

TRADICION e INNOVACIONES en el ballet contemporáneo

ANN BARZEL

Buscar, crear y ser aventurero residen en la esencia misma del artista: la innovación forma parte de su química.

Preservar lo que gusta, atesorar lo que se considera valioso y apreciar lo que se considera bueno es algo que está en la naturaleza misma de los pueblos, que es la del público en general. Existe el criterio de que lo que es bueno puede seguir siendo útil. Esa es una de las bases de la tradición en el arte.

En el mundo de las artes escénicas, específicamente en el ballet, existe un elemento adicional: el ejecutante, el bailarín. Este está atado a la tradición debido a que en su entrenamiento le es transmitido unpreciado sistema, un lenguaje ya hecho, que no se adquiere de un día para otro mediante lecturas, sino a través de un maestro que sigue una tradición. Añádanse a esto los años de práctica y entrenamiento continuos: sus músculos, sus huesos, todas las articulaciones de su cuerpo reconocen, paso a paso, el valor de la herencia: el bailarín va apreciando la tradición.

Pero el bailarín es, además, un artista y él también busca innovaciones. Estas surgen tanto de individualidades creadoras como de los impulsos de la época.

En menor medida, el público influye sobre este último factor. En su mayoría, cuando un público busca

lo nuevo se trata de una respuesta a las direcciones trazadas por los artistas, especialmente cuando es un público sofisticado en su apreciación del arte y está dispuesto a dejarse conducir hacia lo nuevo. Por razones obvias, la juventud es quien ofrece a las innovaciones las más calurosas acogidas.

A veces sólo se trata de una moda —y no de una innovación artísticamente válida— que pasa como un relámpago por el sendero del arte. Y hay también artistas y secciones del público cuyas actitudes son frívolas y superficiales, gente que perseguiría cualquier quimera. Un día buscan lo grotesco, otro día el desnudo y otro día se trata simplemente de algo que no puede llamarse danza ejecutado por quienes no pueden ser llamados bailarines. Pero este aspecto de la innovación no está incluido en nuestra consideración.

Las legítimas innovaciones en el campo del ballet son casi siempre coreográficas, ideas nuevas con relación a la naturaleza del trabajo danzario, su estilo, su temática, su forma. Hay innovaciones también en cuanto a los elementos de la ejecución, el material de que ésta dispone o una ampliación del vocabulario del bailarín. También en las presentaciones o en la preparación de nuevos trabajos se realizan innovaciones en cuanto a música o decorado.



Como dijimos, las innovaciones más significativas se hacen en el campo de la coreografía. La historia de de cambios que se suceden desde Lully a Noverre, a Petipa e Ivánov, a Fokine, Massine, Balanchine, Robbins, Ashton, Cranko, Béjart, Lavrovski y otros coreógrafos contemporáneos. Las más profundas innovaciones en el campo de la coreografía se refieren al propósito del ballet. ¿Es la ejecución lo único que interesa al ballet o el ballet dice algo acerca del hombre, de su época, de sus pasiones? ¿Es la danza un fin en sí misma o es sólo un medio? El péndulo oscila entre la danza como representación dramática y la danza como espectáculo. ¿Es la función de un ballet mostrar pura ejecución o la ejecución es a su vez un lenguaje cargado de ideas significativas?

La historia dice que puede ser las dos cosas y eso es lo que vemos hoy. Las compañías de ballet contemporáneas siguen la tradición y, al mismo tiempo, introducen innovaciones. Las diferencias estriban sólo en el grado de cada una, la medida en que lo tradicional es predominante o simplemente es preservado y la dirección de las innovaciones. El prototipo de una compañía cuyo punto de vista estuvo enteramente orientado hacia lo nuevo fue el Ballet de Diaghilev, cuyas innovaciones en cuanto a música y decorado —particularmente las creaciones de Bakst, Picasso y Stravinski— alcanzaron al mundo del arte. Más importante para el desarrollo de la danza la coreografía de Mijail Fokine dio una nueva tonalidad al ballet y, paradójicamente, algunos de sus ballets —en especial *Las silfides*, *Petruchka* y *El Pájaro de fuego*— son considerados actualmente como parte de la tradición.

A pesar de su punto de vista innovador, Diaghilev presentó ballets tradicionales, culminando en una elaborada versión de *La bella durmiente*, la cual llegó a convertirse en una tradición que debe ser apreciada por todas las actuales compañías de occidente.

El ballet británico estuvo enormemente influido por Diaghilev, ya que

sus fundadoras, Ninette de Valois y Marie Rambert, formaron parte de la compañía. No obstante los británicos, por su temperamento conservador, se han hecho cargo en su Royal Ballet de preservar los ballets tradicionales, *El lago de los cisnes*, *Giselle* y *Coppelia*. En cuanto a los ballets de Chaikovski, los británicos están más interesados en preservar la coreografía original de Petipa e Ivánov que las propias compañías soviéticas, quienes parecen considerar el ballet como un trabajo vivo, orgánico y funcional y para quienes no es herejía adaptarlo a los bailarines de hoy. Recientemente el Royal Ballet añadió a su repertorio un acto de *Bayaderka*, obra rusa del siglo XIX. En esto hay una paradoja, pues se han adoptado juntas una tradición y una innovación. Esta última consiste en el vocabulario ampliado del ballet, incorporando elementos del nuevo virtuosismo desarrollado por el ballet soviético. La ejecución innovadora de los bailarines soviéticos se ha difundido a todo el ballet —los deslumbrantes pirouettes, las batérrías, las magníficas extensiones y los temerarios saltos, todo esto ha sido observado e imitado, sin éxito cuando la escuela que respalda estos virtuosismos está en decadencia—. No me voy a adentrar en las nuevas direcciones del ballet soviético, aparte de la mención de los avances técnicos.

Las nuevas tendencias en Europa Occidental son más evidentes en los temas sociales de Maurice Béjart, en la teatralidad de Roland Petit, en el uso simbólico y abstracto que se ha hecho del movimiento en Holanda. La danza-moderna norteamericana ha influido en el ballet europeo. El Ballet Real Danés, el Ballet Rambert de Inglaterra y el Ballet Teatro de Holanda interpretan obras de Glen Tetley, John Butler, Pearl Lang y Paul Taylor. Uno se da cuenta de que la danza-moderna norteamericana se ha sentado a la mesa del ballet.

Sólo después de añadir a sus propias evoluciones un entrenamiento tradicional de ballet, ha existido un verdadero vocabulario de los movimientos capaz de poner en prueba

al bailarín más entrenado, y capaz de producir trabajos interesantes y adecuados desde el punto de vista de la danza teatral.

Las innovaciones en el ballet norteamericano pueden valorarse examinando los repertorios de las compañías principales: New York City Ballet, American Ballet Theatre y City Center Joffrey Ballet.

Las raíces del New York City Ballet están en el American Ballet de 1935 y el Ballet Caravan de 1937/40. George Balanchine ha dominado esta compañía que ha permanecido a la vanguardia tanto coreográfica como musicalmente. Neoclasicismo y ballets abstractos acerca de la ejecución constituyen la nota de su repertorio. *Serenata* (Chaikovski), *Sinfonía en do* (Bizet) y *Agon* (Stravinski) pueden considerarse típicos, cada uno musicalmente si bien difieren en cuanto a estilo. *Serenata* es lírico, *Sinfonía en do* es fríamente clásico y *Agon* es un viaje de reconocimiento, de descubrir nuevos movimientos, sutiles, intrincados movimientos que van de acuerdo con las nuevas sutilezas musicales de Stravinski.

Más frecuentemente, Balanchine utiliza la partitura musical como base sobre la cual crear y ha adaptado sus coreografías a la nueva música de Webern e Ives, buscando las posibilidades del cuerpo, sus tonos y articulaciones de la misma forma que el compositor busca tonalidades en el sonido.

A pesar de ser muy ecléctico, Balanchine ha coreografiado ballets dramáticos y narrativos. *El hijo pródigo*, hecho en 1928, ha demostrado su validez; también *Tyl Eulenspiegel* y *Don Quijote* pueden añadirse como ejemplos. Balanchine ha sentido, ha comprendido el estilo del movimiento típicamente norteamericano y lo tradujo en dos trabajos: *Stars and Stripes*, que habla de la exuberancia del día festivo en América, y las fanfarronerías del "cowboy" son utilizadas en *Western Symphony*.

La tradición no está ausente de los trabajos de Balanchine. Aunque se toma algunas libertades con Petipa e Ivánov, Balanchine presenta ver-

siones modificadas de *El lago de los cisnes*, *Cascanueces* y *Raymonda*. Su *Ballet imperial* fue un homenaje al estilo ruso primitivo, con un poco de sentimiento y algún sentido del humor.

El New York City Ballet ha aprovechado las coreografías de Jerome Robbins, un artista que siempre ha trillado nuevas rutas. Sus trabajos más recientes para el American Ballet Theatre los discutimos abajo. Para el New York City Ballet, Robbins hizo algunos trabajos, entre ellos *Los invitados*, una obra sobre la tendencia de la gente a dividirse, a adherirse a sectas y tribus. Entre sus mejores trabajos se encuentra *Siesta de un fauno* (Debussy), una obra sobre los bailarines, sobre cómo quedan absortos cuando se contemplan en el espejo de la clase. *La jaula*, con música de Stravinski, trata de la mujer como ser agresor, lo cual está expresado adecuadamente con movimientos grotescos. Después de muchos años de trabajo en el teatro con los actores, recientemente Robbins volvió a las coreografías de ballet y ha entrado en un nuevo período de creación. Su *Dances at a Gathering* (Chopin) es una efusión de ideas sobre la danza, como también lo es un trabajo suyo más reciente, *Variaciones Goldberg* (Bach). Hay en ellos algunas sugerencias en cuanto a relaciones y caracteres, pero la idea dominante es el manejo del material danzario.

El coreógrafo va descubriendo las maravillas de la danza y va pidiendo a su público que disfrute de la ejecución.

El último trabajo de Robbins, *Watermill* es otro punto de partida; se trata de un ballet introspectivo con música de un compositor japonés, un ballet sobre la vida, un repaso de ella y de los acontecimientos que se destacan.

El New York City Ballet ha tenido otros coreógrafos; para ellos Frederik Ashton hizo *Iluminaciones*, basado en la vida del poeta Rimbaud y *Picnic y Tintagel*, basado en las leyendas del rey Arturo.

Los jóvenes coreógrafos siguen la línea de Balanchine, creándose así una verdadera tradición. El Amer-

ican Ballet Theatre, la más ecléctica de las compañías, fue fundada en 1939 (ofreció sus primeras representaciones en enero de 1940). La compañía proclamó que sería una muestra de tradición e innovación y así ha sido. La primera temporada incluyó *La fille mal gardée*, *Giselle*, *El lago de los cisnes*, todos reconstruidos estrictamente sobre el original, labor de verdaderos investigadores. Fokine montó *Las sílfides* y *Carnaval*. Más tarde vino Petrushka y más tarde aún *Coppelia*.

El American Ballet Theatre trajo entre otros coreógrafos británicos a Antony Tudor y a André Howard. Howard montó *Lady into fox*, basado en una novela, que fue bailado primero por el Rambert Ballet, como sucedía con los trabajos de Tudor. Tudor fue el más radical de los innovadores en el American Ballet Theatre, fue el éxito de las primeras temporadas y dio una dirección a la compañía. Ha ejercido también la mayor influencia sobre la danza norteamericana. Sus ballets trataban sobre lo más íntimo del ser. Su vocabulario, si bien basado en el ballet clásico, lo amplió; orientó el gesto inspirado psicológicamente en la línea de un movimiento de ballet. *El jardín de las lilas* (Chauson) fue el mayor éxito de la primera temporada del American Ballet Theatre. Se trataba aquí de un nuevo tipo de ballet, acerca de la gente y acerca de lo que sentían y cómo lo sentían.

Un arabesque expresaba deseo vehemente, un pirouette indicaba un cambio de dirección hacia una nueva aventura o simplemente que se huía de algo. *Pillar of fire*, también de Tudor, con música del *Verklaerte Nacht* de Schoenberg, fue un importante acontecimiento en el campo de la coreografía. El solo principal de la bailarina no pretendía exhibir una gran destreza técnica, sino simplemente reflejar la frustración de una mujer. Los diversos pas de deux examinaban las relaciones entre los personajes, un amable enamorado y una muchacha angustiada, no un príncipe y una princesa orgullosa.

La mujer frustrada llegó a ser personaje en más de un ballet norteamericano. La vida privada se hizo conspicua en los ballets de De Mille y Robbins.

Otro coreógrafo innovador de la primera época del American Ballet Theatre lo fue Eugene Loring. Su obra *The Great American Goof* utilizó, en 1940, infinidad de recursos, algunos de los cuales están siendo redescubiertos en 1972. Había diálogos dichos por los bailarines y compuestos por el conocido escritor William Saroyan, diapositivas proyectadas en una pantalla que servía de decorado. El ballet era una sátira.

Loring también creó *Billy the Kid*—creado primeramente para el Ballet Caravan— que ya se ha convertido en un clásico moderno. La extravagancia del "cowboy" y la ligereza de sus movimientos constituían el material temático de esta obra, relacionada más con el carácter épico de la historia norteamericana que con la leyenda que narraba.

Agnes de Mille, otro coreógrafo del American Ballet Theatre utilizó temas norteamericanos, muy notablemente en *Rodeo* (hecho primeramente para el Ballet Ruso de Montecarlo) y en *La leyenda de Fall River*. La primera preocupación de De Mille es la comunicación y el vocabulario clásico es secundario con relación a la pantomima y a su novísima concepción de los gestos, basada en los de la vida cotidiana, así como en los movimientos del cuerpo en general. Jerome Robbins empezó su carrera de bailarín en el cuerpo de baile del American Ballet Theatre y probó sus dotes de coreógrafo con *Fancy Free*. Su obra fue inmediatamente reconocida como original en movimiento, expresando comicidad o bien frustración.

Las innovaciones han estado a la orden del día en Ballet Theatre durante su cuarto de siglo de existencia. Muchas obras se han perdido, algunas sin tener que lamentarlo y otras que son en verdad, una pérdida para el arte de la danza. Entre estas últimas tenemos, por ejemplo, un ballet satírico de Carmelita Maracci titulado *Circo de España*, in-

olvidable por la interpretación de Alicia Alonso que desplegaba en él sus grandes dotes dramáticas. En sus últimas presentaciones el American Ballet Theatre ha presentado ballets de Glen Tetley, *Ricercare* y *Sargossa*, ambos con temas eróticos. Eliot Feld, en realidad un hombre muy joven, impresionó por su talento con su primer ballet *The Harvest*, al cual siguieron otros. Su innovación consistió en una inteligente utilización del vocabulario clásico y, al mismo tiempo, en una simplificación; elude el uso de pirouettes y baterías pero hace un uso extenso de los saltos. Feld es muy original en la creación de posiciones de pas de deux. Sus obras muestran un estilo definido y muy propio.

Comúnmente el American Ballet Theatre parece más comprometido en las reposiciones que en la presentación de obras de vanguardia. La compañía emplea muchas de sus noches en presentar *El lago de los cisnes* con sus cuatro actos, montado por David Blair, del Royal Ballet, en una versión tradicional hasta el aburrimiento. *La fille mal gardée* del American Ballet Theatre es una labor interesante; tiene retazos de un primitivo trabajo de Mijaíl Mordkin, adiciones posteriores de Bronislava Nijinska y, por último, contribuciones personales hechas por bailarinas que han tenido a su cargo el rol principal. Aquellos que lo recuerdan podrán identificar algunos pasajes tal como lo bailaban Irina Barónova, Alicia Alonso o Nana Gollner. Todos estos recuerdos han sido adorablemente reunidos por Dimitri Romanoff, maitre de ballet de la compañía y uno de sus primeros miembros. El resultado de su trabajo ha sido, digámoslo en honor a la verdad, una obra encantadora. ¡De materiales de ese tipo está creada la tradición! El City Center Joffrey Ballet, fundado y dirigido por Robert Joffrey cuando todavía andaba alrededor de los veinte (y todavía es joven ahora que anda alrededor de los treinta), siempre ha tenido el gusto por la tradición sumado a una cierta audacia. En los Estados Unidos

se refieren a la compañía llamándolo "el niño terrible del ballet". Sus inicios, sin subvención, sólo ocho bailarines viajando a las ciudades y pueblos con un pequeño repertorio, se reflejan hoy en el espíritu de osadía y aventura que persiste en todo lo que la compañía produce. Infinidad de recursos, música popular, temas eróticos, movimientos angulosos forman parte de la escena. Aún así, los bailarines poseen un concienzudo entrenamiento clásico y el repertorio exige virtuosismo de altura así como una técnica meticulosísima.

El punto de vista de Robert Joffrey es experimental, aunque mantiene una actitud reverente frente a las obras maestras del pasado. *Petrushka* de Fokine, *El sombrero de tres picos* de Massine y *La mesa verde* de Kurt Joss son fielmente reproducidos y preservados con sumo cuidado. Es notable también que uno de los primeros ballets de Joffrey *Pas des déesses* sea la reconstrucción de un acontecimiento del siglo XIX, no distinto del que es más conocido, el *Pas de Quatre*. Sin embargo, su trabajo más reciente, *Astarte* es un pas de deux erótico ejecutado frente a una pantalla de cine en la que, al mismo tiempo, los bailarines van siendo proyectados, todo en un estilo muy de vanguardia. La cinta se proyecta sobre una pantalla ondulada, la música es el sonido estridente de un "rock" y luces flameantes se encargan de crear la atmósfera atolondrada de los tiempos. Sus valores son un golpe de efecto, pero tolerable.

Gerald Arpino, desarrollado en la compañía, es su coreógrafo principal: necesariamente versátil, muy prolífico y siempre interesante. No proclama ser de vanguardia pero se muestra sensible a la época y al momento actual. Sin embargo, más que eso, Arpino adora el ballet clásico y a los bailarines en plena tarea, y crea ballets que demuestran que está en perfecta armonía con la vida y con el ballet.

Su ballet, *Trinity*, con música popular, es un peán a la juventud en el cual los bailarines se lanzan hacia los movimientos más exigentes en su total alegría de vivir y ser jóve-

nes; coexisten los virtuosos pasos del ballet clásico y los movimientos descuidados, ejecutados como sólo pueden hacerlo bailarines muy entrenados.

Otro trabajo innovador de Arpino es *Clowns*, un ballet acerca de la animosidad de la vida y sus futilidades, todo con un carácter macabro. Está montado sobre una banda electrónica en un escenario en el cual, al final, unas enormes bolas de vinil envuelven a los bailarines, que ejecutan movimientos que van de lo acrobático a lo clásico.

El trabajo más delicioso de Arpino es *Kettentanz*, montado sobre valses de Strauss; trata de la amistad y de la diversión que representa bailar. Las exigencias técnicas son enormes y los bailarines simplemente vuelan a través de este ballet con majestuosidad. Arpino no da la espalda a la tradición y se muestra tan natural proyectando un ballet clásico como *Cello Concerto* (Vivaldi), como con *Incubus*, ballet con música de Webern, o *Nightwing*, otro trabajo psicológico.

Las innovaciones del Joffrey Ballet incluyen *Feast of Ashes*, un trabajo del coreógrafo negro Alvin Ailey, basado en *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca. La compañía baila también el ballet sin música de Jerome Robbins *Moves*.

Más innovaciones en el ballet norteamericano se encuentran en el Dance Theatre of Harlem, compañía de ballet clásico compuesta por negros en su totalidad y dirigida por Arthur Michel. Los bailarines están bien entrenados en el estilo de Balanchine y bailan sus ballets tan bien como aquellos, con sabor étnico. Entre estos últimos se encuentra *Rhythmetron*, un ritual africano expresado en vocabulario de ballet.

La vanguardia puede ser un movimiento culto que va cuesta abajo hacia una muerte segura, o puede realmente hacer avanzar un arte. La danza está enraizada en tradiciones que le permiten crecer. Sin estas raíces, perece. Parafraseando una verdad harta conocida diremos que "aquel que no conoce la historia está condenado a repetirla en lugar de cantar al progreso".



Dos hitos en el ballet contemporáneo; la permanencia de la tradición y las innovaciones: la versión cubana de *Giselle* en la Ópera de París; Alicia Alonso interpretando el II acto de dicha obra con la compañía de ese Teatro. (Foto: Michel Petit, París). *Rito de primavera*, de Béjart / Stravinski, el Ballet del Siglo xx en sus actuaciones en el Teatro García Lorca de La Habana en 1968. (Foto: Tito Alvarez).

