantidad de material para ser incorporado a la técnica, lo que implica la vigilancia de los pedagogos para evitar el desbordamiento y anarquía de los elementos formativos y estilísticos. Ya de por sí el carácter de la cultura dancística afrocubana está en esa técnica. Percusión y movimiento se entrelazan vertiginosamente mientras los cuerpos vuelan y muerden el aire, serpentean y transpiran un vaho comparable con el de los tigres en acecho. Esa animalidad primitiva es estética en sí misma, sin





embargo, está cada vez más dosificada en la creación coreográfica. Al grado de que se le podría reclamar a la dirección artística y a los coreógrafos jóvenes, sobre todo, el hecho de que la cultura universal académica interviene en forma excesiva, restándole energía al instrumento más eficaz, a veces portentoso, de la cultura afrocubana, contemporánea y universal. Una coreografía como *Mariana*, de Marianela Boan, joven autora del conjunto, es devorada por esos clichés mientras que en algún momento quiere recuperar la fuerza de la expresión afrocubana agregando movimientos ondulatorios que no se integran plenamente a la estructura total de la danza. *Isadora*, de Isabel Blanco, es precisamente lo que la propia Isadora quiso negar, es decir el lirismo teatral. *Fausto*, de Víctor Cuéllar, juega con fragmentos de la técnica afrocubana para ambientar el drama del adulto que vende su alma al diablo para recuperar su juventud. La obra es básicamente acción dramática en movimiento danzario, si cabe la expresión, apoyada por desplazamientos que afortunadamente manejan fuertes dosis de energía. *Okantomí* como se ha dicho tantas veces junto con *Sulkary*, ambas de Eduardo



Foto: Adrián Bodek

Rivero, son las piezas de mayor coherencia entre la tradición y el lenguaje contemporáneo. Son síntesis de la estética primitiva de la escultura negra, de la dinámica corpórea y lo intemporal de la abstracción.

El resto de las obras presentadas en México son *Michaelangelo*, también de Víctor Cuéllar —creada para Rubén Rodríguez, el más joven y brillante bailarín del grupo—, también autor de *Panorama*, pieza comparable a un viaje turístico por la danza cubana. Asimismo las obras *Amanda*, de Nery Fernández y *Rey de reyes*, de Nereida Doveel son trabajos de repertorio que viajan por el mundo, seleccionados, como los anteriores, por ser los mejores y más representativos. En síntesis, Danza Nacional de Cuba es un conjunto que tiene todas las de ganar con sus músicos, cantantes y bailarines. Porque no cabe duda que el público sabe, siempre, dónde está la fuerza de la vida. La razón de esta compañía se encuentra en los intérpretes, en la música, en la técnica, en esa animalidad primitiva, siempre y cuando no sea ésta opacada por "la cultura dominante". Los cubanos tienen en sus manos un diamante en bruto que no deben pulir demasiado. América Latina y el mundo se beneficiarían de ello. ◇