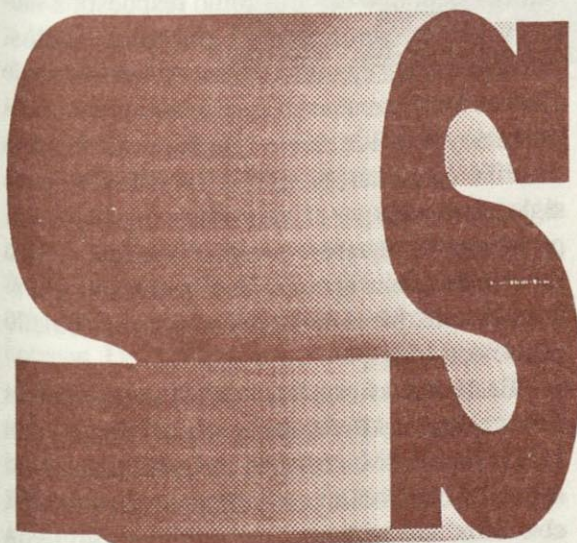


La danza del 2000

Desafío al infinito*

Ismael Albelo Oti



ólo pocos años nos separan del tercer milenio de nuestra era y el hombre mantiene la expectativa hacia la vida en los 2000. Separado entre el norte rico y el sur pobre, las perspectivas humanas son diferentes según el lugar que se ocupe sobre la Tierra. El objetivo de este trabajo contempla una generalización de las expectativas que como humano, amante y estudioso de la danza, tengo a las puertas del siglo XXI, sabiendo que lo particular es determinante en grandes sectores de la población de nuestro mundo. Pero sería imposible estudiar estas especificidades sacrificando el análisis más general que, en última instancia, incide en esas particularidades regionales, grupales o étnicas.

Cuando hablo de danza, me refiero a una categoría superior, como el verbo, pues considero que no hay más que una danza, aunque en ocasiones sea muy difícil encontrarla, perdida en

* Tomado de TABLAS: Revista del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Cuba. Julio-diciembre 1994.

disquisiciones filosóficas, actitudes esnobistas e intelectualizaciones innecesarias para el único lenguaje que el hombre ha entendido siempre, amén de los idiomas o dialectos en que se exprese, como pueden ser el folclore, la danza moderna y contemporánea, el ballet, el baile popular, etcétera.

En este punto del verbo y sus formas de expresión, del lenguaje y los idiomas, creo que abarcar todos estos vocabularios de una misma palabra también sería en extremo extenso y pormenorizado, razón que me impulsa a referirme sólo a aquellas expresiones espectaculares más universales, como la llamada danza moderna y contemporánea y el ballet. Excluyo de este análisis -si esto fuera posible- al folclore, también teatralizado, pues su especificidad regional y la particular problemática de estas manifestaciones como espectáculo me harían caer en las polarizaciones que trato de evitar. Pero cuando señalo la exclusión de su análisis si esto fuera posible, es porque considero que la danza folclórica es, sin dudas, la madre de la danza, de donde parte todo ese movimiento armónico y sublime del cuerpo humano, donde éste se libera de filosofías y tratados y se entrega con la más absoluta libertad a la transmisión sónica del hombre, y a ella siempre vuelven tanto clásicos como modernos y contemporáneos.

Creo que es a través de la historia que pueden verse con mayor claridad los caminos de la danza, desde que se convirtió en la primera manifestación artística en los albores del género humano. No es menester remontarse a las pictografías rupestres ni a las danzas preclásicas cuando su vertiginosa trayectoria en el siglo XX es suficiente para demostrar hacia dónde tiende y qué se puede esperar de la danza para el tercer milenio.

Es bueno entender que, a los efectos históricos, la danza del siglo XX no comenzó en 1901, como tampoco sucedió para la historia humana, pues la Comuna de París en 1871 o la primera guerra imperialista, la hispano-cubano-americana de 1898, antecedieron los tiempos contemporáneos del mismo modo que Isadora Duncan, en 1896,

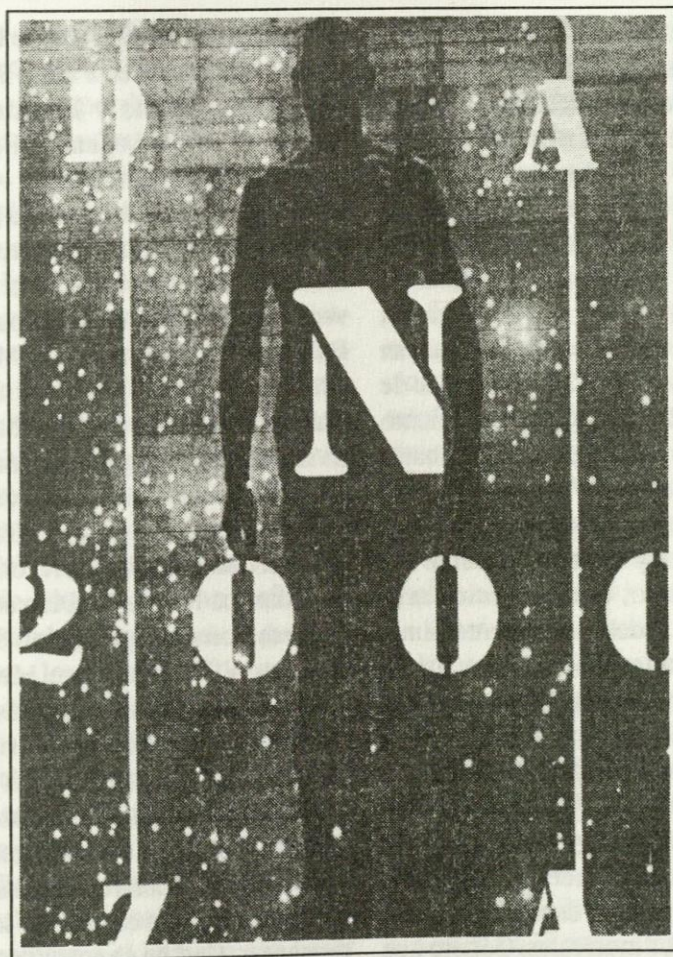
abrió nuestro siglo para la danza. La Duncan intentaba devolverla a la humanidad con su verdadero y original sentido, como un medio de expresión de sus emociones a partir de los más sencillos y cotidianos movimientos. No era su interés arremeter contra las formas clásicas de la danza, en especial el ballet, aunque no compartiera sus postulados y se manifestara contraria a ellos. Si bien es cierto que sus teorías sobre técnica se alejaban de la barra y las puntas, su preocupación por el movimiento expresivo no se apartaba de las esencias del ballet, aunque frente a la carrera acrobática de fines del 800, sus tesis daban de narices contra el rígido movimiento escolástico.

Pero si Isadora fue la descubridora del siglo XX danzario, Mijaíl Fokin fue su verdadero artífice y como ella, aún sin conocerla, luchó en los seculares Teatros Imperiales por devolverle a la danza su lenguaje. Se ha hablado sobre la influencia de Isadora en Fokin, pero en pureza cronológica, los primeros intentos renovadores "oficiales" de Fokin datan de 1904 y Duncan visitó Rusia por primera vez en 1905. El surgimiento casi simultáneo de ambos artistas corrobora el carácter histórico del arte como respuesta a factores socioeconómicos y políticos dados. Recuérdese, por ejemplo, los sucesos de enero de 1905 en San Petersburgo, que desencadenaron la primera revolución rusa y que la propia Isadora describe en su autobiografía. La entrada de un siglo potenciado por el desarrollo y la pujanza del proletariado, llevaban irremisiblemente a una revolución contra el tutú y las zapatillas. Y, paradójicamente, fue el ballet ruso quien más batalló por desterrarlos.

En 1909 los rusos llevaron a París las danzas polovtziánas del **Príncipe Igor**, sin puntas y con toda la fuerza de un folclore tan inventado como la música de Orodin, pero suficiente para señalar el camino de la danza nueva. Luego vinieron **Shéhérazade**, **Petroushka**, **El pájaro de fuego** y con más audacia **La siesta de un fauno** y el **Rito de la primavera**: adiós al *en dehors*, a las cinco posiciones; bienvenidas la frontalidad y la

expresión para todo el cuerpo. Los años *art-nouveausianos* de la preguerra no suponían que la *danza* se anticipaba a lo que vendría en 1914, pero tanto Isadora como Fokin y Nijinski descubrían los horrores y, con sus propios idiomas y acentos, conformaban un discurso anti-clásico, entendido el término como anticonvencional.

En el siglo que nos ha tocado vivir, junto a las dos grandes guerras históricas y las



otras menos *calientes* —al menos en los términos en que de ellas se habla— nuestra humanidad ha provocado el desarrollo más vertiginoso de la historia. Desde Icaro, el hombre pretendió volar; en menos de cien años no sólo voló, sino que salió al cosmos, pisó la Luna y vivió en órbita por meses enteros. De la tracción animal pasó a la dínamo, al diesel y a superar el sonido y hasta la luz. De la espada y el fusil de repetición a la bomba atómica y la guerra de las galaxias. Muchos de estos *progresos* fueron gestados antes de que alboreara 1900 y descubrimientos como la bombilla eléctrica y el teléfono, que llegaron cronológicamente en el XIX, es evidente que pertenecen al hombre del siglo XX. Las comunicaciones, las construcciones, la tecnología, nuevas ramas como la cibernética,

la informática han acelerado su transformación y lo han llevado en una carrera que también traspasa las velocidades de la luz y el sonido. Así, el arte pasó del impresionismo al cubismo; del expresionismo a la abstracción, al surrealismo, al *op* y al *pop*, al hiperrealismo y al *postmodern*; humanizándose y deshumanizándose todo en menos de cien años: ¡véase cuán rápido se nos ha ido nuestro tiempo y cuántas humanidades hemos vivido!

La *danza* no ha sido ajena a este galopar del hombre hacia el infinito: la primera postguerra

trajo a Mary Wigman y a Martha Graham en la autodenominada danza moderna. Verdaderamente expresiva, vehemente y personal —amén de sus acentos particulares dieron el lenguaje propio de los rascacielos, de Freud, del campo de concentración, del motor de combustión interna y de Hiroshima. Fueron más allá de la introspección contemplativa de Isadora, hasta agredir el éxtasis pasivo del espectador y ponerlo en contacto con su protagonismo, enfrentándolo con su historia presente. No tan agresivo —dado su propio idioma— el ballet hacía lo suyo. Su ámbito era el gran teatro y su público, el más rico y menos afectado por las guerras y las depresiones psíquicas o económicas, no era el recital para una América heterogénea y cosmopolita. No obstante, estuvo

Bronislava Nijinska con **Las bodas**, Lenide Massine con sus ballets sinfónicos o Serge Lifar con su **Icaro** a golpes de percusión. Pero también hubo un **Baile de graduados** y un **Bello Danubio**. El ballet es tradición de siglos que no puede olvidarse, de ahí que **Jardín de Lilas**, **Pillar of Fire** o **Dark Elogies** de Anthony Tudor, aún entrando en el terreno psicológico y a pesar de Chausson, Schönberg y Mahter, no rompan la imagen plástica habitual aunque introduzcan formas y conceptos novedosos. El Balanchine de la primera mitad del siglo redujo todo sentimiento y expresión aplicando el código ballético hasta sus últimas consecuencias. Su credo pretendía, partiendo del lenguaje que dominaba, darle la tarea de transmisor puro y sin otro elemento subordinante o subordinado; que la técnica académica expresara *per se* aquello que la pantomima, las contracciones o las notas al programa trataban de aclarar en otros estilos danzarios. Que la *danza* fuera suficiente era su objetivo, aunque la música fue un medio que le impuso una coyunda de la cual no se pudo librar, como sucedió con los ballets sinfónicos de Massine.

Junto a Graham y sus seguidores se produce en Norteamérica una explosión danzaria paralela: Broadway y las comedias musicales. Género que tampoco es propiamente del siglo XX y que viene de Europa, el *music hall* toma en los Estados Unidos carácter de nacionalidad y en la danza produce un fenómeno que influyó hasta los más tradicionales cimientos clásicos. Con otro invento del siglo precedente pero afirmado, desarrollado y explotado en el nuestro, el cine, la danza encontró una difusión nunca antes vista y una expansión que le permitió penetrar en todo el mundo. Fred Astaire, Eleannor Parker, Sammy Davis, Ginger Rogers llevaron la imagen a la vez frívola y compleja del país dos veces vencedor en las conflagraciones mundiales, el *happy end* y la gran coda donde la pobre corista se convierte en superestrella y se casa con el rico millonario. Todos bailan, si bien no con una escuela, sí con un estilo que dará carácter a Norteamérica y su danza: Eugéne Loring

y su **Billy the Kid** Agnes de Mille y su **Rodeo**, Jerome Robbins y su **Fancy Free**, con el apoyo sonoro de Copland y Bernstein. Pero también están **Fall River Legend** y **Undertow**, con una imagen trágica y dramática.

Es quizás en Norteamérica donde "modernos" y "clásicos" se funden sin temores por hablar diferentes idiomas: Massine crea **Rito de primavera** para Graham; ésta comparte **Episodios** con Balanchine; Robbins y De Mille trabajan para Broadway y Hollywood, integración de los grandes hombres y nombres bajo el verbo divino de la *danza*. Se integra también el jazz, el soul, el rock, Katherine Dunham, Alvin Ailey y la danza negra; José Limón con su **México** en las raíces, cuya **Pavana del moro** ha recorrido los repertorios de todos los lenguajes. Pero sobre todo, Martha Graham, con su **Appalachian Springs** y su **Carta al mundo**. De ella surge Merce Cunningham, persona clave que marca quizás mejor que ningún otro nuestro segundo medio siglo en *danza*.

Es a partir de esta segunda mitad que el hombre se apresura más por alcanzar ese infinito que siempre quiso asir. A medio restablecer de la Segunda Guerra y dentro de la llamada Guerra Fría, cincuenta años de carrera no lo hacen sentarse a descansar. Casi ha conquistado la Tierra, ¡pues a conquistar el cosmos! Satélites, *sputniks*, objetos humanos junto a las estrellas, por fin el hombre en órbita. ¿Quién dice que el surrealismo ha pasado de moda? ¿Es o no la abstracción respuesta al futuro horizonte humano? ¿Cómo puede el hombre concebir hechos tan inalcanzables sino por medio de la abstracción? Hoy es muy concreto y objetivo gracias a ese perseguir humano de lo imposible.

En Europa, Roland Petit y Maurice Béjart abandonan la anquilosada Opera de París: Roland beberá en el *music hall*; Maurice explotará los límites de la academia y, como Fokin, retomará las esencias de la *danza* para universalizarla. En **Sinfonía para un hombre solo** de 1955, muestra los problemas existenciales del contemporáneo, la incomunicación, y lanza un canto -es decir, una

danza- hacia la solidaridad humana, en peligro de extinción. Este será su derrotero: la búsqueda de la humanidad, esa que esperaba construir el anti-guo primate cuando formó su clan.

De otra forma, Alwin Nikolais desde Norteamérica, contempla el mundo a través de su imagen bauhausca heredera del expresionismo, apoyado por lo más avanzado de la ciencia electroacústica y luminotécnica. Sus visualizaciones exuberantes nos llevan hacia un racionalismo y una cierta deshumanización en tiempos de ordenadores, música concreta y robots. El uso de los *mass media* lo introducen, como integrador arte-ciencia, en un espectáculo totalizador. Tal evolución, pero con otros fines, tendrá también Béjart a partir del Ballet del Siglo XX, con Nijinski, *clown de Dios*, la *Novena sinfonía o 1789 et nous*. El hombre, hastiado de la guerra y la hostilidad entre los polos políticos, sigue corriendo a través de la ciencia. Todo se científica, desde los métodos de recogida de desperdicios hasta la moda o el baile popular. Los nombres comerciales no recuerdan olores o frases amables: las equis y las kas priman en palabras poco pronunciables, que llegan a nuestros oídos como rastrilleo de ametralladora o como golpe de cuerda de piano. No se conforma el humano con haber penetrado la antesala del "nunca jamás", quiere alcanzarlo, hablar con Dios por teléfonos celulares, entrevistarle vía satélite, verle en vídeo en la sala de su casa.

¿Cómo va a impresionarlo la salida de un espíritu desde una tumba en un teatro si Spielberg lo aterrorizó con *Polstergeist*? ¿Qué sentido tiene para quien conecta un contestador automático, camina sobre sus pies unos pocos pasos y disfruta de su familia sólo -o apenas- los fines de semana, una novela de Dovstoievski, un cuadro de Fra Angélico o un *Lago de los cisnes*?

Este presupone un hombre contemporáneo racional, insensible, comprensivo con todo y alarmado de nada. Si un mundo construido sobre el sudor de millones de obreros y campesinos se desmoronó con un simple cambio de persona; si

las guerras ahora se autorizan por infinidad de Estados irresponsables y, además, se ven por televisión; si millones de personas del sur se alejan cada vez más de la condición de ser humano sin que nada efectivo pueda hacerse, ¿cómo puede el hombre forjar su esperanza de serlo sino con una tremenda medida del qué y del cómo llegar a su objetivo?

Frente a esta imagen casi general de la humanidad automatizada de fines de los 900 -a mi juicio, ya inserta en los 2000- otros millones de románticos pretenden mantener vivas las verdades espirituales que hacen del hombre un animal *algo* más superior que sus compañeros de la fauna terrícola. Es ese espíritu, que no se obtiene con ordenadores ni con rayos láser, el que muchos buscan en las drogas y luego pagan con el SIDA.

La *danza*, aterrada y aferrada a su credo histórico, busca el alma en las culturas orientales, en cada movimiento humano, rompe -o trata de hacerlo- el abroquelamiento del lenguaje y se integra, no sólo ella misma, sino al resto de las artes. Convivimos con Carolyn Carlson y con Pina Bausch, con Twyla Sharp y con Trisha Brown, con Jiri Kylian y William Forsythe. Mats Ek subvierte *Giselle*; Angelin Projocaj violenta *El espectro de la rosa*; Béjart abdica de su pasado y funda el Rudra; las grandes compañías se esparcen en pequeños grupos; las grandes estrellas desaparecen sin relevos, la *danza* se democratiza y se integra al arte total, al *performance* y a la multimedia; la Carlson dirige en la Opera de París y Barishnikov baila a Graham y a Taylos desde el White Oak Dance Project.

En esta fusión de lenguas, en la que el *arte* va recuperando su espacio primigenio como máxima expresión humana, el desarrollo científico desmesurado compite con él por la supremacía para el hombre. Lejos de guerrear, *arte* y *ciencia* se complementan en espectáculos poderosos, siderales y cósmicos. Volvemos al fetichismo ritual de la caverna donde el brujo -que hoy puede ser Madonna o Michael Jackson- se rodea de un *mass media* músico-plástico-arquitectónico-

danzario, que puede repetirse en una **Cenicienta** o en un **Mandarín maravilloso**.

¿Se desdibuja la *danza* o se sacrifica como categoría en aras de otra mayor que es *el arte*? ¿Se pierde en la búsqueda aleatoria de un lenguaje propio sobre bases de lenguajes ajenos? ¿Evoluciona o la obligamos a evolucionar?

Todo movimiento humano puede promover la *danza*, pero *danza* no es sólo movimiento. *La danza es a la vez deporte y religión*, ha dicho Maurice Béjart. ¿Qué diferenciará pues una competencia de atletismo de un *performance* de danza? El entrenamiento técnico -fase deportiva de la *danza*- incluso se ha cuestionado en los últimos tiempos por algunos contemporáneos.

¿Qué se hace necesario preservar de nuestra *danza* como categoría? *El espíritu, el alma*. Sin considerarnos un animista, creo que es precisamente el *ánima* lo que puede sostener la *danza*, aunque formalmente se desdibuje en el arte del 2000. Toda experiencia racional en *arte* puede ser válida en tanto sostenga su carácter humano y su espíritu reflexivo y reflectante. La tradición deja de ser tal cuando es negada, que no quiere decir mantenerla mediante la copia. No se debe crear otra *Clitemnestra* ni otra *Bella durmiente* tal cual fueron, pero no se puede olvidar que existieron ni dejarlas morir. Si el punto de referencia es sólo la inmediatez humana, la *danza* perecerá envuelta en formas racionales, muy deportivas y cotidianas, pero sin el componente sacro del culto sensorial. Quedará en el nivel físico y como tal trascenderá sólo a sus coetáneos.

La *danza* no se puede inventar porque ha estado desde el propio momento de la creación y fue la que le dio carácter genérico al hombre, al comprender que no sólo sabía de trabajo, sino que lo hizo consciente del sentimiento lúdico que lo embargaba al danzar, quizás antes de descubrirlo en el sexo. De ahí que sea tan profundamente humana.

Este presupuesto sensible no puede perderse de vista en el estudio de la *danza* y es, quizás, el

elemento más difícil de conciliar para quienes pretenden elevarla a la categoría de ciencia. Abandonando el siglo XX todo parece científicarse como condición *sine qua non* para pervivir. Es válido y lógico el empeño, pero ¡cuidado de no matar el *ánimo*, so pena de matar la *danza* misma! Ella -y esto es un importante aspecto científico- no sólo puede expresar sentimientos, sensaciones, acciones, pensamientos, sino que expresa *per se* su propio significado, ese que hoy muchos buscan en el gesto y en el movimiento. Amén que un arabesque, por ejemplo, tenga sentido técnico, dramático, físico o espacial, conforma un discurso propio con un significado particular distinto del habla, la literatura o sentimientos como el odio, la pasión o la alegría. Es un vocabulario que se recibe sólo cuando existe el *ánimo* en el movimiento o el gesto, pero queda sólo como "algo interesante" cuando se trata más como ciencia que como arte. Aquí habría que recurrir al folclore como muestra de la necesidad humana de expresarse -además del lenguaje, la plástica o la música- a través de la *danza* como expresión propia y no sólo como reflejo de otras sensaciones y situaciones. Quizás este poder de la *danza* radique en la función mágica que tuvo y que aún prevalece en gran parte del folclore, y en aquellos artistas que no simplemente la dejan en el plano físico, que no solo bailan sino que también -y sobre todo- *danzan*.

En la última década del siglo XX, ya el hombre se instala ante su telerreceptor y se comunica con las estrellas. Los niños del norte juegan a las guerras interplanetarias con sus "PC" y los del sur esperan el camión de la Cruz Roja con un poco de alimento. Una "realidad virtual" permite al esposo instalarse unos espejuelos y pasearse entre hermosas mujeres, mientras la esposa puede atravesar la selva junto a Tarzán. La *danza*, producto humano, no está exenta de la computadora ni de la "realidad virtual". ¿Bailará el hombre del 2000 dentro de un programa tridimensional de computación como éste? En su desafío al infinito podemos esperararlo todo de él, pero en la *danza*... ¡quién sabe!