



## Vista del clasicismo en el trópico

Isis Wirth

La historia a veces tiene sabrosas paradojas. El historiador Ernst H. Kantorowicz (1895-1968) ordenó en su testamento que sus cenizas fueran dispersadas en el Mar Caribe. Un judío alemán, que debe haber muerto en Princeton, hubiese podido estipular que fuese el Mar Báltico, o el Atlántico, cerca de la costa de New Jersey. ¿Por qué el Caribe, entonces? Desde luego, esto debe formar parte del secreto con que se complació en rodear su persona. Sin embargo, si pensamos en el ballet clásico y en su enclave caribeño en Cuba, acaso la intuición de Kantorowicz fue impecable: en Cuba el rey –totalitario, ni siquiera absolutista– tiene dos corps: el suyo y el del ballet.



En realidad, la conexión caribeña de Kantorowicz ha danzado consecutivamente de la siguiente forma: "los dos cuerpos del rey", el humano en tanto individuo, y el político que se identifica con el Estado, fueron la piedra angular de la concepción estatal de Luis XIV, el Rey-bailarín-clásico. Luis entendió, en tanto bailarín, que el espacio entre su cuerpo perecedero y material y el otro, estatal e inmortal, debía ser llenado con su "real y noble danza", hoy llamada danza clásica. Ello explicaría cómo el ballet se manifiesta y conserva mejor en países que mantienen una estructura centralizada, tradicional, o francamente totalitaria, a través de sus transmigraciones históricas.

En el caso de Cuba, a Castro –¡gracias Terpsicore!– no se le ha ocurrido bailar ballet. Quizá por prejuicio machista: nunca se enteró de que el ballet era el arte más "macho" en tiempos del Rey Sol. Podría habérselo ocurrido, como mismo ha intentado crear vacas bonsai, mas ¿por qué bailar personalmente si ha contado, gran suerte para ambos, con Alicia Alonso? Cada uno ha comprendido quién es el Luis XIV del otro.

Alicia Alonso, como *prima ballerina assoluta* y creadora del Ballet Nacional de Cuba, ha poseído y posee todavía un doble cuerpo: el suyo y el de su compañía. Cuando bailaba –cierto que como nadie, como ninguna de sus contemporáneas– la Compañía ya era percibida como la irradiación natural de su persona física. Tanto, que los que participaban de esta mística no podían concebir que la diva colgase algún día las zapatillas. Poco antes de la apertura, el pasado 28 de octubre, del último Festival Internacional de Ballet de La Habana, Fidel Castro cayó estrepitosamente en escena y fue confinado a una silla de ruedas. Rotura fragmentada de la rodilla, lo más caro para un bailarín. La utilización que Castro hizo de su intervención quirúrgica de la rótula es similar a la que el Rey Sol efectuó con la suya de la fistula, en 1686, operación de propaganda destinada a exaltar su coraje físico y estoicismo.

Pero el signo, demasiado corpóreo, no podía dejar de interpretarse en términos de Caída. O de decadencia física, manifestada también en el Festival, sólo que de otra manera: la excelencia física y técnica de los bailarines cubanos está en su cenit, pero el agostamiento estético de la compañía es proporcional a sus portentos pirotécnicos. Decía Foucault que mientras más eficaces son los métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo –como el ballet clásico–, más se revelaba la disciplina, en cuanto sumisión y obediencia, como "la anatomía política de un detalle".

No obstante haber faltado a la apertura, varios entre los invitados extranjeros esperaban que Castro se presentara en la gala de homenaje a su amigo Antonio Gades. Otra desilusión siguió. Al día siguiente, durante la clausura, se repitieron dos ballets de la noche anterior, desde las 8:30 p.m hasta la madrugada. El público habanero abandonaba a destiempo el Gran Teatro. Ingenualmente, se trataba de retenerlos en la salida de la calle Prado: "La función todavía no ha terminado". ¡Como si no lo supieran! Los invitados también se escabullían, e iban a refugiarse en la cafetería, a la espera del final, si es que arribaba alguna vez. ... ¿Qué habíamos hecho para merecer eso?

Como si lo más exterior de lo político lo hubiese engullido (política práctica u operativa, porque, morfológicamente ballet clásico y totalitarismo casi siempre han hecho un *assemblé*) este fenómeno se manifestó en el Festival de otra manera: a través de George W. Bush y sus medidas con respecto a Cuba. La reelección de Bush ocurrió en pleno Festival, el 2 de noviembre.

Cuántas veces no se ha dicho que el arte del ballet –tan abstracto y narcisista– y la política eran extraños entre sí. (Sabemos que ocurre lo contrario, es un juego inverso de espejos) En el caso del ballet cubano, ello refiere al hecho de las fuertes relaciones entre un costado y otro del Estrecho de la Florida: Alicia Alonso fue, por derecho propio, una figura de gran relevancia en la historia del ballet estadounidense. A través de su prodigiosa carrera en el American Ballet Theatre, "Miss Alonso", a quien pudiesen haber llamado "an American ballerina of Cuban origin", fue la primera bailarina clásica producida por el ballet estadounidense. Esto no lo olvidan allá, de la misma manera que la Alonso no olvida su alma mater.

Sobreviene el "accidente" de 1959, y Alicia decide permanecer en su isla natal; una apuesta que se revelaría fructífera para los cubanos, para Castro y para Alicia. Estos orígenes compartidos entre el ballet clásico de los dos costados de la Florida, explican que la relación artística entre ambos sobreviviera a los dilemas políticos. "The American connection" había resistido cualquier embate en los últimos 45 años. Hasta que "llegó Bush y mandó a parar", con sus estipulaciones que restringen la comunicación entre los dos países.

¿ No decía Carpentier, en una de sus crónicas de ballet: "y el espíritu de la danza se hizo carne y habitó entre nosotros"? Creo que se refería al momento en que vió bailar a Anna Pavlova, pero como ese mítomano gustaba deslumbrar a los nativos con sus fábulas, ya no se sabe a quién se refería. Pero es una buena frase: " y la política se hizo carne en 'W' Bush y vino a habitar, al fin, en el ballet cubano".

Porque este Festival fue considerablemente afectado por la ausencia de los norteamericanos –los amigos de siempre– y de algunos cubanos –como José Manuel Carreño, estrella del American Ballet Theatre, el segundo isleño después de Alicia Alonso en haber obtenido el premio anual de *Dance Magazine*, acaso el mejor bailarín clásico en la actualidad, residente en Estados Unidos.

Entre la carencia de opciones interpretativas, las versiones de los clásicos del repertorio y las nuevas coreografías firmadas por la Alonso, que en su mayoría son inconsistentes y sin tensión creativa (*Verbium*, sobre el gen del habla en el mapa genético del ser humano; o *Elegía para un joven*, sobre el italiano muerto en una playa cubana en un ataque proveniente de grupos extremistas del exilio), el panorama para los bailarines cubanos es desolador.

Varias de las peores coreografías que puedan verse en el mundo subieron a escena en el Festival. Entre ellas, *Imágenes de Dalí*, de un misterioso cubano llamado Rafael del Prado, obtusa sucesión sin sentido de referencias visuales –apoyadas por el vídeo– a la obra del pintor catalán, aderezadas con menos sentido aún por exabruptos pirueteros. La interpretación de Dalí fue tan ridícula que me hizo pensar que los bailarines debieran protegerse con una cláusula en un posible contrato, de bailar los roles que los humillasen.

El panorama es todavía más desolador porque Cuba continúa produciendo hoy en día una no desdeñable parte de los más grandes bailarines clásicos del planeta. Irónicamente, el mismo sistema totalitario que ha hecho posible tal excelencia clásica, se encuentra en un marasmo económico que hace trascender cada paso virtuoso de los bailarines isleños a una dimensión tragicómica.

La pobreza de decorados y vestuario en cualquier producción es dolorosa. También, las zapatillas de puntas fabricadas en Cuba. A los extranjeros se les ofrece el pretexto de que el calor y la humedad hacen inservibles en el trópico las zapatillas importadas, que cuestan un promedio de 25 dólares el par. Hágase el cálculo de cuántas bailarinas hay en la compañía y en la escuela, y que una primera figura puede gastar un par en una función de un clásico. Cuando le dije a una bailarina estrella que verlas bailar con esas zapatillas casi me provocaba lágrimas –el ballet clásico está asociado con el lujo, y el raso de las zapatillas ya forma parte de él, como la fineza del diseño de las "pointes" bien hechas que otorgan más prestancia a la línea del pie– me respondió: "A ti te dará ganas de llorar la impresión de miseria, yo lloro por el dolor físico ". Esas chancletas son muy duras.

Otra escena lacerante de indigencia fue lo sucedido con la grabación en CD de la música del pas de deux *El Corsario*, que interpretaban el argentino Leonardo Reale y la cubana Alihaydéé Carreño. De pronto, la música comenzó a detenerse, para comenzar de nuevo, a saltos. Resultaba muy peligroso, pues el bailarín, al quedarse sin música, puede caer y hasta perder la vida, lo cual podría suceder realmente en este pas de deux que abunda en saltos acrobáticos. El espectáculo resultó angustioso: la música se detenía y volvía. Yo lo observaba desde las "coulisses" –las "patas"– del escenario: el bailarín, bastante corajudo, decidió que era mejor bailar sin música, y ordenó detenerla. El resto de los que estaban en "coulisses" le marcaron el ritmo, cantando.

Entonces ví a una bailarina escondida en la parte más oscura de la "pata", hecha un ovillo, llorando. Pensé que tenía una dolencia física. Traté de socorrerla –los demás estaban ocupados en tararear el ritmo–, y le pregunté qué le pasaba. Me respondió: "Es que yo no puedo con esto". La muchacha sufría porque en su compañía pasaran cosas como tener que bailar sin música, porque su país fuera tan miserable y porque los equipos de sonido fueran tan obsoletos. La consolé como pude: "Esto pronto va a acabar, ya verás".

Esa noche se estrenaba –al final del programa– la coreografía de Alicia sobre *La flauta mágica*, un antiguo ballet de Lev Ivanov sobre música de Drigo, cuya partitura había sido proporcionada a la Alonso por Sir Richard Bonyngue, conocido director musical de ópera, y esposo de Joan Sutherland. Sir Bonyngue presenciaba la función, esperando oír, al menos, lo que los músicos cubanos harían con la partitura que él había conservado. Le servía de aperitivo musical el incidente de los CDs en *El Corsario*. Días después, cuando un periodista nacional le preguntó ingenuamente cuál era la razón a la que atribuía la falla en el equipo, el maestro hizo honor a su título de caballero: "Well, creo que fue debido a que aquí ponen la música demasiado alta, y eso dañó la máquina".

¡ Pobre Sir Bonyngue! Tenía asignado un carro de protocolo con chofer, privilegio otorgado por los organizadores del Festival –eso sí, son altamente eficientes, más bien taumaturgos visto el espejismo que logran–, en consideración a su prestigio y señorío. Se salvaba de la guagua, aunque creo haberlo visto una vez (le fallaría el chofer) montado en la *Girón* que trasladaba a los invitados del hotel al teatro.

En el mismo artefacto ví a la diva italiana Carla Fracci, lánguida ballerina que se hizo célebre décadas atrás (este Festival era un asilo de Santovenia) por su imagen romántica. La Fracci interpreta su personaje también fuera de escena. Siempre va vestida con vaporosos trajes que la envuelven de la cabeza a los pies. En atención a su rango, y previniendo que sus vestidos evanescentes se le enredaran en los formidables huecos del piso de la *Girón* –en la historia de la danza está siempre presente la lección de Isadora Duncan–, tenía un carro con chofer, como Sir Bonyngue. Pero esa noche, recién arribada, su chofer no llegó a tiempo: la delicada osamenta de esta Margarita Gautier tuvo que asentarse en los durísimos asientos de una guagua.

El Festival ya había finalizado, (como el contrato de Bonyngue con su carro y su chofer), el día que el representante del Imperio Británico asistió a una función en el Museo de Bellas Artes, acaso relacionada con la ópera. El caballero se vio obligado a regresar a su hotel en un cocotaxi abierto a los costados, artillado sui generis cuyo carácter único hace que se recomiende no salir de ciudad sin haberlo montado. Pero ese día había grandes olas en el Malecón, y nuestro hombre en La Habana retornó empapado al hotel Presidente de la calle Calzada.

Durante otro incidente, dos de los ómnibus no llegaron a tiempo a la salida del teatro, de modo que los invitados tuvieron que apretujarse en el único disponible. Un par de empresarias rezagadas, esperaban por el transporte frente al Parque Central. Los pasajeros de la única guagua las reconocieron y le pidieron que parara. Las señoras, al ver que el vehículo iba repleto, pensaron que se trataba de un transporte habanero común y no del asignado al Festival. Conmovidas por la amabilidad de los cubanos, gentilmente declinaron: "No, gracias, estamos esperando *nuestro* ómnibus".

Los solícitos organizadores estaban tan avergonzados de esos transportes provistos por el estado – quizá sin imaginar que, según lo entendían muchos de los invitados, formaban parte del "carácter exótico" del clasicismo en el Trópico–, que hacia el final del evento lograron cambiarlos por otros más confortables. Pero la noche de la recepción inaugural, los empleados del hotel Meliá Cohiba, sede del coctel, hallaron las guaguas en un estado tan deplorable que no creyeron posible que fuesen del Festival de Ballet y las escondieron en un parqueo de servicio. Nadie las vio y todos regresaron al hotel Presidente como pudieron: la distancia es caminable y la noche habanera sigue siendo soberbia. A las cinco de la mañana los choferes de las guaguas escondidas despertaban a los organizadores: "¿Qué pasa con los invitados, que se demoran tanto?"

El "carácter exótico" también puede consternar a los que asisten por primera vez al festival. No entienden cómo esos "buenos salvajes" (sí, bailan bien, aunque se exceden en el circo) soportan que el público en el teatro se levante y se siente en sus butacas cuando les venga en gana. Y cómo hablan, o hasta dan portanzas, no importa en qué momento de la representación, si cocotaxi con que los ruidos de la calle alcanzan al teatro.

A uno de los invitados al Festival, Lewis Segal, crítico de danza de *Los Angeles Times* (en tanto periodistas, los norteamericanos sí pueden viajar a Cuba), debo el haber conocido de la victoria de Bush. Ya era 3 de noviembre, hacia las dos y media de la mañana. Rumbo a mi habitación, tropecé con Mr. Segal en el elevador: "Let's forget it. Bush already won without any doubt and there is nothing to do about it". Pobre Lewis, estaba muy acongojado. Anduvo todo el tiempo enarbolando un viejo cinto soviético con la hoz y el martillo, y lo mostraba diciendo: "Aquí me lo puedo poner, cuando llegue a América me lo quito".

La crítica inglesa del *Daily Telegraph* me hizo notar que la noche del 2 de noviembre hubo un eclipse de luna. Yo no me percaté. Lo que sí relacioné, desde que me disponía a ir al Festival de La Habana, fue que el 2 de noviembre, fecha de las elecciones y día de los fieles difuntos, es muy importante en la historia de la danza en Cuba y en la de la Alonso, pues ese día –en 1943, en Nueva York– se produjo la famosa sustitución en Giselle de Alicia Márkova, ballerina inglesa, por Alicia Alonso.

Victoria de Bush, eclipse.

Giselle (roja o blanca) es una criatura lunar: con ella nacían el mito y el ballet cubano.

Que otros interpreten los signos.

---

Isis Wirth ( La Habana, 1964) Crítica de danza y periodista, radicada en Suiza. Estudió Historia del Arte en la **Universidad de La Habana**, ciudad donde durante 10 años trabajó como escritora de danza en el **Ballet Nacional de Cuba**. Ha residido en el Medio Oriente, Ucrania, Costa Rica, y en París, Francia. Ofreció en 1997 un curso, **Historia y Apreciación del Ballet**, en el **Instituto Superior de Artes de Damasco**, Siria, primera experiencia de este tipo en toda la región. Ha sido colaboradora del diario **ABC** en España, y contribuye regularmente en publicaciones especializadas de Europa y Latinoamérica