

EL PORVENIR DEL ARTE DEL BALLET⁽¹⁾

Allan Fridericia

(Servicio Especial de Prensa Latina)

EL LENGUAJE DEL BALLET

El ballet no se expresa en la lengua de los que levantaron la Torre de Babel. Cuando estamos contemplando la danza nos sentimos unidos por poderosas reminiscencias, por una visión de goce común a todo el mundo, que nacen desde la niñez, o son creadas por profundas emociones de felicidad, dolor o desesperación. Entonces sentimos la existencia del lenguaje humano. Considerada en su sentido más amplio, la danza, verdaderamente, es un criterio sobre la existencia humana.

Lo que sigue está escrito en la creencia de que no está ocurriendo una nueva tragedia de Babel, porque entonces la danza no existiría jamás ni siquiera como un criterio sobre la risa humana.

Un número creciente de disciplinas intelectuales realiza un uso básico del conocimiento acumulado en el cuerpo del bailarín y en las experiencias de sus maestros. Hasta la rama más sensacional, la que trata de los astronautas, tiene algo

que aprender en la escuela del bailarín: el mantenimiento del sentido del equilibrio en una pirueta, o la orientación espacial instantánea que el bailarín ha desarrollado, lo cual ha brindado a los médicos un material nuevo y esencial.

En relación con la fisiología, las ciencias sociales, la psicología y las disciplinas pedagógicas, podemos anunciar la creciente importancia de la danza. Aquí tenemos delante uno de los medios básicos de expresión humana, que nace con cada niño. Pero mucho antes de que un profeta religioso hablase de la Torre de Babel, la raza humana se había organizado en sociedades. En estas sociedades—inclusive las muy primitivas— nació el arte del ballet. Fue cambiando sus ideales y funciones según iba cambiando la sociedad. En el ballet contemporáneo están presentes los rudimentos del baile antiguo.

El ballet es una expresión social.

El ballet es un arte social, inspirado por las situaciones humanas dentro de la sociedad, aún cuando su técnica se oponga a lo académi-

co, incluso cuando parece concentrarse en problemas muy personales expresados por una sola persona. Aun cuando describa tiernas emociones psicológicas o se prostituya en el desnudismo (strip-tease).

El arte del ballet está completamente vinculado al nivel cultural general de cada sociedad. Hasta en los períodos al parecer más internacionales—como los de los siglos XVIII y XIX con sus famosos maestros y bailarines viajando de capital en capital— se vio el desarrollo del carácter nacional ya dado. Cada período aportaba y se encontraba con opiniones fijadas sobre el arte. **Inclusive en aquella época la palabra "maestro de ballet" o de "coreografía" se utilizaba de diversas maneras en los distintos países.**

Nuestro propósito no es subrayar la diferencia entre las naciones. Pero debemos recordar esto, si aspiramos a la comprensión. Tenemos que rechazar que el arte del ballet se haya desarrollado a partir de algo primitivo hasta nuestra posición.

El arte del ballet, en todas las épocas, ha pretendido ser una realización artística y ética de las ideas de la sociedad. Su historia es muy complicada y rica. Encontraremos que el ballet era representado entre los círculos dirigentes y entre las masas reprimidas.

Ni el ballet de la corte (siglos XV y XVIII) ni el movimiento romántico se repiten de país en país, ni pueden ser comprendidos sin la lucha de clases en cada país individual. Esto hace que se comprenda que los artistas creadores sobresalientes fueran contemplados de maneras completamente distintas en los diferentes países.

Quizás la historia del ballet teatral-dramático (**ballet d'action**) es la más ilustrativa. Tal como fue representado por Mlle. Sallé con su **Pigmalión** o por Jean George Noverre, despertó enorme interés en Londres. En su lugar "propio", París, la lucha no fue fácil.

Pero, independientemente del éxito

y de los ideales, debe comprenderse que el lenguaje artístico usado por los coreógrafos no era primitivo ni convencional. El lenguaje se creó para expresar los ideales del arte, tal como los entendía determinado maestro de ballet. La técnica del baile era el medio, mientras los pasos, difíciles o fáciles, sólo podían compararse con los sonidos de la lengua hablada. Las palabras no eran construidas por los encadenamientos, sino en la manera misma de bailar, que expresaba entonces la actitud del alma y el cuerpo humanos. Los pasos, las actitudes y las convenciones musicales no han tenido nunca un significado fijo. El equilibrio entre las diversas categorías: adagio, allegro, elevación, giros, equilibrios, nunca ha sido fijo; por lo tanto, la nomenclatura ha cambiado varias veces en la historia del ballet.

Un estilo, como el de Pécourt, Didelot, Petipa o Fokine, incluía toda la danza. Más tarde "el estilo" degeneró y fue entonces usado como detalle a veces "divertido" (**port de bras**).

No hay, y no puede existir, un estilo correcto porque el estilo es el equilibrio relativo entre los elementos para "retratar a la naturaleza" tal como la ve el maestro de ballet.

Es una triste ley del arte, que los sucesores encuentren los viejos "estilos" raros o feos. En el arte del ballet, esto ha dado por resultado un número muy limitado de obras antiguas en el repertorio y una asombrosa confusión en lo que respecta a mantenerlas con vida, de modo que uno nunca sabe exactamente, si los que reviven esas obras quieren considerar la música, el libreto o la coreografía, como punto central de un ballet, o si sólo quieren aprovechar un título famoso.

¿EXISTEN LOS CLASICOS?

Inclusive en los muy escasos países en que se puede hablar de una tradición viviente de ballet, es ob-



vio que ni las producciones contemporáneas de obras antiguas, ni la escuela (tomada como ideal) son reproducciones fieles de los originales.

Es por lo tanto, una cosa fundamental que hay que señalar: qué cosa, en el ballet antiguo, quiere uno conservar.

Un grupo especial incluye los éxitos sobresalientes. Pero aquí tenemos que escoger entre ballets de Rameau, Gluck, Mozart, Beethoven y Bartok en donde el trabajo de escenografía hace mucho que ha desaparecido o nunca tuvo éxito completo en la versión original, y esa exclusiva serie de éxitos que, más o menos auténticos, han sobrevivido en escena (Chaikovsky, Gade, Hartmann, Delibes, Stravinsky, Prokofiev).

El problema se hace aún más complicado porque muchos coreógrafos han cambiado su propio trabajo (Petipa: *Don Quijote*; Bournonville: *La sifide*; Fokine: *Las sílfides (Chopiniana)*, o admitido que no han podido reconocer la idea cuando otros se han hecho cargo de la producción durante un período largo (*Memorias de Fokine*).

Cierto número de ballets son todavía genuinos porque muestran el gran documento artístico creado por la colaboración entre la música, la coreografía, el escenario. Quizás podamos encontrar diez, en total, en el repertorio contemporáneo, creados antes de la primera guerra mundial. Que tratemos este número limitado de una manera especial es cosa plenamente justificada, no sólo porque en vez de ser ingenuos intentos para divertir, podrían señalarse como ejemplos relativamente notables sobre otros ideales estéticos, y amplían nuestra comprensión de los propósitos del arte del ballet. Casi todos los ballets de este grupo exclusivo han sido objeto, de vez en cuando de serios cambios en la coreografía, la puesta en escena, y de distorsiones en la idea artística y en el contenido ético. Todos ellos han sido dañados por el comercialismo de los empresarios teatrales pequeño-

burgueses, que desean divertir al público sacrificando los grandes problemas humanos o la fuerza simbólica. Por lo tanto, la preparación más radical para una reposición de ese número limitado de obras, pudiera crearse mediante un objeto físico muy pequeño: una goma de borrar... de manera que el director y los bailarines vieron solamente la materia prima original: la partitura, las notas coreográficas y el libreto.

Naturalmente, este procedimiento incluiría un conocimiento genuino sobre la escuela de ballet de ese período y sobre todo las ramas del teatro. Pero también demanda una perspectiva más amplia de la filosofía y la ciencia política; el trabajo del director y de todos sus colaboradores será creador y —si sus conocimientos y su imaginación no son superficiales— entonces toda la obra de arte quedará develada, porque ideas y técnica, caracterización y estilo, son cosas que están vinculadas entre sí. Este resultado será lo contrario del “pastiche”, porque el “pastiche” arranca de la superficie, del retrato.

Para el público y para el artista, la experiencia emotiva, por supuesto, no se desarrolla a partir del retrato, como tampoco de ningún “clisé” estético.

Brota de la profunda comprensión entretendida en la acción de una vida humana a la luz de una ética social dada. Es posible simplificar el lado ético central del arte sin aplastar al arte mismo. Debemos destruir el deseo de presentarlo todo en un estilo, o de fundamentar la enseñanza como si los hombres del siglo XX hubiéramos encontrado la única verdadera escuela de ballet.

El trabajo creador con los ballets clásicos en esta categoría, tiene el efecto de que el bailarín comprende la idea interna de diversos estilos, siente que el arte no tiene límites como tal, sino los límites relativos de su propio estilo ideal, que hay que pensar en la idea de si la expresión corpórea deberá incluir más de una reproducción no

cluir más de una reproducción no inventada de “la manera correcta”, expresión que cubre algunos hechos fisiológicos-anatómicos y un equilibrio relativo escogido entre los elementos artísticos básicos de la danza más una serie de convenciones aceptadas. Solamente cuando se desechen todas las ideas respecto a limitar el repertorio de acuerdo con un estilo a la moda, para entretenimiento, será posible comprender la coreografía de alta calidad, como un arte paralelo al de la poesía.

Y de este modo, será obvio para todo el mundo que la noción de un ideal inmortal de lo bello no existe. La belleza es el resultado del trabajo artístico intenso y consecuente.

LA CUESTION DE LO NUEVO Y LO VIEJO

Los cambios, a través de las épocas, en los ideales del ballet, han desembocado en nuestros días en una discusión técnica superficial.

Hoy nosotros queremos crear una contradicción entre la escuela moderna y la escuela clásica. Eso no pone al descubierto la verdad. Desde este punto de vista, la escuela académica, en diversos períodos, debiera llamarse “moderna”, porque incluía una nueva manera de bailar; y las escuelas “modernas” (naturales), desarrolladas para entretener a los ricos en los círculos aristocráticos, debieran llamarse “anticuadas”. En nuestra época, algunas escuelas modernas son académicas. Ya han impuesto sus ideas principales en la escuela convencional. Y viceversa: las escuelas “clásicas” más inteligentes están mucho más avanzadas que las escuelas creadas siguiendo los sentimientos y prejuicios personales de cualquier *avant-gardista*. Todas las categorías acaban por volverse viejas cuando su “idea inspiradora” se pierde y sólo queda una serie de ejercicios de entrenamiento.

Por lo tanto, es esencial que los bailarines adquieran una profunda

comprensión de las intenciones de los diversos medios de expresión. Entonces el joven artista tendrá la materia prima para nuevas y adecuadas expresiones que reflejen su propia época y sus propios problemas humanos.

Los nuevos problemas del ballet participan de las características comunes a las nuevas ramas del arte nacidas en nuestro siglo: el cine, el gramófono (grabadora), la televisión. Es obvio que algunos de los mejores libros teóricos sobre el cine son de interés central y directo para el ballet: las leyes técnicas son sorprendentemente parecidas. Pero estas artes han hecho cambiar muchas cosas, como la actitud hacia la música, hacia la "fantasía" y hacia la narrativa frente al público. La televisión usada directamente en la educación para el ballet, cambiará rápidamente el modo de enseñar y cambiará la actitud del bailarín hacia su propio cuerpo. Y un nuevo conocimiento sobre el arte de la coreografía, con enormes consecuencias para la escena, está obteniéndose de la danza en el cine y en la televisión. Aquí, las leyes físicas nos presentan nuevos aspectos.

El lado técnico-matemático de la coreografía está creciendo a partir de un punto primitivo similar al de la geometría clásica hasta llegar a una filosofía matemática altamente desarrollada. Los nuevos medios darán por resultado una nueva actitud ante el problema solista-conjunto del ballet, porque: a) habrán "rappports" vívidos ante las ejecuciones grandes (y originales); b) el artista individual destacado nunca más podrá ser un pálido recuerdo para las futuras generaciones, su trabajo podrá ser nuevamente revalorado; c) la técnica podrá crear fácilmente conjuntos de ballet no existentes, en televisión; d) los nuevos medios son íntimos de modo que cada ejecutante individual desempeña un rol integrador e importante. Como que el teatro en todo el mundo ha abandonado el ideal pequeño burgués de ser una inversión lucrativa, y debido a los

nuevos medios, el típico sistema de estrellas desaparecerá.

Exceptuando un corto intervalo, desde 1850 hasta nuestros días, el ballet se ha desarrollado siempre en el contacto más estrecho con los bailes sociales, las danzas folklóricas y las danzas nacionales.

La separación demuestra que hay una enfermedad, hablando de los graves problemas sociales de la sociedad. Todo intento de curar esta enfermedad es un gran logro. Gentes como Igor Moiseyev (que representa la nueva unidad de la danza nacional), Agnes de Mille, Jerome Robbins (que representa la nueva unidad de la danza social con el ballet), la larga serie de gentes que quisieron crear el movimiento folklórico de la danza (representadas por Rudolf Von Laban) y la categoría que trabaja con los problemas de música-movimiento... son algunos de los verdaderos pioneros de lo nuevo. Sus experiencias son y serán por un largo período durante los cambios de, o en la sociedad de clases, los manantiales de los artistas creadores, que no sólo quieren trabajar para el público, sino en "rappport" con sus contemporáneos.

EL ASPECTO ETICO

En la actual situación, nos estamos enfrentando con algunos lugares comunes: que Occidente representará lo Nuevo y que los países socialistas representarán el Realismo en el arte.

¡Ah!, raras veces se discuten la finalidad y la posición ética del arte en las diversas sociedades. Es muchísimo más simple decir que el arte siempre representa la idea de la clase dominante. Y así puede ser defendida esa posición mientras las sociedades estén construidas con ideas religiosas o semi-religiosas (el Rey escogido por Dios). Pero desde aquella época, el artista ha tomado mucho más la posición de una sibila profana: enfrentándose a cada aspecto de la vida, desde el problema personal hasta la lucha de clases y el desarrollo tecnológico.

Desde el punto de vista dialéctico, no es cierto que una muestra realista de trabajo, en toda situación, sea progresista. El realismo, creado en un país reaccionario, podría fácilmente tener un fin opuesto. Este problema se está desarrollando en forma torcida, porque lo que todavía es considerado como "anti-realismo" (formalismo) en algunas discusiones estéticas socialistas, se ha desarrollado en realidad como una parte "natural" aceptada inclusive en la vida de las clases reprimidas en Occidente. Si se quiere una razón, debe bastar con referirse al tiempo: el formalismo comenzó hace más de sesenta años. Inclusive hoy, la forma y el formalismo sólo son una parte del punto de vista. Los grandes artistas en los países socialistas y en los países capitalistas, tratan de descubrir las condiciones ideales, y el futuro de la humanidad a la luz del pensamiento dialéctico. Aquí, si se cultiva la idea ética en la forma, no existe formalismo alguno... sino un nuevo ramillete de belleza aparece en el arte del ballet.

Especialmente para todas las artes de representación (el drama, el ballet, la música, el cine, la televisión) el difundido interés nuevo en Marx, Engels y sus obras, debe ser de la mayor importancia. Tanto verbal como simbólicamente, las palabras de Lenin de que el mayor drama que él conocía era **El capital** de Marx son fundamentales. No es sólo porque el libro describa la lucha de clases en ejemplos dramáticos, sino porque se basa en la filosofía dialéctica materialista. Tanto técnicamente como en la idea sobre el fin de una pieza de arte, esto representa la actitud futura hacia el viejo arte del ballet.

(1) El presente trabajo del crítico e historiador de la danza Allán Fridericia, destacada personalidad danesa, fue una de las ponencias centrales presentadas en la Conferencia Teórica Internacional que se desarrolló en Varna, Bulgaria, con motivo del V Concurso Internacional de Ballet celebrado en julio del año pasado.