

Danzar lo cubano

Por IVETTE FUENTES DE LA PAZ

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. La 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 la “fatal circunstancia” insular del “agua por todas partes”. La idiosincrasia y la cultura cubanas se tejen y destejen según será el visor de quien intenta penetrar el paisaje como añorado “triumfo sobre la resistencia”, que es encontrar, bajo la complacencia inocente de alguna ensoñación, su más alto espíritu.

Las formas externas de su ofrecimiento se han hecho ya reiteradas: palmas, lasitud, brisa del trópico, indolencia burlona de la siesta, pesantez del metabolismo, del calor, la chanza, fiesta radiante, definido color. Son las formas del carácter, del jolgorio y la jocosidad. Quizás la tierra *más hermosa* y la nobleza de la dávida y las cuentas de cristal. Pero, ¿será este nuestro signo y destino? Ya Fernando Ortiz, desde las primeras décadas del siglo XX, impulsaba a una introspección honda y mayor que exaltara el espíritu de nuestra cultura: “Dormimos -decía- no porque las brisas tropicales mezan con embriagadora dulzura nuestra hamaca perezosa, la hamaca donde se amodoran los pueblos fatalistas, sino porque ya, sin negritos que nos abaniquen y fuera del pasado que cerraba nuestros ojos, continúan estos sin luz y nuestras mentes siguen en la soñolencia esclavi-

zadora de los antaños arrullos”¹.

Así que tras la imagen de eterna complacencia debe encontrarse alguna hechura que la sostenga viva. Quizás el ritmo que marca la cadencia de la marcha, el mismo paso siempre sostenido, expectativa de ir más allá de un insos-

tan una pose desafiando la circunstancia de la naturaleza?

La poesía ha captado este ritmo latente en “lo estático” para conjugar el ansia de movimiento con la pesantez del apoyo, sellado en el símbolo de la palma:

... Ya exhalas gemidora
de tórtola el arrullo,
ya imites el murmullo
de brisa halagadora,
ya un grito desde amor;
oh danza! me parece
que Cuba con sus palmas
a tu compás se mece,
y son de nuestras almas
tus ecos el clamor.²

De este modo se descubre que en lo invisible de un paisaje, como *physis*, puede encontrarse el espíritu que trasciende y que no se conforma con vagar en lo remoto sino que decide expresar los significados de su símbolo. Así el “rumor nocturno” y los “aires dulces y balsámicos” -de los que nos habla Cintio Vitier en sus conocidos ensayos sobre lo cubano en la poesía³- traspasan su inmanencia para trascender el propio diseño como progresión de lo contenido, vaivenes de la sombra de un follaje arbóreo que extiende su espacio como despliegue de las imágenes.



layable límite.
metáfora,
baile cuba-
los pies que

¿Será esta la
también, del
no, el rejuego de
con lentitud sopor-

Por el movimiento de esas imágenes a través del aire y de la luz, viaja el mensaje del ser para dar sentido al límite de su forma en la proyección de su espíritu. Sobre este *duetto* de lo inmanente y lo trascendente, que sitúa las bases para el hallazgo de la espiritualidad, dijo en 1937 Juan Ramón Jiménez: “¿Una isla? ¿Una hermosa

isla? Sí, muy hermosa. Esta vez estamos, por suerte o por desgracia para nuestra vida, en lo más hermoso. Pero bella o fea, la isla tiene que pensar, para ser ilimitada, en su límite. Para que una isla, grande o pequeña, lejana o cercana, sea nación y patria poéticas, ha de querer su corazón, creer en su profundo corazón y darle a ese sentido el aliento necesario⁴. "Aliento necesario" que es el despertar abogado por Ortiz como resistencia al fatalismo de los "aires balsámicos" y de toda lasitud.

Como una figura más del vasto paisaje insular y resultado de la integración de culturas cimentadas en su historia, el baile cubano destaca esta relación de lo estático y lo movable como signo de nuestra idiosincrasia, para representar, más allá de una mera expresión artística, un modo de ser lo cubano como forma de espíritu y conciencia.

Si bien en la gestualidad que expresa la idiosincrasia del cubano se preanuncia una danza, se puede escastrar a través de ella para alcanzar la dimensión de una espiritualidad más raigal. 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"⁵ 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"⁶, atisbo señero de la "angustia". Obviamente, no es la epidérmica visión de lo cubano en la danza lo que ocupa el discurso de Mañach, sino el ahondamiento en el peligro de, a través del gesto o del movimiento más simple, esto es, del surgido de la más plana acrobacia, de una repetida marcha o una maniobra corporal, situarse en el punto justo anterior a la gran visión de sí mismo.

En la Danza, como en el más sencillo trazado de sinuosidades que es la forma de andar, decir, moverse dentro del grupo social, antes de la misma y propia forma movable que lo caracteriza como grupo, se presenta un ejercicio de virtud y voluntad: aquel que lleva al espíritu a trazar la línea de su tangencia en la tierra a través del cuerpo, y por esa "voluntad de existir" ya se descu-

bre el signo volitivo del hombre frente a ese gran espacio en el que elige estar como "ser" o como "nada". La angustia se delata en el momento cuando el hombre trae consigo "las voliciones del espíritu" (al decir de Alejo Carpentier), con el que se supera a sí mismo para hacerse, a pesar del tortuoso camino, más humano.

Danzar lo cubano no es entonces la señal del simple jolgorio o la algarazara de los cuerpos, ya 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. Ya Paul Valery, en una de sus tantas metáforas danzarias en las que filosofaba, palpó este rango de eticidad en la Danza, así como en el mundo: "¿Un instante de silencio? ¡Cuidado! Si nos calláramos, lo que ahora hablamos en el aire, hablaría dentro de nosotros. Diría, quizás, otras cosas"⁷.

El movimiento comunica una idea, sensación, modo de interpretar el mundo que no debe desvirtuar el sentido en vaguedades. Así como la palabra, el movimiento significa un momento de existencia cargado de valores porque lo sostiene el espíritu. La verdadera carga de significación de la Danza es el movimiento que lo expresa y lo proyecta más allá de la angustia de contenerlo. Es así que existe una forma precisa de lo cubano en Danza para expresar su espíritu. Pero no creemos en una precisión convencional como no podemos concebir la concordancia exacta de todas las voces más que en una polifonía armonizada. La armonía, que es el más puro síntoma de la coexistencia con el Universo, no significa argamasa ni homogeneidad de pasos y sonidos, sino la coherente –o incohe-

rente, pero viva- urdimbre de todos los movimientos que expresan el espíritu y la conciencia de ser.

Sin embargo, existen rangos que denotan de forma más o menos acentuada, las formas expresivas de la Danza y que emparentan su esencia con aquellas que alimentan la idiosincrasia. La ecuación de "ser y generar" es la base de la proyección de un arte que se perpetúa en la tradición, por los hilos invisibles de la empatía y la cultura, y en este ejercicio de danza, ejercicio de voluntad -que es llevar "las ideas a su unidad"⁸- es que se decantan los elementos que más se avienen al carácter y que conforman, en la propia "crítica del gusto" el primer rango de apreciación estética y de conformación de estilo. Sentido de lo teleológico que es "ascender" para buscar en las raíces, perfeccionamiento que es seleccionar por la fineza de la inteligencia, el reconocimiento del maremagnum de formas y figuras de la danza; ir del academicismo a los elementos propios de la nacionalidad, el "no rechazar teresiano" que propugnara José Lezama Lima como base de la asimilación de todo el caudal humano y que constituye la apropiación del valor que calza la verdadera huella de lo cubano.

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 hacerse presente un espíritu y una forma de ser, se avalancha 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..."⁹, 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", es que surge la llamada *escuela cubana de ballet*, no como una 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*¹⁰, como garantes de su estilo, y del que participan por decantación y asimilación las escuelas rusa, danesa e inglesa, están, entre otros, el acento hacia arriba, la rapidez del trabajo de pies y el diálogo constante de 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. Total entrega del baile a la armonía del derredor, sin la cual no halla cabida el espíritu, pautas con las que se alcanza la concientización, es decir, el arribo a la gradación espiritual. 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. Alegría como concepto existencial, ella misma y sola, contentiva y denotativa del máximo esplendor, impulso de vitalidad. En esta germinación del baile como genuina espiritualidad, advertimos las palabras de F. 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."¹¹

Es de nuevo la armonía de las esferas, "el coro de todos los vivientes" que de "ayer nunca más retorna y gira". El amor se convierte en rango de hipertelia como señal de progresión, fusión con la universalidad. Es, en palabra de Teilhard de Chardin, el sentido del amor como finalidad, la *otredad* a la que se aspira, la *otra orilla*, el salto hacia el extremo de la metáfora que guía el movimiento existencial. Asunción de lo Personal-Universal tal como lo concibiera: "Lo que hay de más incomunicable y de más preciso en cada ser es lo que le hace uno mismo con los demás. Coincidiendo

con todos los demás, encontraremos el centro de nosotros mismos".¹²

Será el centro de nosotros mismos que se busca "nombrando las cosas" que nos delatan, no en imagen estática sino en el "ritmo de movilidad" que permite la realización de todo proyecto humano, y que -según Vasconcelos- caracteriza el espíritu. Entonces, desde siempre, en el estatismo y en su tendencia de movimiento es necesario buscar el espíritu. Más allá de la angustia, por la emoción -que es *ser movido*- comienza la búsqueda. No importan ya las formas sino el poder de observación. El espíritu humano brota de cualquier lugar donde se reconocen los "más variados rostros" ahora confundidos en uno solo. Es, como la forma, intentos de ocupar el espíritu de alguna vaciedad. Pero no hay antinomia en esta multiplicidad, en este juego dual entre expresiones tácitas y espíritu anegado en la historia. Para explicarlo, acudimos nuevamente al padre jesuita: "Espíritu y materia se contradicen si se les aísla o se les simboliza bajo forma de nociones abstractas, fijas y por lo demás irrealizables: pluralidad pura. *In Natura rerum* son inseparables, y esto por la sencilla razón de que el Espíritu aparece esencialmente como consecuencia de una síntesis de la Materia."¹³

Así pues, para buscar la verdadera fuente de la espiritualidad debe llegarse hasta su propia materialidad, no ente abstracto ni aislado, ni especulación metafísica o irracional, sino hervidero que sostiene algún momentáneo avatar. 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 batido 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 en 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.

De cualquier modo, aquí está. En el ritmo paradisíaco y tremebundo. En la resistencia estoica de la palma a permanecer, abierta la tierra a todos los aires, los riesgos de lo insular; aislamiento y añoranza, de mayor afianzamiento, como si se olvidara a veces, que la insularidad -como el camino a la perfección- se introspecta para buscar en el manto comunicante del mar, su remoto origen con el aire.

La natural gracia del baile cubano es parte de una escondida espiritualidad. Cualquier gesto puede ser el *insistente punto* que desate una progresión, y que impide detenerse en el paso fácil, o en el gesto desmañado para seguir más adentro, ascender por la sonrisa para llegar a la alegría. Y en el signo de la mayor vitalidad, allí donde el dinamismo impele el significado del movimiento, comprender 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); la centración 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 y de su ritmo acompasado del 2/4, 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 medida y cadencia que inspiran la sensualidad del baile, las danzas. El danzón pasa a la historia cubana como una proyección de lo más progresista de la nueva sociedad, y hasta se le relacionó con los aires insurrectos del '95. En otras palabras, significó una voz de libertad para el espíritu cubano.

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 16 compases no bailables seguidos del "cedazo" que son los compases bailados, llevan a una definición 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, apenas se conoce y se divulga el significado de sus pasos y la comunión de sus movimientos con nuestro espíritu apenas se siente. Otros géneros desplazan su gusto entre aquellos que prefieren un dinamismo más acentua-

do 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 bailaror, un espacio "para el alma divertir", para que el baile sea, no solo "el juego de la gracia y la sensualidad, sino el cumplimiento de un destino y el vencimiento de una fatalidad"¹⁴? La conciencia, sin embargo, se aprehende a los nuevos tiempos y dibuja las sinuosidades ante la imperterrita, sola, eterna palma.

La conciencia individual hecha hombre sintoniza con la naturaleza y por la Danza buscará nuevamente la paridad de su ritmo con la euritmia universal. En el baile, el cuerpo expresa la conciencia, pero su expresión es incompleta, por eso la existencia adiestra al hombre hasta alcanzar la conciencia plena de sí, y la Danza que le signifique como su propio espíritu.

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 chanza y choteo, es la constancia de que el espíritu regala sus vibraciones a quien descubre sus sintonías en la fidelidad a la verdad. Sin extremos engañosos ni fatuos, conocer ese manto que nos comunica como "cubanos", no es entonar himnos chovinistas ni armar en la hechura insular un consuelo para los temores de crecer en vuelo. Al espíritu no le asientan –ni le sientan– las costuras de ocasión, por eso siempre será el mismo, y cuidar esa inmaculez es el mejor modo de ser la resistencia de una cultura.

Porque, como diría (en palabras del monje benedictino Pater Jacobus) Hernan Hesse en *El juego de abalorios*: "Pueden llegar tiempos de terror y de mayor miseria. Mas, si en la miseria puede haber aún dicha, solo será espiritual"¹⁵. 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.

Notas:

1- Fernando Ortiz: "Al dormido lector" en *Entre cubanos. Psicología tropical*. Ciencias Sociales, La Habana, 1987. p.2.

2- Ramón de Palma y Romay: "La danza cubana" (tomado de revista *Cuba en el ballet* (1990) Vol I,1 p.36).

3- Consúltese la obra *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, 1958. También sobre el tema de lo cubano, en particular en el ámbito de la música, Vítier desarrolla interesantes reflexiones que ocupan algunos capítulos de su novela *Rajando la leña está*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.

4- Juan Ramón Jiménez: *La poesía cubana en 1936*. La Habana. Institución hispanoamericana de cultura, La Habana, 1937. p XX.

5- Jorge Mañach: "El milagro de Alicia

Alonso" (1948), referido en *Vivarium* (1992) Vol 5, 10, p.27.

6- *Ibidem*.

7- Paul Valery: *La idea fija*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1954, p.16

8- Léase el artículo de José Lezama Lima "Fiesta de Alicia Alonso", en "Sucesivas o las coordenadas habaneras" del libro *Tratados en La Habana* (Universidad Central de Las Villas, 1958) donde, con referencia al baile de Alicia, el poeta desarrolla fundamentales consideraciones sobre la esencialidad de la danza como arte.

9- Fernando Ortiz: "Fiestas populares" en *Op.cit* p.70

10- Nos referimos a Alicia Alonso y los hermanos Fernando y Alberto, fundadores del Ballet Nacional de Cuba y conformadores de la llamada *escuela cubana de ballet*, surgida de esa propia experiencia, práctica y

teórica. Sobre este tema puede consultarse el artículo de Alicia Alonso y Pedro Simón: "Antecedentes de la *escuela cubana de ballet*" en *Revista Cuba en el ballet* (1981) Vol XII, 2 y (1982) Vol I,1. La poetisa y ensayista Fina García Marruz también ha desarrollado interesantes consideraciones sobre las relaciones entre los elementos de esta escuela y la poesía cubana, en su ensayo "Alicia en el país de la danza".

11- F. Schelling: *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. *Op.cit* p.61-62.

12- Pierre Teilhard de Chardin: *La energía humana*. *Op.cit*. p.71.

13- Pierre Teilhard de Chardin: *Op.cit*. p.63.

14- José Lezama Lima: "Fiesta de Alicia Alonso" *Op.cit*.

15- Hernan Hesse: *El juego de abalorios*, Arte y Literatura, La Habana, 1984. p. 84.