

PLASTICA PARA EL BALLET

MANUEL LOPEZ OLIVA

Baillarinas sobre la escena.
Pastel de Edgar Degas, 1879.



Toda danza entraña una acción plástica. El "trazado" de formas imaginarias y fugaces mediante gestos del bailarín, la reiteración de poses y escorzos sustentados en un sistema de signos visuales descifrables por el espectador preparado, ciertos anudamientos corporales entre dos personas, el recortado de la silueta proyectada como sombra en algunos fondos son ejemplos equivalentes a muchos elementos sintácticos de la escultura, la gráfica o la pintura. ¿No es acaso el suave contorno femenino flexado una agradable "gestalt" que nos puede transmitir sensaciones retinianas similares a las que producen la observación de flores, plantas y moluscos, donde predomina la línea ondulada de lo sensual y lo eptoplasmático? En los conjuntos corpográficos, los intérpretes principales entrelazados al resto del elenco en desplazamiento o reposo, producen una **retícula** o **trama espacial** que, como modulaciones del arte cinético, varía ininterrumpidamente. Esa representación "gimnástica" (en su acepción artística) de compases y pasajes sonoros constituye, de algún modo, la realización de un viejo sueño de pintores como Ciurlonis, Kandinsky o el cubano Corratgé: **visualizar en plástica la dimensión de la música.**¹

Ya Emilio Ballagas, en conferencia leída en el Lyceum de La Habana (en marzo de 1938), afirmaba que si "la arquitectura es 'música congelada', la danza es arquitectura dúctil en movimiento". Y en eso tenía razón: la formulación expresiva de espacios y volúmenes es atributo esencial de ambas manifestaciones; sólo que en la danza el tiempo es participante principal en lo integral del **diseño**. Una escalera de "caracol", las derivaciones "corintias" del capitel, el conjunto arquitectónico religioso de Gaudí en Barcelona, la simetría neoclásica, los efectos traslúcidos característicos de edificios modernos con cristales, el carácter "orgánico" de la concepción formal de la Escuela de Arte de Cubanacán, y la apertura —entre tierna y enérgica— provocada por la unidad de lo diverso en la actual sede de la Embajada de Cuba en México, pueden coincidir con posiciones, giros y gesticulaciones típicos de la "danza clásica" y de la moderna.²

Cuando valores e ingredientes de la música, la pintura, la técnica coreográfica, la poesía, el teatro y la arquitectura se articularon en la **puesta en escena balletística**, los vínculos sinestésicos³ y las correspondencias culturales devinieron artifices de una emisión estética singular donde el sentido de "síntesis" se logró más que en la ópera y mucho antes que en el cine, aunque no completamente cristalizado. La corpografía danzaria de los ballets traducía, en sí misma, las coincidencias de los efectos sensoriales comunes a distintos género visuales y sonoros del arte.

El ballet, de estructura mixta (suma geométrica de la danza y otras expresiones) introdujo en la

Diseños para El canto del ruiseñor.
Henri Matisse.

Derecha, abajo: La bella durmiente,
diseño para el personaje
de Aurora. Bakst.

El sombrero de tres picos. Picasso.



escena una mayor relación con la actividad del artista plástico: los espectáculos, encadenados por argumento y melodía, empezaron a usar imágenes atribuibles a estilos pictóricos diversos o a presentarse como **frescos murales** provistos de animación. La recuperación de la fiesta renacentista armonizada por personalidades como Leonardo Da Vinci, fue un hecho. Poco a poco constituyó un verdadero complejo proceso de colaboración interdisciplinaria en el que el coreógrafo desempeñaba la acción del director y enhebrador de las partes. Desde ahí, sobre causas históricas comunes, respondiendo a corrientes de pensamiento y a gustos de clase dominante, reuniendo en ocasiones **lo pasado** y **lo presente**, tornando el cuerpo humano en órgano de un lenguaje refinado, ballet y plástica establecieron **enlaces** y correspondencias. Lo múltiple, al visualizarse en un código convencional, resultó simple, y pudo llegar de inmediato a las emociones.

Desbrozando **intentos fallidos** (como la tendencia

de Ninette a "mover" los cuadros de Hogarth o el **Bar de las Follies Bergé** de Manet, y los decorados no felices ejecutados por Marc Chagall y Salvador Dalí), **caminos extraviados** (entre ellos, reproducir de fondo para **Las sílfides** un óleo de Corot de idéntico asunto, y originar soluciones eclécticas que destruyen el contenido temático) y **logros fortuitos**, podríamos enumerar algunas maneras de interacción entre plástica y ballet:

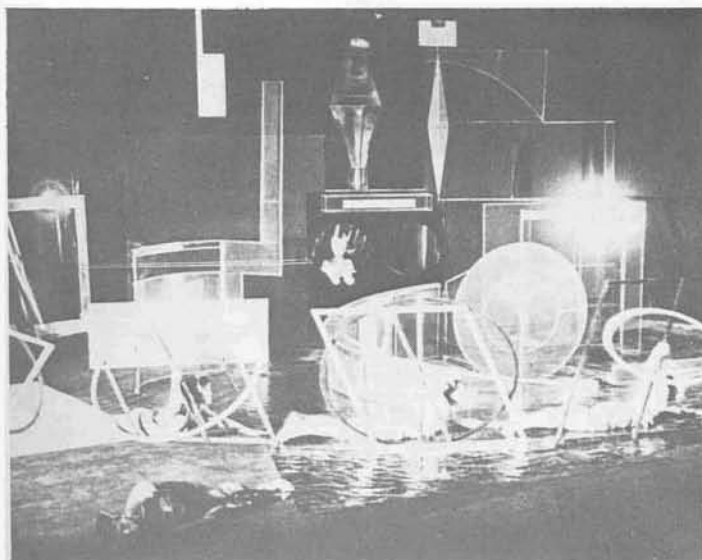
1. Bailarines en actitudes "clásicas" de frisos y esculturas de bulto greco-romanas antiguas, desplazándose en decoraciones cubiertas de iluminación plana (paisajes soleados, sugerencias de perspectivas); parecidas a la pintura del renacimiento, pertenecientes a escenificaciones anteriores a la primera pieza romántica **Roberto el diablo**.
2. Uso de efectos del claroscuro; acentuación de los blancos, y contrastes entre quietas masas y figuraciones movidas en un bosque donde asoma el claro de luna, emparentados a la



Songes. Diseño
de André Derain.



Escenografía de La Chatte. La creación del mundo. Gabo y Pevsner. Fernad Léger.



atmósfera barroca o rococó y próximos a la agilidad de la pincelada romántica (aunque los pintores del romanticismo no se vincularon al ballet).

3. Transformación de la composición escénica del ballet de acuerdo a leyes de composición plástica, vía sugerida por Alexander Benois (escenógrafo y pintor) a Diáguilev en la Rusia del siglo XIX, y puesta en práctica por este último a partir de variaciones en los diseños teatrales de León Bakst (que orquestaba el traje a la tonalidad de la música e incorporaba elementos tradicionales en forma "moderna", o creaba curiosas deformaciones "expresionistas" para la comedia de Goldoni **Las mujeres de buen humor**). De ello derivó, a la postre, la concepción panorámica —"muralista"— manipulada en el montaje cubano de **Un Retablo para Romeo y Julieta**, y en el experimento anterior denominado **Espacio y movimiento**.
4. Incorporación de pintores profesionales de prestigio como sumandos importantes del proyecto y consecución de la coreografía y la escena, según premisas planteadas por Jean George Noverre en 1758, y ya consumadas en pleno siglo XX (después de la Revolución Rusa de 1905) por la relación entre Diáguilev y los fauves, cubistas, expresionistas, futuristas y royonistas. Equilibrando los primeros términos (figuras) y el fondo, el color y las líneas, la fantasía y las secuencias, Picasso realizó el diseño para los trajes y el decorado de **El sombrero de tres picos**, abriendo un camino que seguirían otros: el propio Bakst, Braque, Juan Gris, Max Ernst, Derain, Rouault, Chelitchev, Larionov, Léger, etc.
5. Encargos de visualización escénica a destacados artistas plásticos y diseñores: la cubofuturista Natalia Gontcharova en **Las bodas** ejecuta construcciones muy imaginativas; Matisse simplifica por planos el decorado para **El canto del ruiseñor**. Naum Gabo y Pevsner crearon el ambiente escénico de **La Chatte**, de Sauguet mediante placas transparentes sobre fondo de hule negro, solucionando el espacio para **El paso de acero** con plataforma de madera y discos de ferrocarril; y Ladislac Medgyer introduce el "decorado-objeto". Asimismo intervinieron también Malevich, Kandinsky, María Laurencin, Utrillo y Bauchant, dándole un golpe definitivo al ornamentalismo académico decimonónico.
6. Ajuste expresivo entre técnicas de dos manifestaciones artísticas en la coreografía de De Basil con diseños de Joan Miró, 1933; y en **Antes del alba**, la atrevida obra politizada de Alberto Alonso con escenografía de Carlos Enríquez, en la Cuba de los años cuarenta.⁴
7. Interpretación actualizada por el color, de la música clásica: en el conjunto de ejercicios balletísticos inspirados en Juan Sebastián Bach, montado por las **Miniaturas coreográficas**

de Leningrado y presentado aquí en 1977.

8. Obras pictóricas, gráficas o escultóricas tomadas de proposición visual para la temática danzaria: animación de piezas de Rodin, también por **Miniaturas coreográficas**; y uso de los grabados del siglo XIX cubano como documentación para algunos de nuestros ballets.⁵
9. Combinación entre el desplazamiento rítmico de los bailarines, la disposición espacial, la iluminación y coloración electrónicas y los fenómenos vibracionales, lo que es corriente en algunos estilos coreográficos polacos o en **Dinamia**, del Ballet Nacional de Cuba, y en los proyectos para estos fines del cinetista rumano-cubano Sandú Darié.
10. Asociaciones morfológicas corporales (baile, contorsión, pantomima) con la sintaxis más avanzada del arte visual, por ejemplo, en el Ballet del Siglo XX de Béjar o en producciones cubanas (**Saerpil**, del conjunto camagüeyano, entre ellas).

Otra ha sido la inclusión de simbología o gamas cromáticas de probado arraigo étnico y de estampas tradicionales (**Cecilia Valdés**) o míticas (**El güije**), buscando obtener envolturas formales y vehículos expresivos, continentes de valores autóctonos, actualizados por el lenguaje danzario, como Lam, Diago o Diego Rivera lo han hecho en la pintura.

Lógicamente, no se da en el ballet ese proceso de recuperación cultural del mismo modo que en los géneros plásticos; pero sí, es por medio de recursos visuales del diseño como adquiere presencia sensible al público.

Por su parte, artistas plásticos de muchos lugares han asumido en su temática motivos balletísticos: William Blake, Carot, Manet y Degas, Toulouse Lautrec, algunos dibujantes del **art-nouveau**, y Pablo Picasso. Hay bailarinas entre las imágenes de Carlos Enríquez y en Mariano Rodríguez. Adigio Benítez y Portocarrero pintaron, recreándola, a nuestra Alicia Alonso, y el humorista David la ha caricaturizado. Pero también la naturaleza misma del ballet denota preocupaciones creadoras entre muchos pintores y diseñadores, que de aprovecharse, serían nuevas fuerzas dinamizadoras en lo imaginativo, lo comunicativo y lo espectacular. En artículo publicado en **Excelsior** (marzo de 1945), el muralista mexicano José Clemente Orozco, refiriéndose a la "escuela" de su país entonces, y casi clamando por ver en Latinoamérica lo que ya se había dado en el Viejo Continente, escribió: "Es preciso superar el antiguo ballet franco-ruso y el nuestro lo hará" [...] "liquidando un hermoso pero ya caduco y gastado capítulo de arte romántico descriptivo, para llegar al altísimo nivel de pureza lírica y poesía inmaculada alcanzado por las artes plásticas de nuestra época". Equivocado o no, lastrado de idealismo iconoclasta, ahí manifiesta lo antes dicho: la inquietud por suministrarle al ballet

las infinitas posibilidades contemporáneas del arte visual que cuenta también con la fotografía, el urbanismo y el cine. ¿No radica en ello el interés demostrado por coreógrafos, bailarines y directores de escenas por los museos y las galerías, así como por determinados estilos de pintores, escultores y gráficos?⁶ Volvemos al inicio de estas notas: la plástica puede —mediante esa necesaria ruptura de los límites que la división clasista del trabajo ha fijado entre las artes— tornarse ritmo, tiempo y movimiento en cada danza.

Notas

1. Recientemente, el pintor surrealista italiano Luigi Castiglioni ha ideado un método que permite traducir, en notación musical de escala tradicional, la estructura visual de obras maestras de la pintura. Las más ténues variaciones tonales y detalles representativos de la **Gioconda**, de Leonardo; o de la **Primavera**, de Botticelli, han resultado pautas listas para la interpretación sonora.

2. Esa relación de la danza y de la arquitectura, sugiere cuestiones como esa planteada por la Nueva Arquitectura de ir sustituyendo, en sentido funcional, al "arquitecto omnipotente" por equipos integrados de especialistas en diversas disciplinas. Así también, el coreógrafo contemporáneo —cada vez más— tiende a la función interdisciplinaria, con responsabilidad rectora equivalentes a las del arquitecto.

3. Con la afirmación y definición, en Martí o Alfonso Reyes, de caracteres sinestésicos regularizadores aparecidos frecuentemente entre las manifestaciones artísticas **separadas**, se salva la necesaria unidad estética del arte como trabajo y forma específica de la conciencia social. Lo **sinestésico** es así una suerte de **enlace** no fracturado por la división histórica que, de acuerdo con Marx, aisló e individualizó en extremo las actividades artísticas.

4. Es necesario advertir que otros pintores cubanos se han integrado, creadoramente, al ballet. Antonio Gattorno, que devino escenógrafo de oficio, pintó telones para pequeñas presentaciones en la Norteamérica de la década del cincuenta. Posteriormente, Mariano Rodríguez, Martínez Pedro y René Portocarrero colaboraron —directamente— en el diseño de ballets correspondientes a nuestro movimiento danzario nacional, ya en pleno período revolucionario.

5. Las bailarinas en plena clase y en la escena, pintadas en el XIX por el francés Degas —"Con sus tristezas y sus sombras", como lo veía Martí—, son **cuadros-símbolos** reproducidos o nombrados en otras artes. En ballet, más de una vez, se han tomado sus imágenes como punto de partida para poses, posiciones y hasta argumentos.

6. Ello entronca con los conceptos expuestos por nuestro Ministro de Cultura, Armando Hart, en la clausura del II Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, donde explica la necesidad histórica y la posibilidad de superar un viejo estadio disgregador de la cultura y conseguir su integración interior y con otras ramas del quehacer humano.