

kathrine sorley walker

la danza y sus creadores

coreógrafos en acción



KATHRINE SORLEY WALKER

LA DANZA Y SUS
CREADORES

COREÓGRAFOS EN ACCIÓN

EDITORIAL VÍCTOR LERU

Edificio Helena B. de Nep

DON BOSCO 3834 — BUENOS AIRES

ISBN 84-8205-041-9

Traducido del inglés por el
licenciado Gerardo V. Huseby

Obra original publicada en inglés
con el título DANCE AND ITS CREATORS
por The John Day Co., Inc., Nueva York

© 1972 by Kathrine Sorley Walker

Traducción autorizada por The John Day Co., Inc.

EDITORIAL VICTOR LERU S. A. 1979

2ª EDICIÓN

Hecho el depósito en el Registro
de la Dirección Nacional del Derecho de Autor
Ley 11723

IMPRESO EN LA ARGENTINA

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

7

Parte I COREOGRAFÍA Y CREACIÓN

9

Se propone un ballet 12. El comienzo 15. El coreógrafo y la compañía 20. El coreógrafo en acción 22. El lanzamiento de un ballet 29.

Parte II LA GÉNESIS DE LOS BALLETS 39

Ideas e inspiraciones 42. Libreto y argumento 47.

Parte III HACIENDO LA DISECCIÓN DEL COREÓGRAFO 57

Cualidades adicionales 68. Aprendiendo composición de danza 71. El aporte del bailarín 75. El punto de vista del bailarín 86.

Parte IV LA CONSERVACIÓN DE LA COREOGRAFÍA 89

La notación de la danza 92. Principales formas que se utilizan 99. El cine 109.

Parte V LA CRÍTICA DE LA COREOGRAFÍA 114

El enfoque del crítico 119. Las modas cambiantes 124.

Parte VI LAS CATEGORÍAS DEL BALLE T CLASICO	130
Los ballets de gran extensión en la actualidad 131. Los ballets de danza pura 143. Los ballets impresionistas 146. Los ballets de argumento bre- ve 162.	
Parte VII LA COREOGRAFÍA FUERA DEL BALLE T CLASICO	181
La danza moderna 181. Las comedias musicales y el cine 188. La televisión 196. El lugar para la pasión 205.	
<i>BIOGRAFÍAS BREVES</i>	207
<i>BIBLIOGRAFÍA SELECTA</i>	214
<i>MATERIAL CINEMATOGRÁFICO SELECTO</i>	217
<i>PELÍCULAS COMERCIALES</i>	219
<i>ÍNDICE ALFABÉTICO</i>	221

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Selección de apuntes de Marius Petipa para <i>La bella durmiente</i>	18
Christopher Bruce y Marilyn Williams en <i>La siesta de un fauno</i> de Nijinsky	23
Arthur Mitchell con Lydia Abarca en el ballet <i>O de</i>	26
Ninette de Valois en un ensayo con Beryl Grey en <i>Checkmate</i>	31
Gerald Arpiño con integrantes del City Center Joffrey Ballet en <i>The clowns</i>	34
Erik Bruhn en un ensayo con Cynthia Gregory e Ivan Nagy en <i>La Silfide</i>	52
Antony Tudor demostrando un movimiento en <i>Dim Lustre</i> a Marnée Morris y Earle Sieveling del New York City Ballet	60
Apuntes de Michel Fokine para <i>El pájaro de fuego</i>	62
Apuntes de la producción original en 1892 de <i>El cascanueces</i> es critos por Marius Petipa	65
Rudolf Nureyev en un ensayo de <i>Cascanueces</i> con Antoinette Sibley y Anthony Dowell	67
David Drew dando una clase de coreografía	73
Frederick Ashton en un ensayo con Marilyn Trounson y Carl Myers en <i>Lament of the waves</i>	76
John Cranko con Marcia Haydée y Heinz Clauss del Ballet de Stuttgart	80
Michel Fokine en un ensayo de <i>El pájaro de fuego</i> con Támara Karsavina	82
George Balanchine en un ensayo con Patricia McBride en <i>Who cares?</i>	84
Una página de la <i>Orquesografía</i> de Arbeau	91
Páginas de la edición en ruso de <i>Kinetografía</i> de Srboui Lissitsian	94
La notación de Lissitsian para <i>La fuente de Bakhchisarai</i>	96
Un ejemplo de Labanotación	100
Kenneth MacMillan con la coreóloga de notación Monica Parker	102

Ejemplo de notación Benesh	103
Notación escrita por Leonide Massine	108
Martha Graham en el ballet <i>La leyenda de Judith</i>	110
Anthony Dowell y Merle Park en <i>Romeo y Julieta</i>	137
Yuri Grigorovich con Natalia Bessmertnova	140
Maris Liepa en <i>Espartaco</i>	141
Jerome Robbins en un ensayo con Edward Villella y Patricia McBride en su ballet <i>La siesta de un fauno</i>	149
Bronislava Nijinska con integrantes del Royal Ballet	151
Escena final de las <i>Variaciones enigma</i> de Frederick Ashton	154
Robert Helpmann ensayando su <i>Hamlet</i> con Leslie White	157
Vaslav Nijinsky retocando el maquillaje durante un ensayo de <i>Till Eulenspiegel</i>	160
Agnes de Mille en un ensayo de <i>Una rosa para miss Emily</i>	164
Apuntes de Agnes de Mille para <i>Una rosa para miss Emily</i>	166
Rostislav Zakharov en un ensayo con Natalia Dudinskaya y Konstantin Sergeyev en su ballet <i>El jinete de bronce</i>	171
Konstantin Sergeyev en un ensayo con Mikhail Barishnikov en su <i>Hamlet</i>	172
Alberto Alonso en un ensayo con Maya Plisetskaya en su <i>Carmen</i>	173
Bosquejo y apuntes de Leonid Lavrovsky para su <i>Romeo y Ju lieta</i>	174
Leonide Massine en un ensayo con Kathryn Wade en <i>Le beau Danube</i>	178
Maurice Béjart en un ensayo con integrantes del Ballet del Siglo xx	182
Alvin Ailey dirigiendo a bailarines en su <i>Revelations</i>	186
Paul Taylor en una ejecución de su <i>Big Bertha</i>	187
Merce Cunningham en un ensayo con integrantes de su com pañía	190
Eleonor Fazan en un ensayo para la película <i>Inspector Clouseau</i>	194
Alwin Nikolais dirigiendo una clase	198
Ilustración de un ballet ecuestre	203

Primera Parte

Coreografía y creación

En cualquier parte del mundo, y en cualquier estilo o ritmo regional, puede suceder que un bailarín se ponga de pie y comience a improvisar un solo. Zorba a la orilla del mar, un bailarín flamenco en un café en España, una chica o un muchacho en una disquería. .. bailan en forma intuitiva, teniendo en cuenta sólo a sí mismos, sin observar ningún orden, sin planear nada, sin recordar luego nada, salvo en los términos más generales. Reaccionan en forma instintiva ante la música y las emociones que la música les produce; no poseen la visión de un todo completo; y por brillante que sea su danza e interesante la secuencia de sus movimientos, no son coreógrafos.

La coreografía —palabra difícil, difícil de pronunciar, de escribir y de analizar— es una actividad totalmente diferente a la del baile solístico improvisado. Es aún más compleja, variada y altamente especializada que la creación de obras de teatro; y así como el mundo entero del teatro gira alrededor del autor teatral, del mismo modo el mundo del ballet se halla centrado en el coreógrafo.

No siempre se lo ha denominado coreógrafo. Durante mucho tiempo, a medida que la danza surgía y se desarrollaba

como entretenimiento y arte teatral, el hombre que ideaba y dirigía el espectáculo era llamado maestro de baile —*maitre de ballet*— siendo, por supuesto, el francés el idioma básico del ballet, dado que los orígenes de la danza teatral se dieron en la corte de Francia en los siglos quince y dieciséis. Sólo en forma gradual comenzó a alternar y eventualmente a ser reemplazado ese término por el vocablo "coreógrafo", de derivación griega. En la actualidad, el maestro de baile es la persona que enseña y guía los ensayos de los bailarines de un ballet; el artista que crea el ballet recibe siempre el nombre de coreógrafo, y su arte es la coreografía.

A primera vista no parece una descripción meticulosamente verdadera. *Choreia*, una danza; *grafos*, escribir. . . la escritura de una danza; composición sería un término más adecuado, y no escritura, dado que cualesquiera sean los apuntes que un coreógrafo realice durante su tarea, no se trata fundamentalmente de un proceso escrito. Pero el vocablo griego *grafos* implica no sólo escritura sino también composición, y es utilizado a veces con ese significado.

Los coreógrafos son gente rara y nadie los puede fabricar, así como tampoco se puede fabricar ningún otro tipo de artista creador. El propio Serge Diaghilev, gran genio para percibir y desarrollar el potencial de un artista y para reunir coreógrafos, compositores y diseñadores en un proyecto determinado, logró un éxito sólo parcial en su intento de crear coreógrafos. Realizó enormes esfuerzos para convertir en coreógrafo a su extraordinariamente talentoso bailarín estrella, Vaslav Nijinsky. Nijinsky, bajo presión, creó para Diaghilev tres controvertidos ballets, con gran dificultad y a lo largo de muchas horas de labor. Sólo uno de ellos sobrevive, *La siesta de un fauno*. Indudablemente fue Diaghilev quien orientó a Leonide Massine hacia una carrera coreográfica; es con todo discutible hasta qué punto fue él quien "creó" ese artista de brillante inventiva. Tanto Michel Fokine como Bronislava Nijinska y George Balanchine se hallaban trabajando seriamente en el campo de la coreografía antes de encontrarse bajo su influjo. Si posee el talento, y si el deseo incon-

tenible de crear ballets se adueña de la mente y el corazón de un bailarín, encontrará la manera de hacerlo. La contribución que necesita del resto del mundo de la danza reside en hacer que posea bailarines con quienes trabajar y la oportunidad para mostrar el fruto de su labor.

Si uno desea escribir, las necesidades básicas son sencillas; algo que sirva para escribir —basta un lápiz— y papel en el cual hacerlo. Lo mismo se aplica al dibujo. La pintura es más compleja: se necesitan cartones o tela, pintura al agua o al aceite. El músico necesita partituras para estudiar, instrumentos para tocar, y de allí en adelante otros músicos para combinar en grupos o utilizar como acompañantes. El actor necesita encontrar un puesto en una compañía con otros actores y un director. El coreógrafo necesita más que cualquiera de ellos: debe obtener bailarines que den vida a sus ideas, y un escenario en el cual representarlas; y sin esos elementos esenciales no puede obtener experiencia en su arte, no puede practicarlo en absoluto. Todo artista creador debe pasar por un periodo de aprendizaje, y en ese aspecto el coreógrafo es especialmente desafortunado. El autor teatral puede escribir su obra y seguir escribiendo obra tras obra hasta llegar al éxito; el compositor puede componer mucha música antes de que una de sus obras sea incluida en un concierto; pero cada una de las obras de un coreógrafo —dado que necesita componer utilizando material vivo y su ballet debe ser probado ante un público, por reducido y amistoso que sea— obtiene prominencia pasajera, y aun las creaciones de su período de aprendizaje contribuyen a su reputación.

En virtud de la dificultad de proporcionar bailarines y un escenario a un artista joven —y por más talleres de danza que se creen sigue siendo una dificultad— existe una buena cantidad de coreógrafos frustrados; pero al mismo tiempo se da la ironía de que nunca hay coreógrafos suficientes. En todas partes los críticos constantemente se quejan de que para la buena salud y el desarrollo de la danza es vital que haya nuevos coreógrafos y nuevos ballets. Se necesitan ansiosamente nuevos talentos, se los espera con avidez, pero aparecen sólo muy de vez en cuando.

Se estrena obra tras obra, siempre con grandes esperanzas, pero el resultado carece de inventiva y originalidad y resulta aburrido; ello no sorprende si se tiene en cuenta que se representa prácticamente todo lo que se crea, así sea meramente un intento de estudiante. Sólo después de mucho esperar surge ocasionalmente algún nuevo coreógrafo de verdadera individualidad y talento, y no siempre la promesa se transforma en realidad. Recordamos así constantemente que los coreógrafos son gente muy pero muy excepcional.

Pero la circunstancia de ser gente excepcional es la única cualidad que poseen en común. Los hay de toda forma y tamaño. Ni siquiera son todos ellos bailarines, si bien el noventa y nueve por ciento lo son. De ese noventa y nueve por ciento algunos son "bailarines de excepción, pero otros apenas figuras aceptables dentro de un *corps de ballet*; la mayoría es gente seria, trabajadora y poco espectacular, y a menudo se retira temprano de la escena. Algunos tienen mucho preparado de antemano, otros comienzan a trabajar con las ideas más difusas; algunos son prolíficos y poseen gran facilidad para la composición, otros crean sólo unos pocos ballets y les cuesta sudor y sangre. Los hay de todas las nacionalidades, todas las escuelas en materia de técnica, todas las edades, todos los temperamentos y todas las categorías sexuales. Las fuentes de su inspiración son ampliamente divergentes, como lo son también sus métodos, sus estilos y sus gustos. Y es precisamente a raíz de esta magnífica diversidad de carácter, que se da entre los coreógrafos, que el ballet es un arte tan fascinante, un arte que puede producir obras acordes con todos los estados de ánimo, desde un ballet de danza pura de Balanchine hasta un drama danzado de Ninette de Valois; desde un estudio psicológico de Antony Tudor a una comedia de John Cranko, y mil variaciones entre un extremo y el otro.

SE PROPONE UN BALLET

¿Cuáles son las etapas en la vida de un nuevo ballet? En primer lugar, por supuesto, se lo anuncia: coreógrafo, fecha, tí-

tulo, y algún indicio acerca del reparto. ¿Qué implica ese anuncio?

Para empezar, significa que la dirección de una compañía ha decidido agregar un ballet a su repertorio. Necesariamente debe ser decisión de la administración, por los gastos que supone; las compañías de ballet tienen administraciones de diferente carácter, y diferente nivel de entradas; pero sean grandes o pequeñas tenemos el hecho básico de que alguna de las autoridades, una vez consultados los responsables de las finanzas de la compañía, ha llegado a la conclusión de que un nuevo ballet es esencial. Y probablemente lo sea por dos razones: para mantener el interés del público y para proporcionar un estímulo a la compañía al darle un trabajo nuevo. Habiendo tomado la decisión, la dirección debe elegir un coreógrafo.

Algunas compañías poseen un coreógrafo residente y la dirección puede solicitarle que proponga un ballet. Con todo, es igualmente posible que echen un vistazo al mundo e inviten a algún otro coreógrafo para que converse con ellos sobre el tema. Y también es posible que alguien de la dirección haya recibido una sugerencia para un ballet, quizás de un compositor de música o de un escenógrafo, y puede suceder que se le proponga esa idea al coreógrafo. Como en toda situación humana, hay infinitas variaciones de procedimiento, y nunca suceden las cosas dos veces de la misma manera.

En líneas generales, con todo, la dirección de la compañía le dirá al coreógrafo elegido que desea un nuevo ballet y luego se hablará con él acerca de sus ideas y de los aspectos financieros —los honorarios por sus servicios y una partida para ser asignada a la música y la escenografía—. La cuestión tan mundana del costo siempre rige al artista. No todas las compañías pueden darse el lujo de encargar una partitura a un compositor, y mucho menos a un compositor de primera línea; no todas las compañías pueden darse el lujo de gastar grandes sumas de dinero en vestuario y decorados impresionantes. A veces el coreógrafo debe conformarse, contra su voluntad, con música inferior o con música ya existente que no necesariamente se adapta del todo a sus

intenciones; en la actualidad puede decidirse por una partitura de música electrónica o bien por una cinta magnetofónica con sonidos hablados y ruidos preparada por él mismo. A veces la dirección escatima el dinero disponible para la escenografía y el vestuario, si bien es bastante más fácil lograr un buen efecto con pocos elementos en esos rubros que en materia de acompañamiento musical. El coreógrafo puede también sufrir desilusiones en lo que respecta al reparto, y puede ocurrir que se le diga con firmeza que sólo podrá disponer de determinados bailarines, dado que aquellos que él prefería se hallan demasiado ocupados con otros papeles.

Sin embargo, la mayoría de los coreógrafos tienen posibilidades demasiado escasas de dar salida a sus instintos creadores como para detenerse ante tales limitaciones. Están dispuestos, por poco que les guste, a cortar su traje con la tela disponible.

Una vez que el proyecto comienza a tomar forma en el papel, el representante de prensa o director de publicidad envía un anuncio a los diarios y periódicos. Si el diario posee un crítico de ballet, a él irá dirigida la información; de lo contrario al director, que a su vez la canalizará a la sección que corresponda. Probablemente sea una hoja mimeografiada que incluye los diversos detalles y cualquier otro punto de interés que la oficina de prensa haya descubierto. Por ejemplo, si el coreógrafo no es el residente, es probable que diga de dónde proviene y qué ha hecho con anterioridad: "Juan Pérez llega proveniente del Ballet de la Opera de Timbuktu, donde obtuvo un enorme éxito en la última temporada con su extenso ballet basado en *Almas muertas* de Gogol, realizado sobre una partitura de tambores, sonajas y armónicas. Su nueva creación incluirá una escena en la cual se construirá un rascacielos utilizando bailarines vestidos con planchas de vidrio y de hormigón".

Si esta información llega meramente a una sección de noticias, no se le dará mucho espacio, sólo una breve frase en la página del diario dedicada a las artes; si hay un crítico de ballet, la desarrollará algo para incluirla en su sección, mientras que en las revistas especializadas se dirá y se recordará más acerca de Juan Pérez, su vida y su obra.

Al mismo tiempo, correrán noticias de otra índole por el mundo del ballet. Parte del público sólo ha leído el anuncio en los periódicos, pero siempre hay algunos que se adelantan a la prensa. Se hallan en contacto con la compañía, y la compañía ya conoce a Juan Pérez dado que éste llegó la semana pasada de Timbuktu, y ya tiene opiniones acerca de él como persona, como bailarín y como coreógrafo. Aún no ha comenzado a trabajar con él, pero sabe lo que Sandra y Michael dijeron después de haber permanecido durante tres meses desastrosos —o triunfales— en Timbuktu el año anterior, para *Almas muertas*. Es entonces que cobran importancia las habladurías y se difunden como reguero de pólvora entre todos los que se interesan por el asunto.

Juan Pérez, consciente de que en ese momento todos los ojos se vuelven hacia él, es presentado a aquellos integrantes de la compañía a quienes aún no conoce. Se lo ve en el teatro y según sus gustos y su temperamento se viste y se comporta en forma discreta o llamativa. A esta altura puede ser que tenga una idea clara de cómo va a ser su ballet, o quizás aún no. Pero ya tiene un punto de partida, una idea básica, y puede comenzar a trabajar.

EL COMIENZO

La idea ya está allí; el "libreto", si es que se lo necesita, también está listo; la música ha sido o está siendo escrita; los bocetos se hallan ya disponibles; pero, ¿de qué manera comienza un coreógrafo a componer un ballet?

En su habitación, probablemente, tomando del aire —por así decirlo— impresiones acerca del tipo de movimiento que desea utilizar para el tema; una visión de entradas y salidas, de puntos álgidos de la acción, de un comienzo y un final. Si la música *ya* existe, debe adaptar su coreografía para que se ajuste a ella, o bien consultar con un músico sobre posibles cortes o agregados.

Una vez hecho eso, escucha la cinta muchas veces, mientras come o se afeita o descansa, escuchando con concentración, obteniendo un conocimiento muy completo de la música, probando algunos pasos de baile, haciendo apuntes, bailando un poco más, e imaginando aquello que no puede poner en práctica personalmente. En algunos casos tendrá a su lado a otro bailarín, alguien con deseos de ayudar y que ve su labor con simpatía, y que también probará pasos, mostrándole el aspecto que cobran sus ideas, de un modo similar al actor que habla registrando en un grabador de cinta magnetofónica y luego escucha la grabación para reconsiderar y modificar. Lo ayudará también la memoria del bailarín, al compartir la tarea de recordar aquello que ha compuesto.

Al trabajar en la creación de *El pájaro de fuego*, Fokine convirtió un salón de estar privado en el jardín de las manzanas de oro, y esbozaba y representaba cada personaje por turno, mientras Igor Stravinsky tocaba su música en el piano. En el caso de los otros ballets de Fokine, le fueron fructíferas las horas tranquilas de la noche; se levantaba a las tres de la mañana y trabajaba con su esposa Vera, inventando movimientos que ella trasladaba a la acción. Para *La bella durmiente* Marius Petipa utilizaba diminutas figuras de bailarines con las cuales trazaba parte de la acción sobre una mesa que servía de escenario. Moviéndolas de un lado al otro, agrupándolas de diferentes maneras, hacía apuntes para utilizar en los ensayos. Al mismo tiempo preparaba apuntes para Tchaikovsky, que se hallaba componiendo la música.

El célebre maestro de baile del siglo XVIII, Jean Georges Noverre, escribió lo siguiente: "No se logra mover a los bailarines escribiendo en el escritorio. . . Nada es tan insípido y tedioso como una obra planeada en el papel." ¹ Pero con un coreógrafo de la dimensión de Petipa, el trabajo en el escritorio asume el carácter de prólogo a la tarea a realizar en el estudio, y en realidad el propio Noverre utilizaba la misma técnica. .. "Colocando ante el músico todos los diversos detalles de los cuadros que

¹ J. G. Noverre, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*.

acababa de esbozar, le solicité una pieza de música que se adaptara a cada situación".²

El proyecto que Petipa realizó para *La bella durmiente* se halla documentado exhaustivamente y en forma fascinante, de modo que es fácil imaginar con toda claridad las noches que pasaba en su estudio, escribiendo a Tchaikovsky una relación detallada del ballet que se iba desarrollando en su mente y que ahora podemos apreciar en el teatro. A un lado se halla la escenografía que le había proporcionado el Príncipe Vsevolojky, director del Teatro Imperial; y delante suyo sus bailarines en miniatura toman diferentes ubicaciones a medida que surgen sus ideas. Todavía sin música en esa etapa, aunque ya hay fraseo musical y ritmos, secuencias y pausas; la dinámica de la partitura necesaria pulsa en sus venas. Llega a la escena del cumpleaños en el momento de la lastimadura del dedo, y escribe lo siguiente:

Repentinamente Aurora descubre a la vieja que marca el compás de su danza con su lanzadera - 2/4 que se desarrolla. Se lo marca todo el tiempo hasta pasar a un 3/4 alegre y fluido. Al comenzar el 3/4 Aurora toma en sus manos la lanzadera, que blande como un cetro. Expresa a todos su deleite - vals de 24 compases. Pero de repente pausa - el dolor - ¡la sangre fluye! Ocho compases en 4/4 - con amplitud. Llena de terror, ya no es una danza, es un frenesí, como si la hubiera picado una tarántula. Se vuelve y cae sin sentido. Ello va a necesitar 24/32 compases. . .

La presente traducción de los apuntes, los que se conservan en el Museo del Teatro de Leningrado, ha sido realizada por Joan Lawson, crítica de ballet y profesora de danza inglesa. (N. del T.: Traducción al castellano realizada sobre la mencionada versión inglesa.)

² Deryck Lynham, *The Chevalier Nouerre*.

Page des notes

- 8 heures
- 8 avec quelques de ceux
- 8 heures.
- 4, comme qui change avec les
- 4 notes de ceux.
- 14 heures.
- 4 heures avant de partir en
- valle

+
+
+
+
+
+
+
+
+

● ● 10
● ● 9
● ● 8
● ● 7
● ● 6
● ● 5
● ● 4
● ● 3
● ● 2
● ● 1

10+
9+
8+
7+
6+
5+
4+
3+
2+
1+

un je suis resté

Si l'on se présente le matin du dimanche pour aller, les hommes se font faire le service les femmes un pas de gauche et vers

○ x x ○ ○ y o t o i o z
○ x x ○
○ x x ○
○ x x ○
○ x x ○
○ x x ○
○ x x ○
○ x x ○
○ x x ○
○ x x ○
○ x x ○

x o x o x o
o x o x o x
o x o x
x o x o x o

Le temps de valle en croix

Existen también muchos ejemplos modernos de colaboración estrecha entre coreógrafo y compositor. Bernard Taper nos informa acerca de una conversación entre Balanchine y Stravinsky con relación a un *pas de deux* de *Orfeo*:

STRAVINSKY A BALANCHINE: *¿Qué duración?*

BALANCHINE: *Alrededor de dos minutos y medio.*

STRAVINSKY: *No existe "alrededor de". ¿Deben ser 2, 2 minutos 15 segundos, 2 minutos 30 segundos, o alguna cifra intermedia? Déme el tiempo exacto, por favor.*³

No sólo el compositor interviene en esta etapa de preproducción de la coreografía; es menester distribuir los esbozos de escenografía y vestuario por encima de mesas y pisos, para comentar y decidir en materia de línea, color y materiales. También en ese aspecto hay coreógrafos que saben muy poco del tema, mientras que otros conocen lo suficiente de pintura como para elegir con habilidad sus escenógrafos y figurinistas, y trabajar con ellos en estrecha colaboración. Todo coreógrafo con ideas acerca de qué es lo adecuado para su acción debe buscar al escenógrafo y el figurinista apropiados. Debe supervisar la realización de los trajes y la pintura de los decorados, y diagramar la iluminación o al menos intervenir en su diagramación. Determinados aspectos de los decorados y el vestuario serán probablemente inherentes a la coreografía; sus danzas podrán necesitar determinados elementos o efectos escénicos o accesorios de vestuario, que el escenógrafo y el figurinista habrán de incorporar y el personal del taller de sastrería llevar a la realidad. Gran parte de esa tarea debe realizarse antes del comienzo de los ensa-

³ Bernard Taper, *Balanchine*.

*Selección de apuntes
de Marius Petipa para LA BELLA DURMIENTE
indicando el "paso con arcos".*

Foto Museo del Teatro, Leningrado

yos, y todo ello sirve de complemento para las ideas que se van desarrollando en la mente del coreógrafo.

En esta etapa existe una estrecha analogía con los demás artistas creadores: las ideas, en privado, a veces se amontonan en forma alentadora, y otras no se producen y sobreviene el desencanto, hasta que algún hecho fortuito —un comentario casual, una acción sin relevancia, algo visto en televisión o escuchado por radio— hace que las ideas fluyan nuevamente; brechas en la composición mental mientras se supera algún obstáculo, y siempre una vuelta al pensamiento, a la soledad, y al despeje de la mente para que el instinto creador innato pueda encontrar un vacío al cual llenar.

EL COREÓGRAFO Y LA COMPAÑÍA

El coreógrafo corriente llega a su primera sesión con la compañía después de una preparación de esta índole. De allí en adelante su sendero le es especialmente propio, y no lo comparte con ninguna otra clase de artista. Sin embargo, se halla estrechamente identificado con todos los demás coreógrafos, cualquiera sea el país o la época en que hayan existido. El marco también es siempre básicamente el mismo: por lo general, un amplio estudio, desprovisto de muebles, con espejos y barras contra las paredes; grupos de bailarines y bailarinas en ropas de ensayo, un piano y un pianista. Y el coreógrafo que llega a esta escena, probablemente con apuntes y la partitura bajo el brazo, conoce muy bien la situación desde el punto *de* vista del bailarín. Con frecuencia, en el pasado él mismo ha formado parte de una compañía esperando la llegada del coreógrafo y el comienzo de un nuevo ballet. Ahora es él quien posee el mando.

Sin embargo, es seguro que su principal sensación no es la del mando. Casi todos los coreógrafos insisten en el hecho de que suelen estar extremadamente nerviosos e inseguros de sí mismos con relación a la obra que inician. Fokine, Ashton, Balanchine, Tudor, Cranko, la lista continúa. . . Agnes de Mille se refiere

ai "terror hacia la compañía que espera",⁴ pero de algún modo todos deben comenzar, y después de las etapas iniciales se recupera la confianza.

Los coreógrafos llegan con preparación muy diversa. Fokine iba al primer ensayo con el ballet completo en su mente. Su preparación musical y su excelente memoria visual le permitían recordar la partitura en su integridad y también tener presentes todos los detalles de la acción que había imaginado y probado de antemano. Una bailarina al aprender paso por paso con Fokine un papel preparado a fondo debe haber tenido una sensación de satisfacción e inevitabilidad parecida a la de un niño que ve surgir un dibujo del trazo que realiza uniendo una serie de puntos numerados. Por contraste, considérese el enfoque de Balanchine de un primer ensayo tal como lo describe su biógrafo Bernard Taper.⁵ Aparentemente, después de unos momentos de charla de descanso con sus bailarines —y éste es un caso en el cual los bailarines son verdaderamente "suyos"—, los ha entrenado y moldeado, y es el director artístico de la compañía así como también su coreógrafo, y entonces comienza aquello que Taper denomina "improvisación en gran escala bajo presión". En otras palabras, se trata de uno de los coreógrafos que componen a medida que trabajan con los bailarines. De antemano se ha familiarizado totalmente con la partitura y, al igual que Fokine, tiene preparación musical y puede analizar y seguir la música teniendo siempre en mente la danza; su conocimiento de la música le ha proporcionado ideas acerca del tipo de movimiento que desea utilizar, y ello a su vez lo ha ayudado a elegir de entre sus bailarines a aquellos que considera que se adecúan mejor a la clase de danza que planea para esa música. Es entonces, en el primer ensayo, cuando comienza a componer los pasos y *enchainements* —sucesiones de pasos— de manera muy similar a la de un escritor que inicia la tarea de escribir el libro que ha planeado en su mente, de buscar las palabras y las frases que habrán de comunicar su intención.

⁴ Agnes de Mille, *Dance to the Piper*.

⁵ *Balanchine*.

La danza tiene dos aspectos, el vertical y el horizontal: la dirección vertical del cuerpo de un bailarín se combina con la dirección horizontal de los desplazamientos de ese cuerpo desde un lugar a otro. Existe un plano de planta en un ballet del mismo modo que lo hay en la arquitectura; si uno mirase un ballet desde la pasarela que cruza el teatro en lo alto, vería antes que la danza en sí el diseño trazado por la acción. Uno no percibiría bailarines sino seres en movimiento que trazan figuras en el suelo. El coreógrafo debe planear la acción desde un sector del escenario a otro, siguiendo líneas rectas o curvas, y también debe inventar los pasos de baile que los bailarines deberán ejecutar a medida que sigan las líneas de la acción.

Debe hacer esto no para un bailarín sino para muchos. Debe inventar pasos y acciones similares o contrastantes para varios solistas, para un conjunto, y en una variedad de solos, *pas de deux* o danzas de conjunto. Debe hacer que todo ello se ajuste a la música; y si ha elegido para su ballet un argumento dramático, deberá incorporar el desarrollo de su argumento y sus personajes a la trama de la danza y la música. Es algo así como tejer una tela en la cual se puedan crear dibujos abstractos de magnífico colorido y diseño, o bien un complejo tapiz basado en algún tema determinado.

EL COREÓGRAFO EN ACCIÓN

El primer ensayo, al igual que el comienzo de cualquier otra obra de arte, tiene un carácter predominantemente exploratorio. Durante los días siguientes, entre el primer ensayo y el estreno, es cuando *se* crea el ballet. El tiempo que lleva la composición es variable; algunos ballets quedan terminados después de sólo dos o tres días (*Las sílfides*, de Fokine, por ejemplo); la preparación de otros toma un tiempo mucho mayor. Quizás

Christopher Bruce y Marilyn Williams
en una versión para la televisión
de LA SIESTA DE UN FAUNO de Nijinsky,
en la producción del Ballet Rambert.

Foto Rosemary Winckley



el récord de tiempo —en especial si se tiene en cuenta que se trata de una obra breve y de pequeñas dimensiones— pertenezca a *La siesta de un fauno*, de Nijinsky. Los bailarines, preparados dentro de la técnica clásica rusa, no tenían ninguna familiaridad con la clase de movimientos que utilizó, llenos de una acción angular, pegada al suelo y a modo de friso. Aun la manera de caminar les era nueva. Se trataba de un movimiento deslizado, en línea recta, en el cual las rodillas debían mantenerse juntas y ligeramente dobladas; se levantaba el talón de un pie y se empujaba éste hacia adelante, luego el otro, en un movimiento a tirones, como si un titiritero hubiera estado manejando hilos atados a rodillas y tobillos. Nijinsky necesitó noventa sesiones, aparentemente para acostumbrar a sus bailarines a esa nueva manera de moverse, y luego treinta ensayos para enseñar el ballet.

Con todo, la mayor parte de los ballets necesitan para su preparación entre dos y cuatro semanas, dependiendo de su extensión y complejidad. El programa de composición es individual. Al igual que la filmación de películas cinematográficas, a veces no tiene nada que ver con el ordenamiento final. Algunos coreógrafos trabajan a partir del principio y para llegar al final. Otros crean el final al comienzo. Hay quienes trabajan con rapidez y con invención prolífica. Balanchine y Ashton tienen gran facilidad, comprobada a través de listas de ballets fantásticamente largas; otros trabajan con más lentitud. Algunos realizan alteraciones de inmediato; otros componen y luego introducen alteraciones al revisar. Hay también quienes rara vez alteran lo hecho, mientras que otros descartan una amplia proporción de su labor.

También hay diferencias en sus relaciones con los bailarines. Hay coreógrafos que componen primeramente las partes de los solistas y luego se dedican al conjunto; otros invierten el procedimiento. Algunos presentan a los bailarines una idea completa de aquello que ellos deben hacer; otros prueban diversas alternativas, buscan su cooperación y ajustan la coreografía a las posibilidades individuales de los bailarines que están utili-

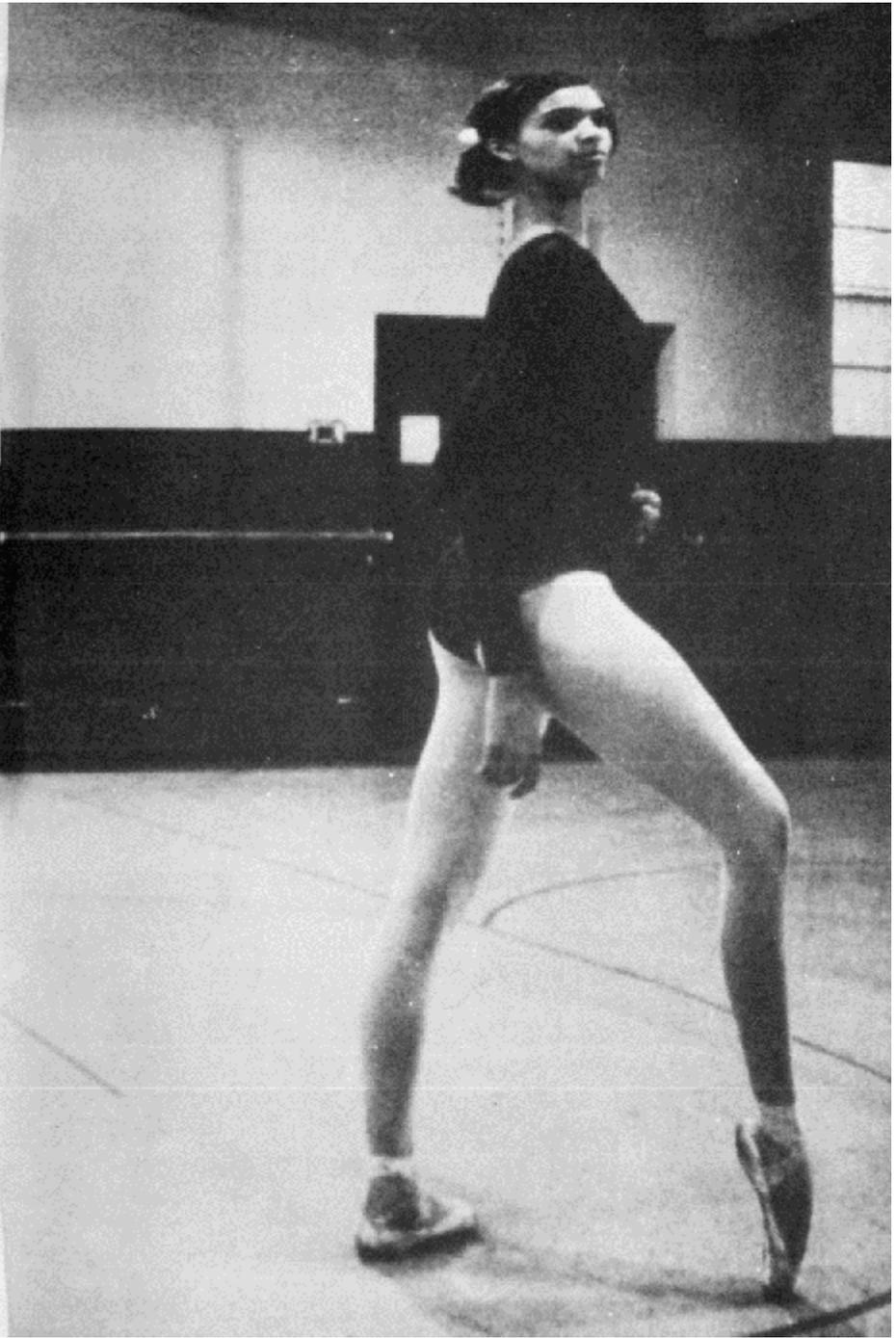
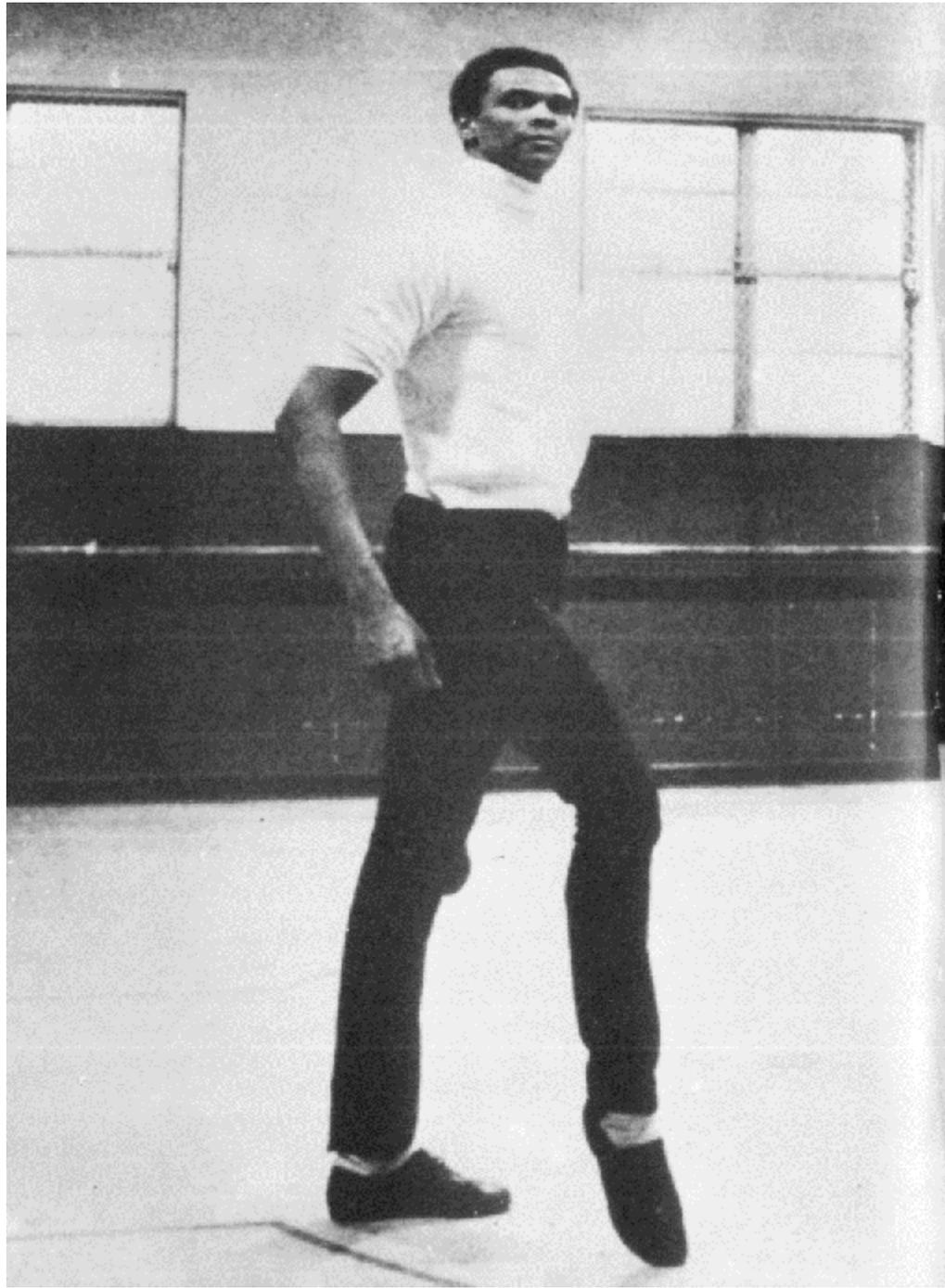
zando. Algunos arrastran a sus bailarines casi a la desesperación, al exigirles más de lo que se sienten capaces de hacer, y a menudo lo obtienen; otros hacen surgir el potencial de los mismos de un modo mucho más suave. Algunos procuran interesar a sus bailarines exponiéndoles qué es lo que buscan con todo lujo de detalles, mientras que otros consideran que cuanto menos explican mejor van las cosas. Y todas estas posibilidades han dado resultado, y cada una de ellas ha producido algún ballet importante.

A medida que avanza la elaboración de la coreografía, todo es flexible y se halla abierto al debate y a la modificación. Hay una actitud casi casual. Se prueba algo, se lo modifica, se lo descarta; se prueba una alternativa, se la conserva, y el coreógrafo pasa a la siguiente sucesión de pasos. Construye pasando de una a otra, confiando en que los bailarines conserven cada etapa en su memoria de modo de poder eventualmente repasar una escena completa. Su idea inicial es puesta en práctica por un bailarín elegido. El coreógrafo hace la demostración, y el bailarín copia. Su demostración es de vital importancia, aun en el caso en que apenas sugiera los pasos. Es por ese motivo que el noventa y nueve por ciento de las veces el coreógrafo necesita ser un cumplido bailarín, para poder demostrar lo que desea, y para poseer un verdadero vocabulario de pasos que le servirán para poder trabajar; Balanchine no puede "imaginar a un coreógrafo que trabaje sentado"; él baila "cada paso de cada parte de un nuevo ballet".⁶ La mayor parte de los demás coreógrafos trabajan de una manera semejante. "De este modo..." es una frase que se repite constantemente, aun cuando asuma el carácter de una corrección; "usted lo hizo de esa manera. Yo lo quiero así. . . ". La demostración y el ejemplo todo el tiempo; cualesquiera otras instrucciones se dan utilizando términos técnicos de ballet.

⁶ Taper, *Balanchine*.

*En las páginas siguientes, Arthur Mitchel
trabajando con Lydia Abaren
en el ballet ODE. para el Teatro de
Danza de Harlem.*

Foto Marbeth



Es indudable que la idea del coreógrafo asumirá un aspecto diferente en la ejecución de su bailarina. Quizás mejore, quizás resulte peor; en este último caso la cambiará. Con frecuencia son los bailarines quienes inspiran los pasos que se utilizan en un ballet. No suelen afectar la idea general, el plan básico, las entradas y salidas, el argumento, la descripción de caracteres; pero casi siempre influyen en el tipo de movimientos a utilizar. Dice también Balanchine: "Veo cómo ésta puede estirarse, y aquélla saltar, y aquella otra girar, y en ese momento comienzan a ocurrírseme algunas ideas".⁷ Tamara Karsavina, la gran primera bailarina de Diaghilev, dice acerca de Fokine que "utilizaba las personalidades individuales de los bailarines y su físico de la misma manera en que un pintor utiliza los colores". Clive Barnes, crítico de ballet del *New York Times*, dice acerca de Ashton que "él y sus bailarines emprenden una búsqueda creadora",⁸ mientras que Robert Helpmann se refirió de manera esclarecedora acerca del método de trabajo de Ashton en un programa radial de la BBC el 2 de febrero de 1948: "Casi no planea sus ballets de antemano; surgen directamente de los ensayos y del uso experimental de los bailarines. . . muy a menudo les pide a los propios bailarines que bailen improvisando. . . alguno de sus movimientos le dará la clave de la danza que desea crear; más a menudo, en tanto que observa, cae en la cuenta de que hay algo equivocado en la reacción del bailarín, y ello le dará un repentino empuje a su propia inspiración, y de allí emergerá todo un pasaje de danza, perfecta en su forma escultural y reflejando exquisitamente la música". Kenneth MacMillan afirma que los bailarines "influyen en la elección del movimiento y lo transfiguran más allá de mis propias esperanzas".⁹ Pero de Valois, refrescantemente diferente, opina categóricamente que "los bailarines no me inspiran, me trastornan". Describiendo sus métodos en la transmisión radial por la BBC, Helpmann la llamó: "la coreó-

⁷ Agnes de Mille, *The Book of the Dance*.

⁸ *Dance Perspectives*, Invierno de 1961.

⁹ Agnes de Mille, *The Book of the Dance*.

grafa más independiente, que no se deja afectar por la idiosincrasia de ningún individuo", y señaló que en virtud de ello "sus ballets son los menos sujetos al deterioro de la coreografía producido por el cambio de bailarines".

EL LANZAMIENTO DE UN BALLETT

El estreno se aproxima inexorablemente, así la labor del coreógrafo se halle adelantada o atrasada. Ha sucedido que se postergue un ballet, pero, por lo general, muy a disgusto. Con mucho mayor frecuencia se lo presenta según lo planeado, pero en una etapa inconclusa desde el punto de vista del coreógrafo. Una de las dificultades radica en que rara vez son suficientes los ensayos en el escenario con la orquesta; éstos se reducen a un mínimo a causa de las dificultades modernas relacionadas con los sindicatos de músicos y de operarios de escenario, y con las tarifas de pago de horas extras, y siempre existen problemas que el coreógrafo sólo puede solucionar en un ensayo general en el escenario. A veces la coreografía no ha sido completada. La gran "escena de la mesa" en *El hijo pródigo*, de Balanchine, fue compuesta sólo media hora antes del comienzo del ensayo general, y muchos otros ballets han sido objeto de retoques finales inmediatamente antes o aun después de su estreno. Por otra parte, con bastante frecuencia el ensayo general tiene el carácter de un preestreno realizado en el teatro, y si bien no suele haber público en general, puede suceder que sean invitados los críticos de ballet y otras personas especialmente interesadas. En Manhattan, en el New York City Center, existe una entidad por suscripción denominada Amigos del City Center, una de cuyas prerrogativas radica en que sus socios sean invitados a los ensayos generales. Siendo este el caso, rara vez se interrumpe la acción para introducir modificaciones, y el vestuario debe estar en un estado prácticamente impecable. Otros ensayos generales pueden ser muy

diferentes, con una mezcla de trajes terminados y otros que no lo están, y una buena cantidad de repasos y repeticiones a cargo del coreógrafo.

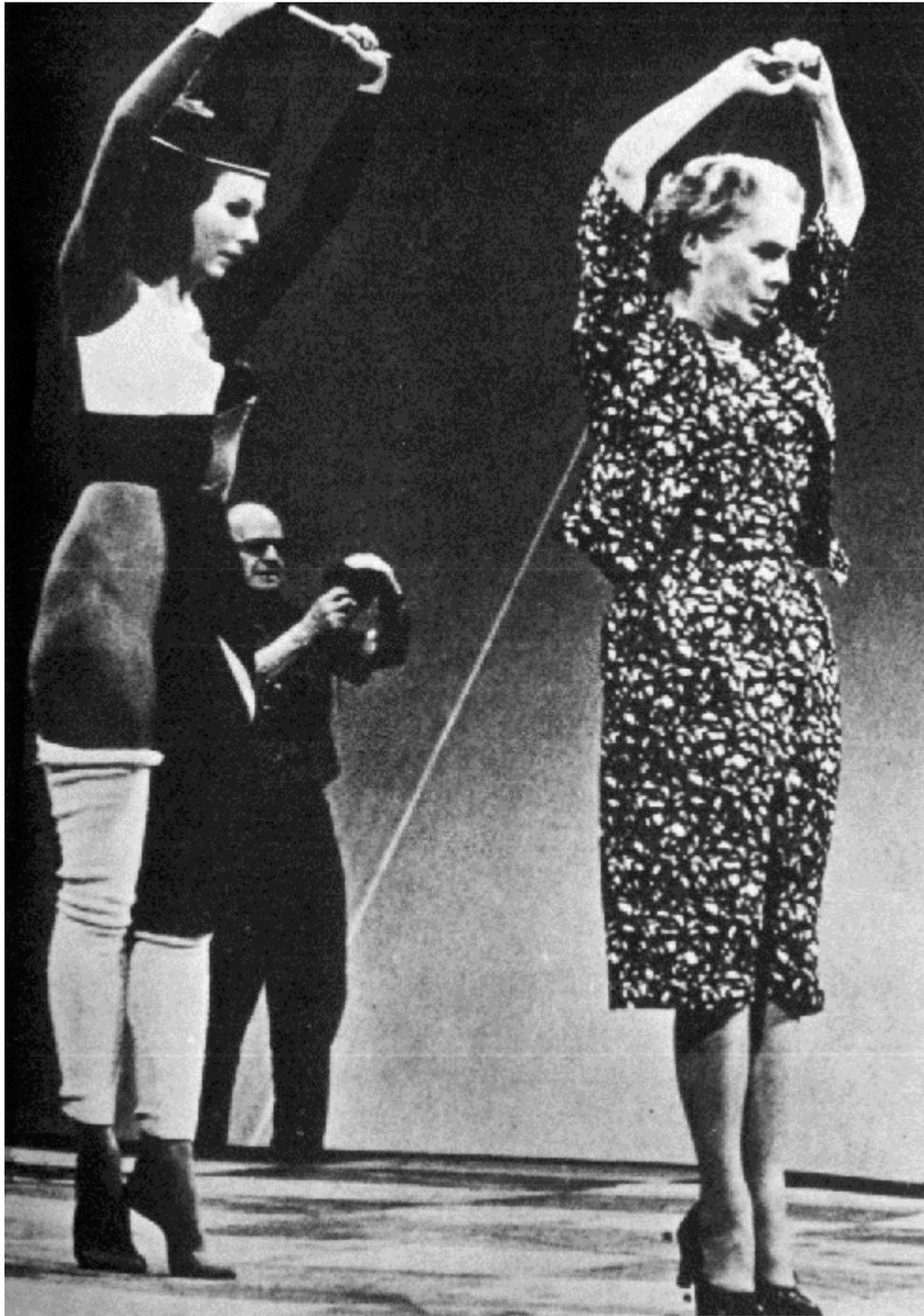
Cuando por fin llega la noche del estreno, hay expectativa a ambos lados del telón, y una enorme variedad de reacciones y grados de información. Entre el público hay quienes han estado en el ensayo general y poseen ya una idea bastante completa de lo que van a ver; hay otros que han obtenido una apreciable cantidad de impresiones de segunda mano, ya sea por haber conversado con los bailarines o con quienes estuvieron presentes en el ensayo general, aunque corren el riesgo proverbial de poseer sólo parte de la información. Algunos de ellos no tienen prejuicios; otros tienen prejuicios a favor o en contra del coreógrafo o de los principales bailarines, y vacilan entre la esperanza y el miedo. La mayor parte del auditorio está constituido, por supuesto, por integrantes del público normal, que no conoce otra cosa que lo que ha leído en los diarios, no tiene intereses personales de ninguna índole, pero que siente agrado —y en algunos casos excitación— por asistir al estreno de un nuevo ballet.

El carácter que asume el estreno depende de la compañía, del coreógrafo y del teatro. Un teatro de ópera en una noche de gala o de festival, con personajes importantes entre el público y un coreógrafo y una compañía de reputación internacional tendrán el despliegue que corresponde a la ocasión. Vestidos de moda, en su mayoría ortodoxos, se deslizarán por las escalinatas y llenarán las confiterías, y enviarán fotografías las revistas de papel brillante y los canales de televisión.

En la mayoría de los casos el nuevo ballet tendrá importancia secundaria. En el otro extremo, en un teatro experimental —que puede ser apenas poco más que un café, una pequeña galería de arte o un altillo en una barraca adaptada— el énfasis radicará en lo exótico, lo fuera de lo común, cualquiera sea el término corriente en ese momento para designar la moda de avanzada

*Ninette de Valois, en un ensayo con Beryl Grey
para una producción televisiva de CHECKMATE.*

Foto Anthony Crickmay



diferentes, con una mezcla de trajes terminados y otros que no lo están, y una buena cantidad de repasos y repeticiones a cargo del coreógrafo.

Cuando por fin llega la noche del estreno, hay expectativa a ambos lados del telón, y una enorme variedad de reacciones y grados de información. Entre el público hay quienes han estado en el ensayo general y poseen ya una idea bastante completa de lo que van a ver; hay otros que han obtenido una apreciable cantidad de impresiones de segunda mano, ya sea por haber conversado con los bailarines o con quienes estuvieron presentes en el ensayo general, aunque corren el riesgo proverbial de poseer sólo parte de la información. Algunos de ellos no tienen prejuicios; otros tienen prejuicios a favor o en contra del coreógrafo o de los principales bailarines, y vacilan entre la esperanza y el miedo. La mayor parte del auditorio está constituido, por supuesto, por integrantes del público normal, que no conoce otra cosa que lo que ha leído en los diarios, no tiene intereses personales de ninguna índole, pero que siente agrado —y en algunos casos excitación— por asistir al estreno de un nuevo ballet.

El carácter que asuma el estreno depende de la compañía, del coreógrafo y del teatro. Un teatro de ópera en una noche de gala o de festival, con personajes importantes entre el público y un coreógrafo y una compañía de reputación internacional tendrán el despliegue que corresponde a la ocasión. Vestidos de moda, en su mayoría ortodoxos, se deslizarán por las escalinatas y llenarán las confiterías, y enviarán fotografías las revistas de papel brillante y los canales de televisión.

En la mayoría de los casos el nuevo ballet tendrá importancia secundaria. En el otro extremo, en un teatro experimental —que puede ser apenas poco más que un café, una pequeña galería de arte o un altillo en una barraca adaptada— el énfasis radicará en lo exótico, lo fuera de lo común, cualquiera sea el término corriente en ese momento para designar la moda de avanzada

*Ninette de Valois, en un ensayo con Beryl Grey
para una producción televisiva de CHECKMATE.*

en materia de ropa y de estilo; y probablemente ello se relacione con el tipo de ballet que se presente. Al público ortodoxo del teatro de ópera se le puede mostrar absolutamente cualquier clase de ballet, y probablemente sea de cualquier modo algo con lo cual la mayoría no tendrá ningún contacto; el público de avanzada casi sin lugar a dudas verá un ballet experimental. Entre estos extremos, con todo, se encuentran la mayor parte de las noches de estreno, que tienen lugar en teatros comunes a los cuales asiste una mezcla normal de gente, y donde la atención de todos se halla firmemente centrada en la representación.

Un estreno es siempre excitante. El arte es un asunto excitante. Es una expedición de descubrimiento: cada vez que uno abre un nuevo libro, mira una nueva pintura o escultura, escucha una nueva composición musical o presencia una nueva obra de teatro, ópera o ballet, uno se halla personalmente embarcado en un viaje de exploración; y sea lo que fuere lo que se encuentra al finalizar el viaje, así a uno le guste o no, la partida tiene siempre sus emociones. Es así como el entrar al teatro en la noche del estreno de un ballet, ver apagarse las luces y comenzar la acción, es inevitablemente excitante, y la atmósfera del teatro adquiere esa cuota adicional de electricidad que es generada por ese tipo de excitación multiplicada por una cantidad grande de gente.

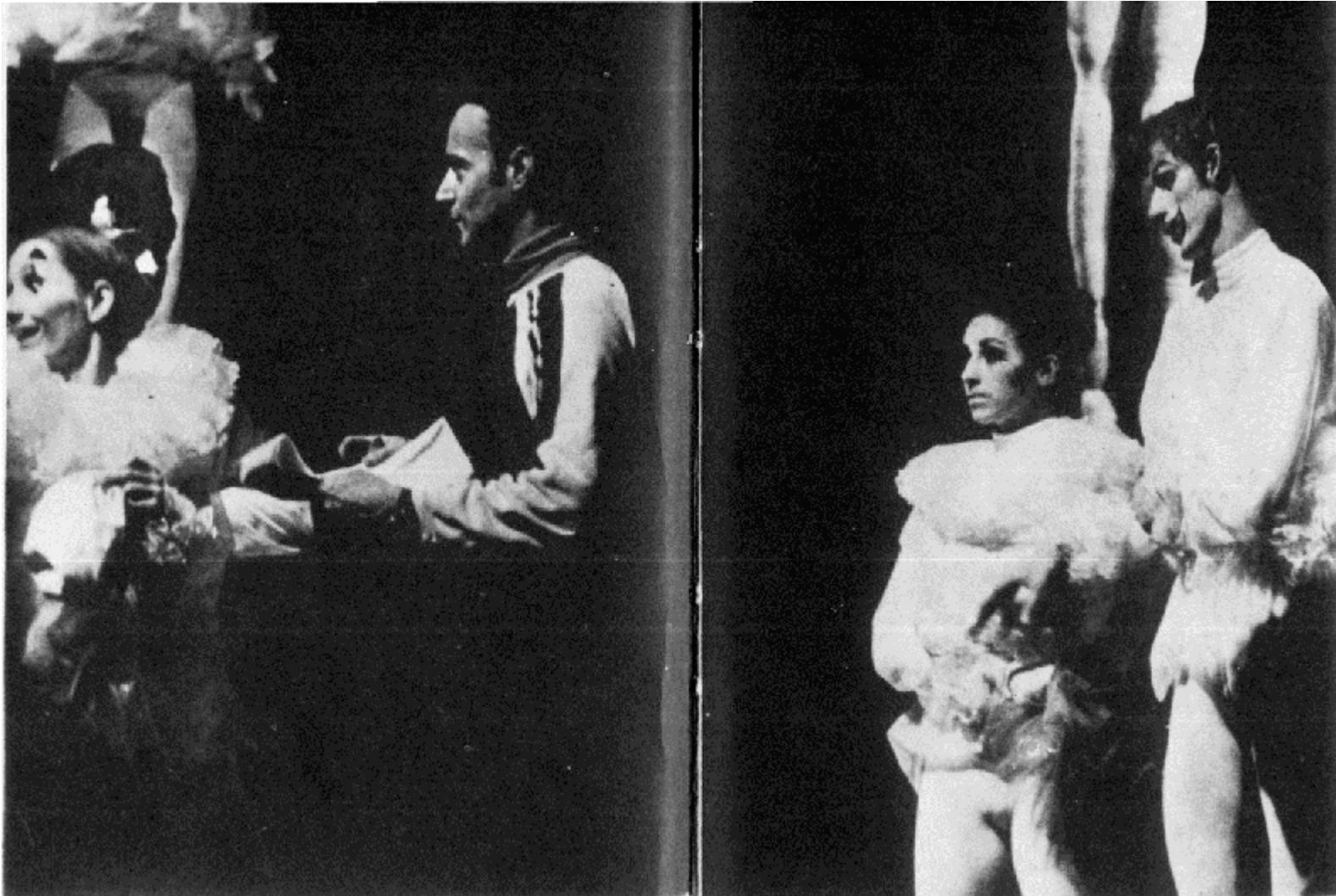
La excitación no se halla únicamente en el auditorio. La hay en abundancia detrás del escenario. Todos poseen razones personales para hallarse en tensión. A veces el coreógrafo es el menos nervioso. Sin embargo, la mayor parte de las veces sufre, de la misma manera en que sufren el autor o el director de teatro, y los bailarines también se hallan nerviosos. Esperan en sus camarines o en las alas laterales, ya vestidos y totalmente maquillados, pero probablemente conservando aún sus abrigos en las piernas y sus chales. También hay nerviosismo por parte del compositor, si se trata de una partitura nueva, y por parte del escenógrafo y figurinista.

Cuando por fin se ha iniciado la primera ejecución, el coreógrafo permanece detrás del escenario, o bien decide ubicarse de-

trás de la orquesta para pulsar la reacción del público. Dondequiera que esté, se halla impotente por primera vez desde que comenzaron los ensayos. Su ballet se le ha escapado; está en manos de los bailarines y ellos lo pueden llevar al triunfo o arruinarlo. ¿Recordarán todas esas sutilezas que tanto se esforzó por transmitirles? ¿Saldrán bien o fracasarán desastrosamente aquellos pasajes difíciles a los que todos se dedicaron tan intensamente? ¿Responderá el público? ¿Seguirá la acción, disfrutando, reaccionando con calidez, apreciando, riendo —si es que hay momentos cómicos— o quedará confundido y frío, y, por último, hostil? Y aun cuando llega el final, y todo ha ido bien y los bailarines se alinean y saludan agradeciendo el caluroso aplauso, sosteniendo ramos de flores, y él mismo, juntamente con el compositor, el director y el escenógrafo, abre sus brazos ante los aplausos y gritos de aprobación, falta todavía una respuesta: ¿qué dirán los críticos?

Algunos de los críticos de los diarios de la mañana ya se han retirado para escribir sus crónicas y llevarlas a sus oficinas o transmitir las por teléfono a los efectos de llegar a tiempo para la edición del día siguiente. Otros tienen más tiempo, el coreógrafo no leerá lo que dirán quizás hasta el siguiente fin de semana, cuando se publiquen los diarios del domingo y los periódicos semanales. ¿Acaso importa lo que digan? Esa es una pregunta que nunca ha quedado contestada del todo. *Puede* importar. Si a todos los críticos les gusta o les disgusta un ballet, ello produce una impresión en el público y éste en consecuencia, compra más entradas o deja de comprarlas. Pero es prácticamente imposible determinar qué compleja combinación de factores decide el éxito o el fracaso de un ballet. El índice más claro reside quizás en la buena recepción continua por parte de auditorios repletos; pero hay ballets que han desaparecido aun siendo populares entre el público, y otros han perdurado tenazmente, temporada tras temporada, a pesar de no gozar del entusiasmo del auditorio. A veces se sospecha que los críticos son los culpables de esas anomalías.

Cualquiera sea la opinión de los diarios después del estreno, el coreógrafo ha visto su ballet representado. Puede reunir al



*El coreógrafo Gerald Arpino, en un ensayo con
integrantes del City Center Joffrey Ballet
en THE CLOWNS.*

Foto Herbert Migdoll

elenco para introducir modificaciones. Si es un coreógrafo visitante y no residente posiblemente ya *se* halle lejos de la nueva obra, geográfica y aun mentalmente, y esté ya pensando en la siguiente. Desde su punto de vista, al igual que lo que ocurre con todo artista creador, lo que realmente importa es si el ballet ha estado a la altura de sus propias normas, si logró expresar o no algo de lo que fue su intención expresar; y probablemente pueda apreciar dicha circunstancia recién después de haber presenciado el estreno. Se remontará entonces a aquellas lejanas etapas iniciales, quizás al momento en que el primer germen de una idea se agitó en *su* mente, como consecuencia de la audición de alguna pieza de música, la lectura de algún libro, la circunstancia de haber visto algún cuadro o de haber sobrellevado alguna experiencia emocional, o bien de haber oído alguna palabra fortuita. Puede haber ocurrido años antes; puede haber estado latente hasta que llegó la oportunidad de utilizarla para hacer de ella un ballet, o hasta que se produjo algún hecho secundario que la empujó hacia la vida. De cualquier modo, probablemente fuera sólo una entre una cantidad de ideas, la mayor parte de las cuales nunca llegarían a dar fruto; pero ésta, con todo, creció y se desarrolló para llegar a ser un verdadero ballet.

Por supuesto que nadie lo va a ver de la misma manera que él; para él, detrás de cada paso y de cada movimiento, hay posibilidades alternativas que descartó; todos ellos tienen para él asociaciones con los momentos en que los concibió, y cada papel se halla para siempre ligado con el bailarín que lo creó bajo su guía, y que es perfectamente posible que lo haya sorprendido con esa magia especial que puede lograr el intérprete dotado de genio.

Pero para él ha terminado. Su contribución es la propia tela de la cual está hecho el ballet. Suprímase su trabajo y aun cuando se tengan los bailarines, la compañía y el público no existe manera de unirlos en una experiencia artística. Pero el éxito o el fracaso, la crítica favorable y la desfavorable, ya forma parte de su pasado. Todo ello será inventariado, incluyendo la fecha, cada vez que se escriba su biografía en un libro de referencia; será recordado en su favor o en su contra por el público,

los críticos y los bailarines. Pero para él ha terminado. Sirvió su objetivo, le ayudó a avanzar como artista de la manera en que sólo sucede cuando uno puede practicar su arte; y le servirán en el futuro las lecciones que de él aprendió y el aumento de su experiencia para hacer ballets.

Para los bailarines no ha terminado. Ellos y sus sucesores deberán seguir bailándolo, descubriendo cosas acerca de él a medida que públicos diferentes hagan oír sus reacciones, intentando dominar mejor las dificultades que presenta, y extrayendo más de sus personajes si se trata de un ballet en el cual deban actuar personajes.

Para el público no ha terminado. Mientras permanezca en el repertorio lo verá gente que no lo ha visto antes, y al apreciarlo por primera vez les gustará o no. Otros posiblemente cambien la opinión que tuvieron al verlo por primera vez y les gustará más o menos a medida que transcurra el tiempo. Para cada uno de ellos significará una contribución más a su opinión sobre el ballet en general.

Para el crítico no ha terminado. Lo deberá ver en muchas otras oportunidades, a veces con repartos diferentes, y deberá encontrar cosas nuevas para decir de él, o bien cosas viejas para recapitular en otras palabras.

Después de presentados, los ballets siguen variadas carreras. Algunos no duran más que una temporada y luego desaparecen y nada se vuelve a saber de ellos. Otros se afirman en calidad de éxitos. La compañía para la cual fueron creados los baila temporada tras temporada, y en giras por muchas partes del mundo. Quizás se los llegue a producir para otras compañías, y se los filme o televise. A veces se los retira después de algunos años, y pasan a convertirse sencillamente en parte de la historia del ballet, desconocidos para los públicos nuevos, integrando los recuerdos inevitables (y a menudo irritantes) que hacen suspirar a los aficionados de más edad. Si se los vuelve a sacar a la luz y se los presenta, nuevamente surgen problemas. Se infiltran alteraciones; quienes anteriormente gustaban de ellos considerarán que la reposición no ha sido bien hecha; quienes nunca los

habían visto no alcanzan a comprender por qué se los había considerado tan buenos. Y sólo ocasionalmente, como ocurrió con la producción de *La mesa verde*, de Kurt Jooss, por parte del Joffrey Ballet, encontrarán un nuevo público y seguirán pareciendo tan frescos como siempre.

La génesis de los ballets

¿De dónde obtienen sus ideas los coreógrafos? Uno de ellos, Jean Dauberval, caminaba a lo largo de una calle en Burdeos en 1789, se detuvo para aliviarse —aquéllas eran épocas sin inhibiciones— y vio por casualidad en una vidriera el grabado de una joven campesina y su amante en el momento en que la madre de ella los importunaba. El resultado de ello fue *La Filie mal Gardée*. Otro, Filippo Taglioni, recibió una visita del director de la Opera de París, quien le traía un libreto que uno de los tenores había adaptado a partir de un cuento fantástico: de allí surgiría *La Sylfide*. También fue una sinopsis, en este caso preparada por el autor y crítico Théophile Gautier, que hizo que todos se pusieran a trabajar en *Giselle*. Se le presentó a Tchaikovsky una sinopsis y compuso la partitura de *El lago de los cisnes*; pero en el caso de *La bella durmiente* la sinopsis también fue entregada al coreógrafo Petipa. Casi siempre, hasta llegar a nuestro siglo, era una sinopsis la que ponía en movimiento la bola de nieve; si bien aun cuando el coreógrafo obtuviera de ese modo la idea de segunda mano, en última instancia el ballet sería suyo.

¿Siguió siendo así este esquema? Después del ballet romántico el ballet de la *grande féerie*, o cuento de hadas espectacular, llegó la nueva era del Ballet de Diaghilev, y a los coreógrafos se les siguió presentando ideas, que en este caso solían ser, por supuesto, de Diaghilev. Fokine, uno de los innovadores más importantes de la historia de la coreografía, a veces alteraba ligeramente el esquema. Antes de su relación con Diaghilev, había compuesto ballets sobre la base de ideas propias. A partir de la época en que comienza a trabajar para el Ballet de Diaghilev, la génesis de su labor se torna más compleja. *El pájaro de fuego*, una idea de Diaghilev, le fue propuesto a Fokine, que luego y en el lapso de un par de semanas elaboró juntamente con el *régisseur*¹ Grigoriev una sinopsis extraída de varios cuentos folklóricos rusos. A Diaghilev le agradó, y pidió primeramente a Liadov y luego a Stravinsky que compusieran la música. En el caso de *Petrushka*, se le ofreció a Fokine una partitura que Stravinsky había compuesto sobre un argumento ya elaborado por el compositor juntamente con el pintor Alexandre Benois. Para *Daphnis* y *Chloe*, Fokine entregó a Ravel un libreto que había elaborado mucho tiempo antes, y éste, entonces, compuso la música.

La mayor parte de los ballets que ofreció el Ballet de Diaghilev debieron el germen de su vida al propio Diaghilev. Esa fue una de sus funciones vitales. Era Diaghilev, hombre culto y poderoso, pero no artista creador, quien sugería las ideas: un tema a un compositor, una partitura a un coreógrafo o escenógrafo, y a todos ellos una época determinada, o quizás un argumento; y como se hallaba en una situación que le permitía dar sentido a la labor de aquéllos ofreciéndoles una compañía para bailar el ballet y un escenario en el cual montarlo, dedicaban su mente y su talento a la tarea de convertir aquellas breves ideas

¹ No es fácil definir las obligaciones de un *régisseur*. En el sentido más estricto implica un director de escenario, pero con frecuencia, y por cierto también en el Ballet de Diaghilev, el *régisseur* combina tareas administrativas con la función de un maestro de baile.

en material lleno de sustancia. Así sucedió con todos sus coreógrafos: Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska, Balanchine.

El sombrero de tres picos puede servir de ejemplo. Durante algún tiempo había estado latente en la mente de Diaghilev la idea de que España y la riqueza del baile español podrían producir un ballet para su compañía. Diaghilev se hallaba fascinado por las especiales características nacionales de la música y la danza españolas, pero deseaba obtener una partitura compuesta especialmente por un compositor español. Probablemente haya comentado esto con Stravinsky, quien sentía una profunda admiración por Manuel de Falla. Pasó el tiempo, y fueron presentados otros ballets. La idea de un ballet español permaneció en un segundo plano, y posiblemente nunca hubiera surgido de no ser porque las circunstancias llevaron a Diaghilev a España.

Corría el año 1918, hacia fines de la primera guerra mundial. La compañía pasaba de un país neutral a otro. Recordando a Falla, Diaghilev organizó una entrevista. Descubrió allí que Falla ya había compuesto la clase de música que Diaghilev buscaba: una partitura maravillosamente atmosférica. Se hallaba basada en una sinopsis preparada por un amigo de Falla a partir de una obra de teatro denominada *El sombrero de tres picos*. Diaghilev quedó encantado; se hallaba disponible Massine, su coreógrafo habitual, entonces un joven bailarín que apenas pasaba los veinte años de edad, a quien pudo transmitir el entusiasmo que sentía.

A Massine la tarea lo fascinó. Viajó por Andalucía, observando en patios y cafés a los bailarines con su brillante trabajo de pies, su gracia, su control y su fuego; escuchó atentamente la música con sus ritmos cautivantes y complejos. La modalidad de Massine con respecto a la coreografía es de intenso estudio, preparación y precisión en el detalle, y ya a los veinte y tantos años seguía ese esquema. Hombre oscuro, de aspecto imponente y serio, estudioso y brillante, que fuera del escenario nunca deja traslucir la alegría casi febril, el humor picante, que diferencian a ballets como *La Boutique Fantasque* o *Gaieté Parisienne* de la labor de cualquier otro coreógrafo, Massine se posesionó de

la imagen de España en un grado aún mayor del que podía haber deseado Diaghilev.

En el Ballet de Diaghilev el coreógrafo era una parte de un grupo interrelacionado de creadores; Diaghilev, el libretista, el compositor y el escenógrafo, todos compartían una responsabilidad casi igual en cada caso: Diaghilev, porque, como observó el propio Fokine en sus memorias, "la implantación de la primera semilla de una idea a veces implica sentar la base para el éxito de la estructura entera de un ballet".

Diaghilev murió en 1929. Sus coreógrafos siguieron trabajando, y debieron acudir a otras fuentes en busca de inspiración. En su mayor parte la encontraron en la música. Fokine, que siguió ocupándose de ballets argumentales, a veces elaboró los libretos juntamente con los compositores; Massine comenzó a dedicarse al ballet sinfónico, planeando sus propios programas simbólicos sobre sinfonías musicales; Balanchine se alejó de los ballets con "libretos" para entrar en su modalidad más típica del ballet de danza pura. Para ellos la música se convirtió en la fuente principal del ballet, invirtiéndose así el viejo esquema, según el cual la base de la coreografía se hallaba dada por una sinopsis o una idea sobre la cual se componía una partitura. ¿Fue esto un avance —como tantos sostienen—, la eliminación de algo totalmente innecesario, de un elemento que de algún modo interfería con la pureza de la danza y de la música? ¿O fue sencillamente una cuestión de buscar la mejor salida, después de la desaparición de Diaghilev, a quien nunca habían faltado ideas para nuevos ballets? Sea cual fuere el caso, alteró el énfasis, y confirió al ballet de danza pura en un papel cada vez más elevado como meta y objetivo últimos.

IDEAS E INSPIRACIONES

No habrá, sin embargo, jamás una regla universal que rija la concepción de los ballets, y es así como se han continuado creando ballets con temas, argumentos y aun narraciones; mien-

tras que los coreógrafos *de* la danza moderna han tendido siempre a anteponer a la música los sentimientos y emociones que desean expresar. Les interesa mucho más que a los coreógrafos del ballet clásico el tema sobre el cual habrá de versar su danza. El coreógrafo del ballet clásico, cuando no se halla ligado a un tema dramático, con frecuencia no tiende a pensar en otra cosa que en hacer que la danza se ajuste a la música. Y si es un gran coreógrafo lo hará con sensibilidad y sutileza y gusto exquisitos; y el ballet que creará de esa manera hablará con voz pura y cristalina, igual que la música. Pero su ballet no versa sobre *algo* en especial; si expresa emoción, ésta se relaciona directamente con la emoción que el autor de la música ha expresado en su partitura; y si *no es* un gran coreógrafo, no logrará transmitir el contenido profundo de la música, y el resultado será singularmente estéril. Por su parte, el coreógrafo de la danza moderna se halla casi siempre obsesionado con los sentimientos o las situaciones que desea comunicar.

Obsérvese en ambos el trabajo en la clase. La clase de ballet clásico sigue su camino serio y abstraído desde los ejercicios en la barra hasta los ejercicios en el centro, con los rostros por lo general sin expresión alguna, y el cuerpo y las piernas siguiendo patrones exactos con precisión absoluta e inexpresiva, en su mayor parte reservando todo pensamiento o sentimiento para posteriores ensayos o representaciones. Es obvio que para la mayoría la clase tiene como objeto la práctica y el perfeccionamiento únicamente de la técnica de danza; y en ese momento no tiene para ellos importancia el hecho de que cuando la dominen podrán utilizarla para una actuación expresiva de la más alta calidad emocional, como fue el caso de Galina Ulanova, en *Giselle*, o Margot Fonteyn, en *Romeo y Julieta*. Por el contrario, una clase de danza moderna implica la práctica de técnicas que son integralmente emocionales. A medida que se contraen y se aflojan sus movimientos físicos reflejan estados emocionales, y se tiene, durante todo el tiempo, la conciencia de que para poder hacer los pasos y ejercicios impuestos por su maestro deben hacer uso no sólo de sus cuerpos sino también de sus sentimientos.

Un resultado de ello —o quizá sea una causa— es que los ballets de danza moderna por lo general se originan en el deseo del coreógrafo de transmitir emociones. Isadora Duncan, con su modalidad generosamente expansiva, hablaba del alma, del amor, de la naturaleza, de la vida. Inició el culto del diafragma, el asiento de los sentimientos, haciendo la oposición entre el ombligo y el vientre por un lado, y la columna vertebral erecta y los muslos salidos del bailarín clásico. Ella y muchos otros bailarines de estilos no clásicos predicaron la danza fundamentalmente como medio para lograr un contacto emocional entre el bailarín y el público, y a veces lo predicaron utilizando una prosa tan apasionada que rayaba casi en lo absurdo.

Con Isadora y su adhesión a los influjos griegos, y con Ruth St. Denis respecto de los orientales, llegó a la danza occidental un elemento que nunca se hizo sentir mucho en el ballet clásico, pero que constituye un principio básico del drama danzado oriental así como también de los festivales de danza primitivos: la coreografía de inspiración religiosa, la celebración de creencias, ritos y emociones espirituales por medio de la danza; otro punto de partida para la coreografía, resucitado de épocas antiguas. Con Ruth St. Denis y Ted Shawn la inspiración era a menudo directamente religiosa, mientras que, al parecer, si Martha Graham creó grandes ballets sobre temas cristianos es, en parte, porque son también grandes temas humanos. Ella ha descrito su manera de trabajar: el "deseo u obsesión de poner de manifiesto un área determinada del sentimiento. . . una agitación" para la cual debe descubrir una "situación o personaje dramático que encierre esa idea".²

Doris Humphrey, en *The Art of Making Dances*, participa de tal modo en la modalidad de la danza moderna que dedica un capítulo entero a "Sobre qué danzar". Los coreógrafos del ballet clásico no parecen pensar las cosas de esa manera. Buscan ideas, por cierto; escuchan música y sienten "agitaciones" en su mente, pero nunca se sienten tan motivados por el contenido

² Agnes de Mille, *The Book of the Dance*. 44

emocional. Cuando Doris Humphrey habla acerca de los coreógrafos y sus ideas desde su enfoque, centrado en la danza moderna, habla en términos que los artistas de la pintura, la literatura o la composición musical sienten como verdaderos. Según ella, un coreógrafo, en lugar de elegir su tema guiándose por la razón. . . "es más probable que sea arrastrado por un entusiasmo que surge del subconsciente y exige ver la luz". También al escribir tienden al autoanálisis los coreógrafos de la danza moderna, y a veces escriben acerca de sí mismos en términos que ningún coreógrafo del ballet clásico soñaría siquiera en utilizar. Mary Wigman, en *The Language of the Dance*, describe su modalidad creadora: "A menudo me encierro en mi cuarto dorado, apoyo mi cabeza en el gong siamés que canta suavemente y me escucho a mí misma en lo más hondo. . . lo hacía hasta que de esa meditación surgía una actitud que se resolvía en el gesto que estilísticamente correspondía".

En comparación con estos poéticos párrafos, los coreógrafos del ballet clásico suenan muy secos y prácticos. Fokine admite que existen "momentos felices de concepción en la mente" y luego "un período torturante de preñez mental" antes de lograr transmitir su invención a los bailarines en el ensayo.³ Massine habla acerca de poseer "un contorno borroso de escenas y danzas, algo así como el contorno de edificios vistos a través de la niebla londinense".⁴ Tudor afirma con economía que "debe trabajar por una compulsión interior y una convicción total", y Cranko "necesita mucho tiempo para una solitaria decantación";⁵ en cambio, la reticente de Valois, en el transcurso de dos libros en ningún momento analiza su actitud hacia sus propias creaciones coreográficas.⁶ En otras afirmaciones, llega a subestimarse al punto de decir que "mi artesanía es más fuerte que mis facultades creadoras".⁷

³ Agnes de Mille, *The Book of the Dance*.

⁴ *Dance Journal*, febrero de 1932.

⁵ de Mille, *The Book of the Dance*.

⁸ Ninette de Valois, *Invitation to the Ballet y Come Dance With Me*.

⁷ de Mille, *The Book of the Dance*.

Pero las ideas para crear ballets, al igual que las ideas para escribir libros, provienen de todo tipo de fuentes. Han hecho su aporte la escultura y la arquitectura, y aun la geometría; las *Scènes de Ballet*, de Ashton, se hallan elaboradas en esquemas estrictamente geométricos que pueden tener significación desde cualquier ángulo. "Cuando me hallaba preparando este ballet", ha dicho, "me sumergí en la geometría y en Euclides y todas esas cosas, lo cual fue muy divertido, porque en la escuela nunca había logrado comprenderlas".⁸ No sólo los cuentos, poemas y obras de teatro han intervenido en la génesis de coreografías, sino también la pintura, especialmente en Inglaterra. De Valois, que estudió artes plásticas y agrega esbozos a los apuntes que prepara al componer ballets, se inspiró para *La carrera de un libertino*, por supuesto, en Hogarth, el gran pintor inglés del siglo XVIII, y ese ballet refleja la investigación general de su obra, realizada por esta coreógrafa; para *Job*, que también se basó en pinturas, en este caso pertenecientes a William Blake, realizó un ballet breve sobre el famoso cuadro de Manet *Bar aux Folies-Bergère*. Ashton, menos susceptible a esa clase de influjo, llevó a la vida los cuadros de Degas sobre bailarinas en *Foyer de Danse*, y Robert Helpmann extrajo agrupamientos y esquemas de movimientos del Greco para *Miracle in the Gorbals*. MacMillan se remontó al arte del Renacimiento buscando inspiración para *Romeo y Julieta*, y Glen Tetley elaboró recientemente un impactante ballet en base a *La lección de anatomía*, de Rembrandt.

Los coreógrafos jóvenes a menudo desean hacer afirmaciones de tipo político, pero con suerte se los logra disuadir; es difícil destilar de esa clase de pasión una esencia intensa de atractivo universal, como hizo Jooss con *La mesa verde*, y puede degenerar fácilmente en un simbolismo barato y una mezcla de los buenos y los malos. Los tímidos ensayos amorosos proporcionan argumentos muy utilizados por los talentos aprendices, y existen incontables versiones de todas las relaciones usuales entre enamo-

⁸ *Ballet*: Covent Garden Books, N° 15 (Londres, 1964).

rados; las relaciones menos comunes también han sido tratadas a medida que el mundo recorre el camino hacia la licencia total.

El ciclo de la vida, nacimiento, crecimiento y muerte, es otro plato fuerte. La Biblia sigue siendo popular, en especial los temas de Adán y Eva y el jardín del Edén, o Caín y Abel, o la interpretación personal y por lo general poco ortodoxa de la teología del Nuevo Testamento.

Hay temas regionales que dicen mucho al público local y generalmente no tanto al resto del mundo. Satisfacen el deseo persistente de poseer ballets nacionales y promover la cultura nacional, pero necesitan ser muy buenos tanto desde el punto de vista teatral como desde el coreográfico para causar impresión en el exterior; no sucede con frecuencia que uno se encuentre con un *Rodeo* o un *Fancy Free* que puedan deleitar al mundo entero tanto como a su país de origen.

Pero la mayoría de los ballets de la actualidad, en aquellos casos en que poseen tema concreto se refieren todos a problemas humanos. La joven en el manicomio, el homosexual masculino o femenino, el drogadicto, el inválido, el ciego, las víctimas de la guerra nuclear o del napalm, los políticamente oprimidos, el asesino patológico, el criminal sexual, a todos se les han dedicado ballets; por supuesto que no se trata de ballets argumentales, sino que las situaciones son meramente presentadas, a veces con gran eficacia, sin desarrollo ni conclusión.

LIBRETO Y ARGUMENTO

¿Dónde aparece en forma de narración la idea para un ballet?
¿Quién la escribe, y cómo? Cuando en las notas de un programa o en un libro de referencia figura "libreto de..." o "argumento de..." ¿Qué es lo que ha ocurrido?

El ballet de la corte en Francia era hasta tal punto un entretenimiento de género mixto que en él la narración, el recitado y

el canto eran tan importantes como la danza y el gesto, y las síntesis escritas de esos ballets —existen muchas— muestran que no tenían relación con el ballet tal como nosotros lo concebimos. Esas síntesis no se pueden comparar con los argumentos o libretos con que trabajaban los coreógrafos y los compositores en el siglo XIX, que presentan a los personajes y la narración repartidos *en* escenas y actos, con el detalle de entradas y salidas, el desarrollo de la acción, el climax y el desenlace: el ciclo completo que el ballet seguiría desde su comienzo hasta el fin. Ese libreto era a veces el resultado de la colaboración entre libretista y coreógrafo, y por lo general posteriormente se lo imprimía —indudablemente depurado y retocado— en aquellos casos en que el ballet lograba un buen éxito. En la actualidad la sinopsis original, cuando la hay, y las notas del coreógrafo, permanecen inéditas; el "argumento" que figura en el programa no se halla directamente relacionado con ellas, y cuando aparece el "argumento del ballet" en una antología, su autor lo ha compilado a partir de diversas fuentes, entre ellas el conocimiento directo del ballet a través de su representación.

Los argumentos de los ballets del siglo XVIII fueron muy atacados por Noverre en sus *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*; por ejemplo, critica un ballet sobre *Diana y Endimión* en razón de que confunde a las delicadas ninfas con bacantes vengadoras, y el amor de Diana y Endimión con la violenta persecución de Diana por parte de Acteón.

Los coreógrafos del siglo XVIII presentan una amplia variedad en materia de búsqueda de temas dramáticos. Salvatore Vi-ganó fue uno de los primeros en preparar un libreto de ballet basado en una obra de Shakespeare: *Otello*, en 1818; pero se basó fundamentalmente en el libreto de B. de Salsa para la ópera de Rossini, que había sido representada en Nápoles dos años antes. Durante el largo reinado del *ballet d'action*, el ballet con argumento, los coreógrafos extrajeron libretos de todas las fuentes disponibles. No sólo hubo ballets basados en óperas, como *Otello*, sino que también los hubo basados en obras de teatro, poemas, novelas, e incidentes ficticios de la vida de personajes históricos.

A veces el propio coreógrafo escribía el libreto; otras, lo hacía juntamente con un colaborador. Un célebre libretista del siglo XIX encabeza la lista de autores en la publicación de 1841 de *Giselle*: M. de Saint-Georges. Era, en efecto, un marqués —Jules Henri Vernoy, Marqués de Saint-Georges—, y se le atribuyen las sinopsis de un ballet tras otro de esa época, las que fueron utilizadas por diversos coreógrafos además de Coralli: Albert, Mazilier, Perrot, Marie Taglioni (en su único ballet), y aun Petipa, después de haberse trasladado a Rusia. Saint-Georges comenzó muy joven, con libretos de ópera, y amplió su labor para incluir ballets a partir de 1839.

La génesis de *Giselle* ha sido apuntada por Cyril Beaumont, el eminente historiador del ballet.⁹ Gautier había tenido la idea originaria, después de leer *Alemania* de Heinrich Heine; quedó cautivado con la referencia hecha por Heine a la leyenda de las "wilis" —los espíritus vengadores de las doncellas engañadas por los hombres que amaban— y las posibilidades que ofrecía para el ballet, pero comprendió que necesitaría complementarla con un argumento. En la actualidad hubiera bastado con las "wilis"; se las podría ofrecer a cualquier público en términos de danza pura y sin necesidad de argumento alguno. Con todo en el siglo XIX ello no era posible; había que llenar toda una velada, de modo que Gautier pensó en un poema de Víctor Hugo acerca de una doncella a quien le encantaba bailar, y que murió de un enfriamiento por haber salido, acalorada, al frío de la noche. Pero tampoco bastaba, y, en consecuencia, sus extravagantes ideas poéticas fueron llevadas a Vernoy de Saint-Georges, que tenía ya una amplia experiencia en transportar argumentos a la escena. Depuró en varios lugares los arranques de Gautier, e intercaló en forma sumamente competente una serie de fragmentos extraídos del argumento similar de *La Sílfi*, que había tenido tanto éxito en 1832, habiendo logrado así la versión que en líneas generales es la que conocemos en la actualidad.

⁹ *The Ballet Called Giselle*. Cyril Beaumont incluye su propia traducción del "libreto", *Giselle ou les Wilis* de M. de Saint-Georges. Théophile Gautier y Coraly (sic), publicado en París el año del estreno del ballet (1841).

La Silfide posee, a su vez, antecedentes diferentes. Un ballet basado en un libro ya publicado implica una buena cantidad de trabajo para el libretista, como podrá apreciar quien alguna vez ha tenido que ver con dramatizaciones o adaptaciones para el teatro o la televisión. Por lo general se debe modificar el contorno del argumento, de modo que en la acción surjan momentos de interés dramático; se deben agregar o eliminar personajes, y reconstruir la totalidad del mismo para el nuevo medio. En lo que concierne a *La Silfide*, Charles Nodier había publicado un cuento llamado *Trilby ou le Lutin d'Argail*; Argail es Argyle, en Escocia; un *lutin* es un espíritu masculino; y éste, Trilby, completa un triángulo con un pescador escocés y su esposa. No es una narración fácil de adaptar, y si bien al tenor Adolphe Nourrit la situación central le pareció maravillosa para un ballet, cambió casi todo en el libreto que llevó al Dr. Véron, director de la Opera de París.

Se conservó la escena escocesa. Era probablemente una de las cosas de esa narración que más habían gustado a Nourrit; Escocia se había convertido en un país muy popular a raíz del enorme éxito de las novelas de Waverley, de Sir Walter Scott. y de la invención de los poemas de Osián por parte de James Macpherson. El pescador fue cambiado por un campesino. Con motivo del prevalente énfasis romántico en seres sobrenaturales que eran todos femeninos, era inconcebible un espíritu masculino, de modo que Trilby se convirtió en la sílfide; la esposa perseguida en James Reuben; el esposo en la prometida de James, Effie; y Nourrit agregó a esta mezcla los interesantes personajes de Gurn, el rival de James, y la hechicera Madge, con su corte de brujas. En buena parte debió inventar también la acción, y lo hizo bien. Véron escribió que era "sencilla, fácil de seguir, y con un final muy conmovedor".

Ni Nourrit ni Véron pudieron apreciar la importancia histórica de aquello que habían realizado. *La Silfide*, con coreografía de Filippo Taglioni, fue la producción que inició la era romántica en el ballet, y el ballet que se asociaría siempre con Marie Taglioni, y que iniciaría el uso del *tutú* romántico, largo

y amplio, y desarrollaría el uso de zapatillas con punta reforzada con las cuales una bailarina podía balancearse, así fuera por breves instantes, "en punta". Inauguró una imagen del ballet que sigue siendo válida en la mente de mucha gente. El ballet que conocemos en la actualidad no es el de Filippo Taglioni; se trata de la versión bailada por el Ballet Real Danés con coreografía de Auguste Bournonville; pero éste había visto en París la versión de Taglioni, y se hallan presentes todos los elementos románticos esenciales.

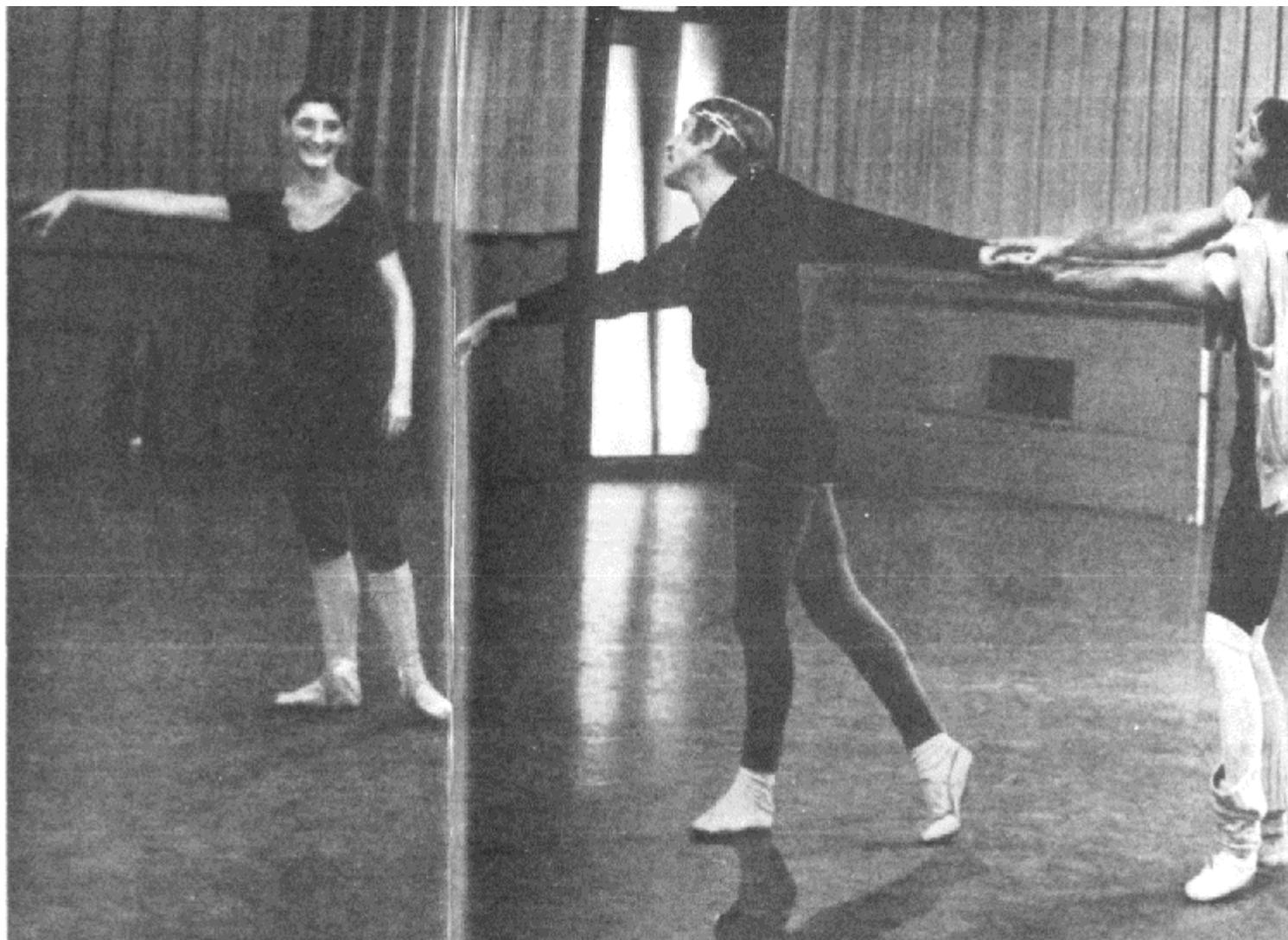
El libretista era por lo tanto un ayudante del coreógrafo, si bien de índole no muy inspirada. La idea inicial era una cosa, el esquema de la acción cuidadosamente planeado era otra muy diferente. A medida que pasó el tiempo, los libretistas con frecuencia cayeron en la trampa de lo improbable, lo ilógico y lo ridículo. Había ballets con los argumentos más increíblemente enredados, y ballets que llegaban a cualquier extremo con tal de poder incluir de algún modo la posibilidad de danzas exóticas en un esfuerzo por ser novedosos. En algunos casos lograron algún auge pasajero, pero, con todo, no han sobrevivido. Había ballets que se hallaban constituidos sencillamente por escenas en mímica y *divertissements* sin ninguna relación, sin una integración de danza y pantomima. En 1846 Gautier escribió lo siguiente —y por cierto que Gautier escribía en forma extensa y capaz acerca de todo lo relacionado con los bailarines y la danza—: "El ballet. . . exige temas de naturaleza bien especial en los cuales el baile se integre en forma eficaz e imperiosa, y sea utilizado aun para explicar la narración. Una obra de teatro traducida en términos de pantomima y acompañada de un *divertissement* no es un ballet".¹⁰

Aquellos ballets con argumento eran tratados por los críticos como si hubieran sido obras de teatro. En el *Times* (Londres), en 1844, se describe de la siguiente manera el ballet *Esmeralda* de Perrot (basado en *Notre Dame de Paris*, de Hugo), para el cual el propio Perrot había elaborado el libreto:

¹⁰ C. W. Beaumont, *The Complete Book of Ballets*.

*Enk Bruhn, en un ensayo
con Cynthia Gregory
e Ivan Nagy en su nueva versión
de LA SILFIDE de Bournonville
para el American Ballet Theatre, 1971.*

Foto Arks



*(The ballet is) a perfect model of ballet building. Never did we see those parts of a long story that might be dramatically effective selected and arranged with such skill as in this ballet. The catastrophe of the novel is altered. The incidents selected are greatly modified, but the tact with which five tableaux have been taken out of the romance and combined into a neat pantomime of action, without a gap, deserves unqualified praise**

Aún en la actualidad hay un libreto escrito detrás de cada ballet con argumento. Sin embargo, los estilos de presentación son tan diferentes, y tan comunes los ballets narrativos breves y totalmente danzados, que lo más probable es que el libreto sea apuntado en forma provisional por el coreógrafo antes de encarar la parte vital de la coreografía, y, si se lo considera necesario, que luego sea pulido, a veces por un crítico, convirtiéndolo en una sinopsis para el programa impreso. El hecho de si es necesario o no depende enteramente del grado de claridad de comunicación que es capaz de lograr el coreógrafo. Personalmente creo que un ballet debería necesitar sólo un mínimo de explicación en el programa; debería hablar por sí mismo. Por otra parte, la mayor parte del público se halla bajo la ilusión de que sin un argumento para leer no podría de ningún modo seguir la acción, y, además, le agrada poseerlo impreso para refrescar su memoria con posterioridad.

Por supuesto que muchos ballets son bastante confusos, y son esas las obras que a menudo no suelen contar con explicación suficiente en el programa —acotaciones curiosas fuera de contexto, a veces sin siquiera citar la fuente, o bien afirmaciones incom-

* (El ballet es) un modelo perfecto de la construcción de un ballet. Nunca vimos aquellas partes de una larga narración que pudieran tener eficacia dramática seleccionadas y dispuestas con tanta habilidad como en este ballet. La catástrofe de la novela ha sido alterada. Los incidentes seleccionados han sido considerablemente modificados, pero merece el elogio sin reservas el tacto con que cinco cuadros han sido extraídos de la novela y combinados para formar una cuidadosa pantomima de acción sin brechas.

pletas o poco claras que obviamente el coreógrafo considera profundas y de claridad cristalina—. Ocasionalmente el programa incluye el texto del acompañamiento hablado o cantado, cuando lo hay, o la opinión de un crítico sobre el ballet en cuestión acompañada de notas históricas. Los hechos y fechas, si son exactos, constituyen una inmensa ayuda; las opiniones, por otra parte, interponen una resistente barrera de ideas personales entre la coreografía y el público, haciendo que toda respuesta pura e instantánea hacia la representación esté teñida de prejuicios. Nada debería interferir nuestra receptividad hacia aquello que el coreógrafo afirma en su propio y natural lenguaje, que en lugar de palabras está hecho de movimiento.



Haciendo la disección del coreógrafo

¿Qué condiciones básicas deben poseer los coreógrafos a los efectos de componer ballets? Una joven bailarina inglesa, Teresa Early, que se preocupó tanto por los coreógrafos estudiantes que formó un grupo que denominó Balletmakers Ltd., enumeró en un artículo en el *Dancing Times*, de febrero de 1963 (publicado en Londres), una serie de cualidades que consideró esenciales.

Afirmó que los coreógrafos deben poseer una buena base en la técnica del ballet clásico (por supuesto su artículo versaba sobre el ballet clásico); haber estudiado música; poseer conocimientos de notación de la danza; entender sobre composición pictórica; haber estudiado una variedad de danzas folklóricas y algún tipo de danza moderna, y haber tenido alguna experiencia en el manejo de grupos de bailarines y en la producción de obras de teatro. Es una lista imponente y razonablemente completa, y puede resultar de interés aplicarla a una selección de coreógrafos famosos del ballet clásico.

CUALIDADES BÁSICAS

Tomemos a Petipa, ese prolífico genio del siglo XIX; Fokine, el innovador de principios del siglo XX; Massine, Balanchine, Ashton y Tudor, como enlace entre el pasado y el futuro, y Mac-Millan y Cranko, representantes de la generación joven, pero ya establecida.

En primer término, "una buena base en la técnica de la danza". El padre de Petipa era maestro de ballet en Burdeos y comenzó a enseñarle danza cuando contaba siete años de edad. El niño respondió bien, y a los dieciséis se convirtió en el principal bailarín de Nantes. De allí fue a Madrid, y lo hizo en calidad de primer bailarín, que fue contratado por el Ballet Imperial Ruso en San Petersburgo en 1847. Algunos de los principales papeles de sus ballets fueron creados por él mismo, si bien Natalia Roslavleva afirma que era primordialmente un bailarín dramático y de medio carácter antes que un auténtico *danseur noble*.¹ Las categorías de bailarines en gran medida se han fundido unas en otras en la actualidad, y nuestros bailarines principales a menudo reúnen en una misma persona las funciones de *danseur noble* y bailarín dramático y de medio carácter. Según nuestros patrones, por lo tanto, Petipa bien pudo haber sido un bailarín importante aun cuando, según las convenciones de su época, no era un *danseur noble*. Cualquiera haya sido la categoría a la cual perteneció, es obvio que no fue por cierto un intérprete menor.

Fokine asistió a la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo a los nueve años de edad, y eventualmente llegó a ser bailarín principal tanto en el Maryinsky como en el Ballet de Diaghilev. Massine tuvo una formación menos importante como bailarín; estudiaba no sólo danza sino teatro en la Escuela Imperial, de Teatro, en Moscú, y cuando Diaghilev decidió que se debía crear un ballet para hacerlo figurar como estrella, a los dieciocho años de edad, se adaptó su papel en *La leyenda de José* a su

¹ Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*.

técnica entonces más bien limitada. Después de ello, sin embargo, siguió desarrollándose como intérprete y *se* convirtió en un brillante bailarín dramático y cómico cuyas interpretaciones de los papeles principales de una buena cantidad de sus ballets fueron incomparables.

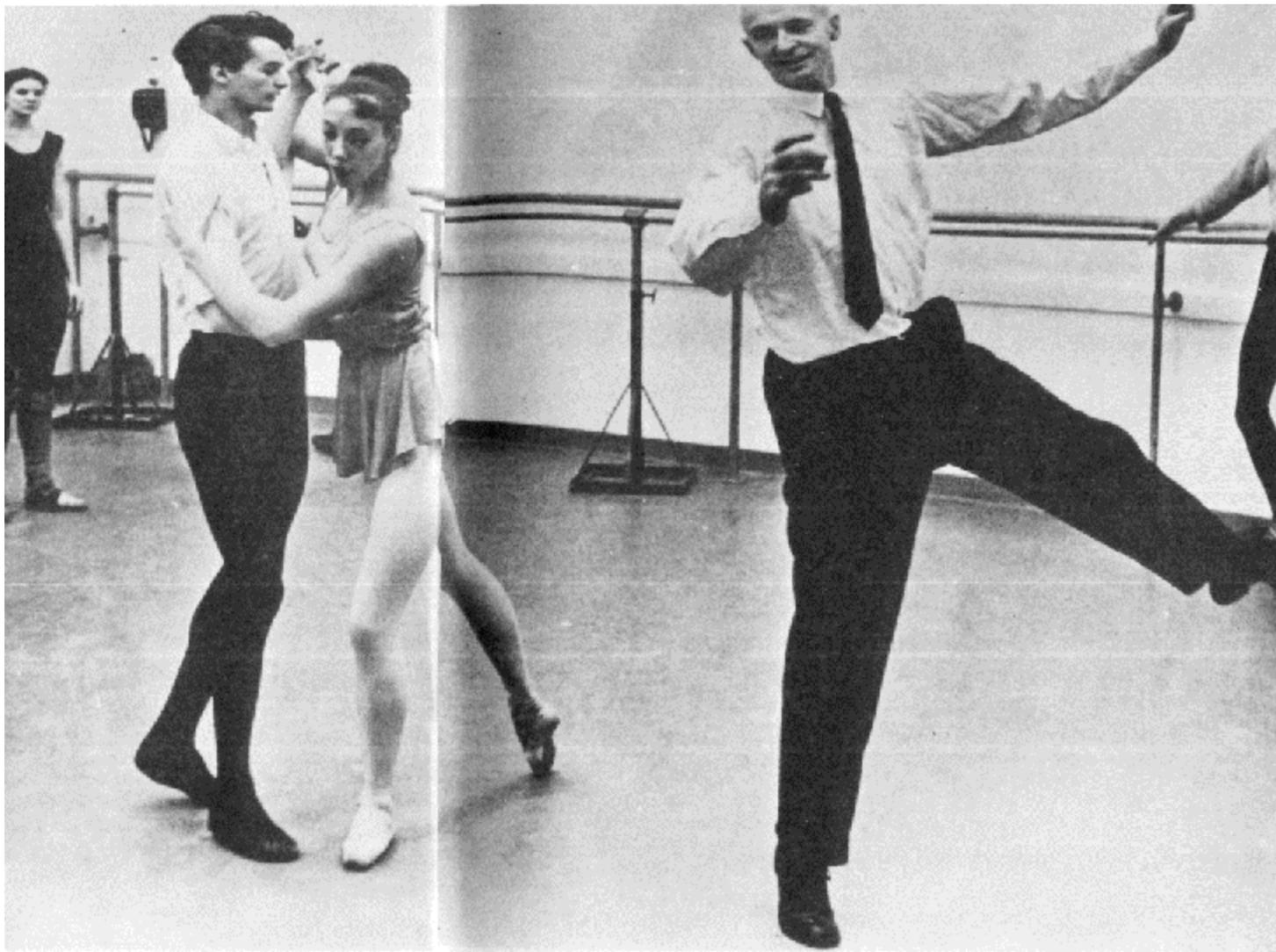
Balanchine comenzó a estudiar danza a los diez años de edad, también en la Escuela Imperial de Ballet, en San Petersburgo, aunque aquí se nos presenta el primer caso de alguien que nunca llegó a ser intérprete-estrella; con todo, ello no le impidió adquirir conocimientos técnicos de primera línea. Ashton y Tudor, habiendo llegado ambos más bien tarde al estudio de la danza, se hallan identificados con papeles característicos, a menudo pequeños, pero reveladores, y con frecuencia en sus propios ballets. MacMillan y Cranko fueron buenos bailarines de papeles menores. Es así como en todos los casos se halla presente la buena técnica esencial, aun cuando la balanza se inclina decididamente hacia los solistas de carácter y no hacia los primeros bailarines.

La siguiente exigencia radica en que "hayan estudiado música". Petipa estudió música en el Conservatorio de Bruselas y tocaba el violón —en aquellos días instrumento especialmente útil para un maestro de ballet, dado que las danzas se solían componer y enseñar sobre la base de la interpretación de la partitura en violín—. Era intensamente receptivo con respecto a la música, y sabía exactamente qué era lo que deseaba del compositor. Llevó su singular capacidad musical al servicio de su coreografía, orquestando sus conjuntos, y utilizando los bailarines solistas de la misma manera en que un compositor musical utiliza los instrumentos solistas. Su musicalidad y su interpretación coreográfica de Tchaikovsky en las producciones más auténticas que conocemos son superiores, y producen una incesante satisfacción, y el *pas de deux* y variaciones del Cisne negro se hallan llenos de un avanzado contenido dramático y psicológico debajo de la superficie de su brillante virtuosismo.

Fokine estudió música —era muy buen músico y ejecutante, especialmente hábil en la balalaika— y podía llegar al ensayo

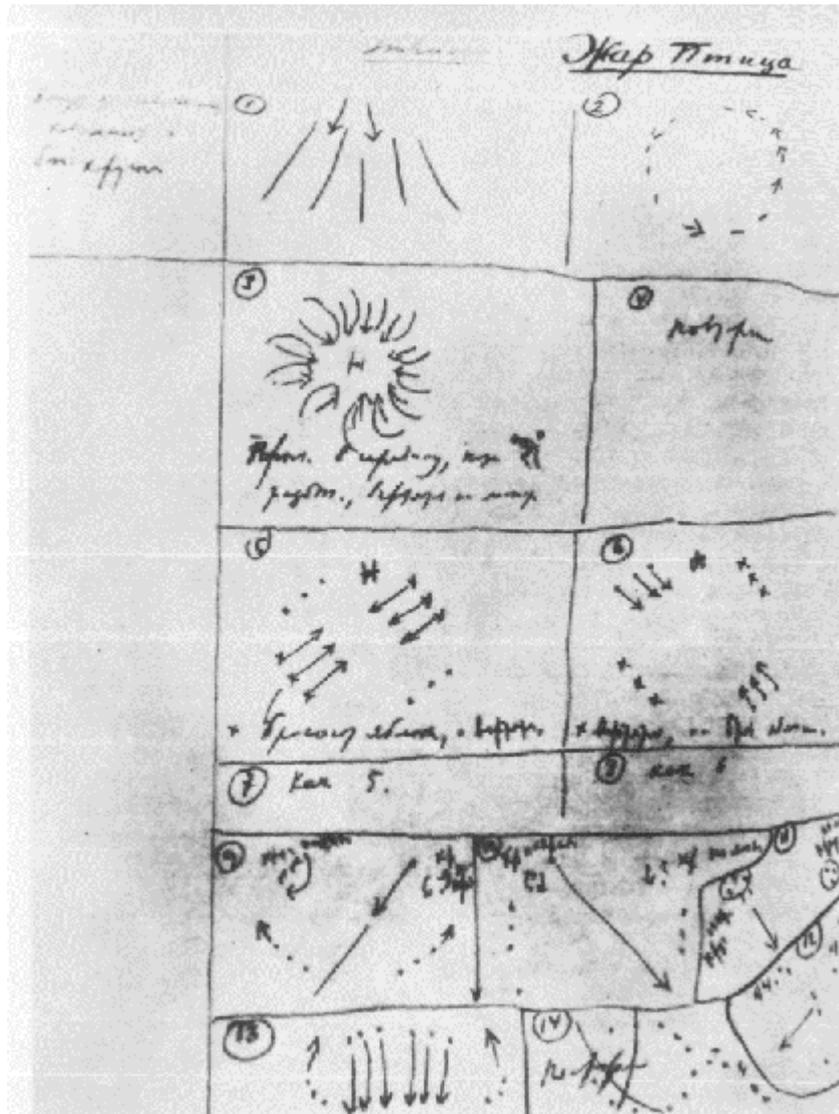
Anthony Tudor demostrando un movimiento en DIM LUSTRE a Marnée Morris y Earle Sieveling, del New York City Ballet.

Foto Martha Swope

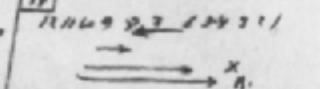
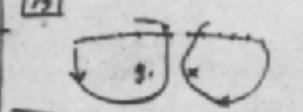
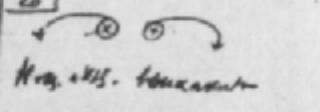
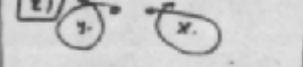
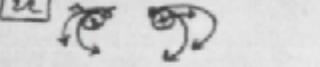
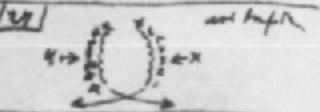


con su partitura orquestal estudiada íntegramente de memoria. A él le tocó reunir coreografía y música en todas las maneras posibles: componer ballets sobre partituras ya existentes, sobre arreglos de música existente, sobre partituras compuestas especialmente, sobre música escrita para ballet o escrita sin ninguna

idea de que sería utilizada para acompañar la danza; debió adaptar danza y argumento a una música que no presentaba ni el más mínimo indicio de un programa; compuso ballets para óperas, o danzas aisladas tales como la legendaria "Muerte del cisne". de Anna Pavlova. Cometió notablemente pocos errores.



Dos páginas de apuntes de Michel Fokine para EL PAJARO DE FUEGO (tomadas de la edición en ruso CONTRA LA CORRIENTE; MEMORIAS DE UN MAESTRO DE BAILE).

<p>15</p> <p>im Kammern</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9</p> <p>10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20</p> <p>21 22 23 24 25 26 27 28 29 30</p> <p>31 32 33 34 35 36 37 38 39 40</p>	<p>16</p> <p>Abfluss Teller W</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20</p>  <p>21 22 23 24 25 26 27 28 29 30</p>	
<p>17</p> <p>Abfluss 2 6 11</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20</p>	<p>18</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20</p> 	
<p>c R = 17</p> <p>galipilam</p> <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20</p>	<p>19</p> 	<p>20</p>  <p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20</p>
<p>21</p> 	<p>22</p> 	
<p>23</p> 	<p>24</p> 	
<p>25</p> 	<p>26</p> 	
<p>4</p>  <p>19 = 1647</p>		

Massine no parece haber tenido una educación musical formal, pero aprendió cómo hacer para leer con exactitud una partitura con Éfrem Kurtz, el director de orquesta de los Ballets Russes de Monte Carlo, y su captación de la música clásica y moderna es sumamente amplia y profunda. Con todo, su capacidad musical ha sido puesta en tela de juicio, al igual que tantas otras facetas de su personalidad. El crítico musical inglés Ernest Newman, por ejemplo, admiraba "los extraordinarios paralelismos" entre la música y la coreografía en los ballets sinfónicos de Massine de la década de 1930, pero el compositor Vernon Duke afirmó que "no tenía intuición musical, no sabía ni sentía por qué determinado pasaje estaba bien y otro estaba mal".²

Balanchine, que provenía de una familia de músicos y estudió en el Conservatorio de San Petersburgo, también leía y aprendía partituras orquestales. Más que ningún otro coreógrafo él se halla estrechamente identificado con la música que ha traducido a danza, la que abarca una enorme gama de compositores clásicos y modernos. En el caso de Ashton y Tudor no hay datos acerca de una educación musical formal, pero, igual que en el caso de MacMillan y Cranko, pueden leer música; es interesante destacar que MacMillan, coreógrafo intensamente musical, aparentemente necesita que el pianista de ensayos le explique la partitura. Vemos así cómo todos estos coreógrafos han estudiado música de algún modo u otro, si bien de ninguna manera alcanzan el nivel de los directores de orquesta y de los músicos en su comprensión de una partitura orquestal.

El siguiente elemento esencial de Teresa Early es "el conocimiento de la notación de la danza". La notación de la danza—el registrar la danza por medio de algún sistema de símbolos—ha tenido, como veremos más adelante, una larga y compleja historia, y ha sido utilizada principalmente para conservar ballets, y no tanto para componerlos. Un coreógrafo al planear un ballet no tiene necesidad de ningún sistema de notación, y son muy pocos los que han utilizado notación para conservar sus ballets

² Bernard Taper, *Balanchine*.

Selección de apuntes de la producción original de *El cascanueces* en 1892, escritos por Marius Petipa en nueve hojas de papel común, en tinta negra, en francés, los que ahora se hallan en el Museo del Teatro de Leningrado. Las ilustraciones musicales fueron escritas en rojo.

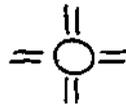
Acto I: *Cambio de escena* El bosque de abetos en invierno

Comienza a nevar. Repentinamente se desata una tormenta de nieve. Livianos copos de nieve son llevados de aquí para allá por el viento (60 bailarinas). Se mueven interminablemente en círculos al compás de un vals en 3/4. Forman bolas de nieve, un amontonamiento de nieve, pero una fuerte ráfaga de viento lo deshace y convierte en un círculo de bailarinas. Ilustración musical: Un vals que se mueve en círculos. Durante el 3/4 una fuerte ráfaga de viento dispersa a las bailarinas y las convierte en un círculo. Se le confió la coreografía de este número de conjunto al *maitre de ballet* asistente, que era Lev Ivanov. Sus apuntes dicen lo siguiente:

1. Los copos de nieve tiemblan en la suave brisa al tiempo que emergen de las alas laterales formando líneas delgadas, con tres bailarinas en cada línea.



2. Entremezclándose trazan figuras multiformes: a. círculos b. estrellitas c. líneas rectas (paralelas) d. líneas que se intersectan
3. Algunas de las bailarinas forman una cruz, que contiene en el centro otro círculo de bailarinas.



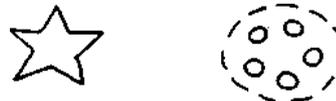
4. Las líneas rectas se desplazan hacia un costado. Las bailarinas que forman el círculo se desplazan hacia el otro costado para formar un grupo grande.
5. Delante de este grupo 8 copos de nieve trazan un diseño que se desplaza a todo lo largo del escenario (*pas de basque*)



6. Ahora una figura con 2 líneas paralelas y una tercera persona que se les une para formar una letra (rusa) *p*.



7. Las artistas del lado exterior entrelazan sus brazos formando un gran círculo y las del interior se dividen en grupos que se desplazan alrededor de sí mismos (*pas de basques* y *sautés*).



8. El grupo entero forma una gran estrella.
9. CODA: la estrella tiembla y las partículas se alejan girando en la tormenta y luego evolucionan en círculos para formar un gran grupo piramidal.
10. Los copos de nieve se hunden para formar un montón de nieve. La tormenta cede al sueño con un movimiento de vaivén.



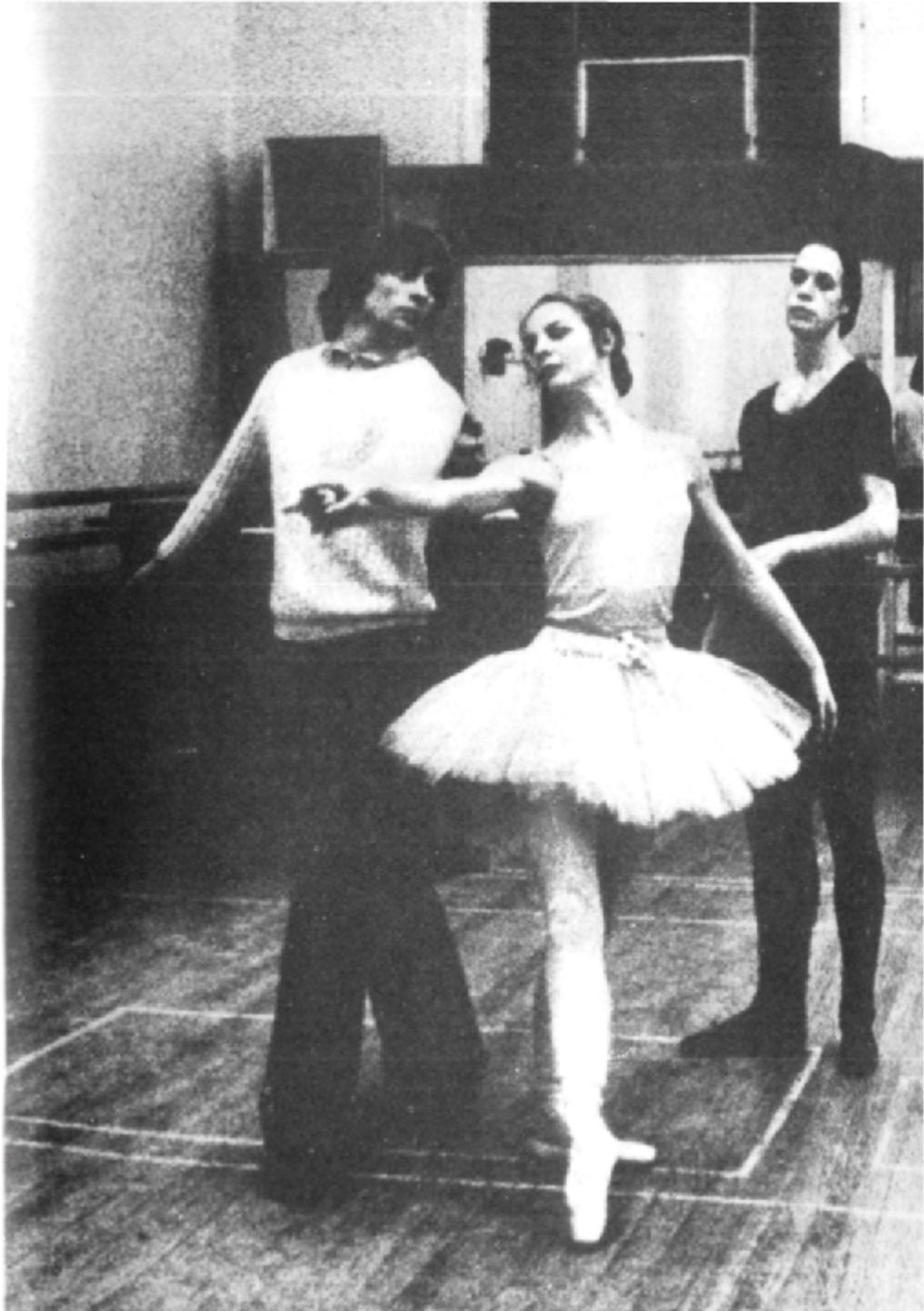
después de haberlos compuesto. Es probable que pronto cambie esa situación; los estudiantes de danza están aprendiendo los sistemas más populares de la actualidad, y aprenden danzas basándose en la notación, no en la demostración; cuando se trata de reponer un ballet se pueden repartir "partes" y los bailarines pueden aprender la obra por sí solos. Pronto, a medida que algunos de esos bailarines se conviertan en coreógrafos, podrán escribir sus propias "partes", y en ese momento el término coreografía habrá adquirido finalmente su verdadero significado de arte de escribir danzas. Pero en el pasado los coreógrafos no tenían conocimientos de notación de danza, si bien algunos preparaban apuntes antes y durante los ensayos.

La exigencia siguiente es "entender sobre composición pictórica", y si se trata meramente de ser capaces de construir cuadros escénicos por medio de agrupamientos, o desarrollar una acción visualmente agradable, cada uno de los coreógrafos mencionados cumple con el requisito. Según la generación a la que pertenecieron y los influjos a los que estuvieron sometidos, crearon cuadros ya sea en el estilo representativo y arquitectónico de las *grandes féeries* de Petipa, o bien con la simplicidad y abstracción de la obra más moderna de Balanchine y Ashton.

"Debe haber estudiado una variedad de danzas folklóricas y algún tipo de danza moderna": danzas folklóricas, sí. Todos estos coreógrafos lo han demostrado en sus ballets. Petipa, que vivió durante algún tiempo en España, utilizó sus conocimientos de la danza española en *Don Quijote*, y además en varios divertimientos, como por ejemplo en la bien conocida danza española de *El lago de los cisnes*. En su calidad de *maitre de ballet* del Maryinsky debía conocer también muchos otros tipos de bailes nacionales, y se pueden observar los frutos de ello en una larga sucesión de mazurkas, czardas, polonesas y tarantelas. Es menos fácil demostrar el amplio conocimiento que poseía Fokine de las

*Rudolf Nureyev en un ensayo
con Antoinette Sibley y Anthony Dowell,
del Royal Ballet,
en su versión de EL CASCANUECES, 1968.*

Foto Reg Wilson



danzas folklóricas, pero se halla en la base de ballets tales como las *Danzas del Príncipe Igor*, *Petrushka* o *Pájaro de fuego*. Las espléndidas características españolas de *El sombrero de tres picos* constituyen el eslabón más importante que une a Massine con las danzas regionales, pero en su obra aparecen también tarantelas, mazurkas y otras danzas nacionales, y es uno de los pocos coreógrafos que han intentado explorar el baile escocés de las tierras altas, en un ballet interesante, pero que no obtuvo mayor éxito: *Donald of the Burthens*. En el caso de la mayor parte de los demás coreógrafos ha sido una cuestión de otorgar un sabor nacional a un ballet clásico por medio de la introducción de pasos tomados de danzas nacionales, tal como han hecho en varias ocasiones Balanchine y Cranko, y como hizo tan deliciosamente Jerome Robbins en *Dances at a Gathering*. Ashton ha utilizado brillantemente las danzas tradicionales inglesas para los rústicos de *El sueño* y en varios puntos de *La fille mal gardée* —la danza del palo de mayo y la danza de los zuecos (de cintas) de la viuda Simone en el acto II, por ejemplo, o la breve danza de los palos para los hombres en el acto III.

"El estudio de la danza moderna" no ha sido usual hasta ahora, pero será más importante para los coreógrafos futuros. Obviamente todos los coreógrafos son capaces de "manejar grupos de bailarines".

CUALIDADES ADICIONALES

Ahora bien, ¿qué es lo que le falta a esta larga lista? En primer lugar, quizás el conocimiento y la comprensión de la danza histórica. Se trata de un tema tremendamente complejo, pero de todos modos es importante que lo dominen hasta cierto punto bailarines y en especial coreógrafos. Los ballets tradicionales a menudo introducían danzas de salón así como también danzas regionales, y es sorprendente hasta qué grado aún hoy se extraen elementos del rico acervo constituido por la pavana, gavota, minuet, y aun las danzas posteriores como la polka y el vals —a veces de un modo directo y a menudo de un modo indirecto—,

en forma de pasos o figuras introducidas en secuencias de ballet clásico. Sus esquemas musicales también ayudan a enseñar conceptos de forma y desarrollo.

Además, y quizás con relación a la exigencia de que los coreógrafos entiendan sobre composición pictórica, deben poseer también sólidos conocimientos sobre decoración y vestuario, tanto en lo referente a la historia de su desarrollo como a sus posibilidades actuales. Y debieran estudiar hasta cierto grado la historia del arte, la escultura y la arquitectura. Algunos coreógrafos aspirantes no tienen ni siquiera un conocimiento rudimentario de esas artes tan relacionadas entre sí. Un buen coreógrafo debe saber qué artista conviene para su ballet y también debe poder colaborar en forma inteligente, aportando críticas prácticas y sugerencias sobre hasta qué punto son adecuados los diseños para su aplicación práctica, si los trajes se adaptan al movimiento de la danza, por ejemplo, o a los decorados escénicos.

Petipa, un coreógrafo de su generación, no elegía sus escenógrafos y figurinistas, pero obviamente había ocasiones en que su labor como coreógrafo se hallaba estrechamente ligada con el proyecto del escenógrafo y del figurinista. Bajo Vsevolozsky, cuando éste era director de los Teatros Imperiales, había una comisión asesora que reunía los diversos elementos creadores de un ballet, y sus asambleas permitían colaborar estrechamente al libretista, el compositor, el coreógrafo, el escenógrafo y el figurinista, y el director de escenario. Era todo muy formal en comparación con las flexibles conversaciones actuales, que se desarrollan en todos los teatros y salas de ensayo, pero que en última instancia producían más o menos el mismo resultado. Fokine, cuyas ideas sobre escenografía se hallaban condicionadas por su preparación artística y eran por lo tanto más ambiciosas que las del maestro de ballet promedio, debía de todos modos aceptar mientras trabajaba para el Ballet de Diaghilev la selección de artistas hecha por éste, pero afortunadamente para él Diaghilev se preocupaba por lograr obras de arte unificadas, y sus escenógrafos eran artistas de primera línea con quienes cualquier coreógrafo hubiera estado orgulloso de trabajar. León Bakst, Alexandre

Benois, Nicolás Roerich, Natalia Gontcharova. . . sus bocetos para ballets son obras de arte que satisfacen maravillosamente y que en la actualidad logran precios altos en las subastas. Massine, por supuesto, se hallaba también bajo la guía de Diaghilev, y trabajó con colaboradores tan magníficos como Picasso y Derain.

La actitud de Diaghilev hacia los decorados y los trajes ha ejercido un importante influjo sobre el ballet de la actualidad. Muchos coreógrafos europeos o estadounidenses han hecho que pintores excepcionales ingresen al campo del diseño teatral, y el resultado de ello abarca, por ejemplo, desde la fantasía rica y dominante de *El pájaro de fuego* de Marc Chagall hasta la total simplicidad de las *Variaciones sinfónicas* de Sofía Fedorovitch. Existe, sin embargo, un punto de vista diferente. Bernard Taper menciona que en 1924 Balanchine consideraba que Diaghilev se había concentrado en los decorados y el vestuario "para distraer al público de las falencias de la danza".³ Fue probablemente esto lo que condujo a la austeridad que prevalece en la mayor parte de los ballets de danza pura de Balanchine, y otros coreógrafos que trabajan en esa misma línea han compartido a menudo su impulso por reducir drásticamente la contribución del diseñador. Está de más decir que ambas tendencias son deplorables; por un lado, la sobreelaboración y el amontonamiento, y por el otro, las mallas de ensayo gastadas.

Ahora bien, ¿qué otra cosa necesita saber el coreógrafo? El conocimiento de las posibilidades de la iluminación de escenario y de partituras electrónicas constituye un aliado valioso, como lo demuestra Alwin Nikolais en cada uno de los ballets que presenta. También lo es el conocimiento de la mecánica del escenario. Aun en el caso de que la tarea esté a cargo de expertos en iluminación e ingenieros de escenario, se trata de una esfera en la cual el conocimiento práctico y la comprensión por parte del coreógrafo originan una gran diferencia. Es vital también poseer conocimientos sobre la pantomima clásica y aún más, sobre el repertorio de movimientos expresivos y el lenguaje del gesto en

³ Taper. *Balanchine*.

todo tipo de danza, si se desea que la coreografía se convierta meramente en la transferencia al escenario del trabajo realizado en la clase. Algunos conocimientos acerca de la danza oriental, o de la danza de la India —y sólo pueden ser conocimientos superficiales, dado que de lo contrario se necesitarían años de dedicación— pueden agregar una variedad maravillosa al ámbito del coreógrafo (como lo han demostrado Balanchine en *Bugaku*, Tudor en *Shadowplay* y Helpmann en *Yugen*). No vendrá mal tampoco algún conocimiento sobre los movimientos de las diversas formas de lucha —esgrima, lucha libre, boxeo, karate— así como también el conocimiento de los movimientos que se pueden observar en los deportes y en el atletismo.

APRENDIENDO COMPOSICIÓN DE DANZA

Continuamente surge la pregunta de si el arte de la coreografía se puede enseñar. Bien, es obvio que todas las cosas importantes que hemos enumerado *deben* enseñarse; y existe otro tema que debe ser estudiado y aprendido por el bailarín que desea convertirse en coreógrafo: la composición de la danza. Se trata de un factor vital en la creación de ballets, aun cuando existe un amplio trecho entre la composición de la danza y la coreografía.

La diferencia es la misma existente entre un ensayo escolar y una obra literaria profesional. En la escuela se aprenden las reglas de la composición literaria: cómo enfocar un tema, cómo iniciarlo, desarrollarlo y llevarlo a una conclusión; cómo utilizar las palabras de modo de expresar lo que uno desea y formar las oraciones y los párrafos de modo que logren comunicar con claridad; cómo expresar las emociones y los sentimientos. Traducido en términos de danza, es exactamente ése el objeto y uso de la composición de danza. No todos los estudiantes serán coreógrafos, así como tampoco serán novelistas o escritores todos los autores de ensayos escolares. Pero todo estudiante debe aprender a manejar su propio medio artístico.

El aprendizaje de la composición de danza implica aprender cómo escuchar un trozo de música y pensarlo en términos de pasos de danza y *enchainements*. El estudiante debe considerar si servirá para aplicarle un tema, a qué se debe su estilo característico, a qué período histórico pertenece, y qué reglas musicales se hallan implícitas en su carácter. Luego debe intentar transmitir todo ello por medio del tipo de danza que utilice. En esta época de categorías imprecisas y disciplinas que desaparecen, resulta fascinante descubrir que tanto los maestros de la danza moderna como los del ballet clásico ponen énfasis en "las reglas básicas" para idear estructuras sonoras o visuales, las que "se han mantenido invariables a través de la historia de Occidente".⁴

En primer lugar, el estudiante trabaja sobre música que le han impuesto, del mismo modo en que un niño escribe un ensayo sobre un tema dado; más adelante elegirá la que habrá de utilizar, probablemente con la ayuda de sus maestros. Aun para ellos resultará, sin embargo, difícil encontrar música adecuada sin consultar con un músico, y debe ser un músico lo suficientemente interesado en la danza como para darle importancia a la cuestión. Lamentablemente muchos músicos asumen una actitud despreciativa hacia la danza y la coreografía. El problema se reduce por supuesto en los casos en que el maestro es también músico, y algunos bailarines poseen un conocimiento profundo y en constante desarrollo de la música.

Además de analizar trozos de música, el estudiante deberá analizar danzas aisladas del repertorio y descubrir de qué manera se relacionan con la música: danzas de épocas y coreógrafos diferentes, dado que cada coreógrafo estampa su propio estilo en el vocabulario técnico; utiliza determinados pasos, determinados saltos o giros, y determinadas modalidades de construcción y desarrollo, tanto dentro de una danza en particular como en la totalidad de un ballet, lo cual otorga un sello personal a su obra. En la actualidad este análisis de la danza y la música por parte del

⁴ Louis Horst y Carroll Russell, *Modern Dance Forms* (Nueva York: Dance Horizons, 1967).

estudiante a menudo se da ligado con el estudio de la notación de la danza.

Vemos así cómo existe una gran cantidad de elementos que un buen maestro puede enseñar sobre construcción de la danza. El estudiante puede adquirir experiencia en la mecánica de exponer y desarrollar ideas; de poner énfasis por medio de la repetición o el contraste; de relacionar a los bailarines entre sí en un *pas de deux*, en conjuntos o grupos. Todo eso puede ayudarlo mucho en su camino hacia convertirse en coreógrafo. Y, más inmediatamente, lo puede ayudar a comprender el proceso de creación cuando deba trabajar bajo un coreógrafo en la preparación de un nuevo ballet.

Es así como la composición de danza puede ser enseñada; ¿qué diríamos entonces con respecto a la coreografía? ¿De qué manera pueden aprender su arte los coreógrafos? La respuesta que da la historia es el aprendizaje no oficial. El bailarín se unía a la compañía en calidad de asistente de *maitre de ballet*, y en el siglo XIX el coreógrafo (*maitre de ballet*) y su asistente eran

Foto Roland Bond

*David Drew, del Royal Ballet,
dando una clase de coreografía.*



por lo general también los bailarines principales; hasta cierto punto se trataba de un paralelo con la era del actor-director en el teatro dramático (si bien el actor-director tenía por supuesto también responsabilidades de índole ejecutiva además de actuar y dirigir); existe además una semejanza con el caso de los pintores y otros artistas que trabajaban en el estudio de un maestro y en el estilo de éste antes de iniciarse por su propia cuenta. El director artístico-coreógrafo que es un solista retirado es en gran medida una figura moderna.

El sistema de aprendizaje era fundamentalmente acertado. Daba al coreógrafo la oportunidad de obtener una experiencia práctica sin la responsabilidad de mostrar prematuramente obras completas. Podía componer danzas aisladas para *divertissements*, o idear danzas para escenas completas cuya acción ya hubiera sido planeada por su maestro. Eventualmente se le confiaba un ballet entero. Entonces, cuando sus posibilidades se hallaban comprobadas de ese modo, ocupaba el puesto de *maitre de ballet* en otro teatro.

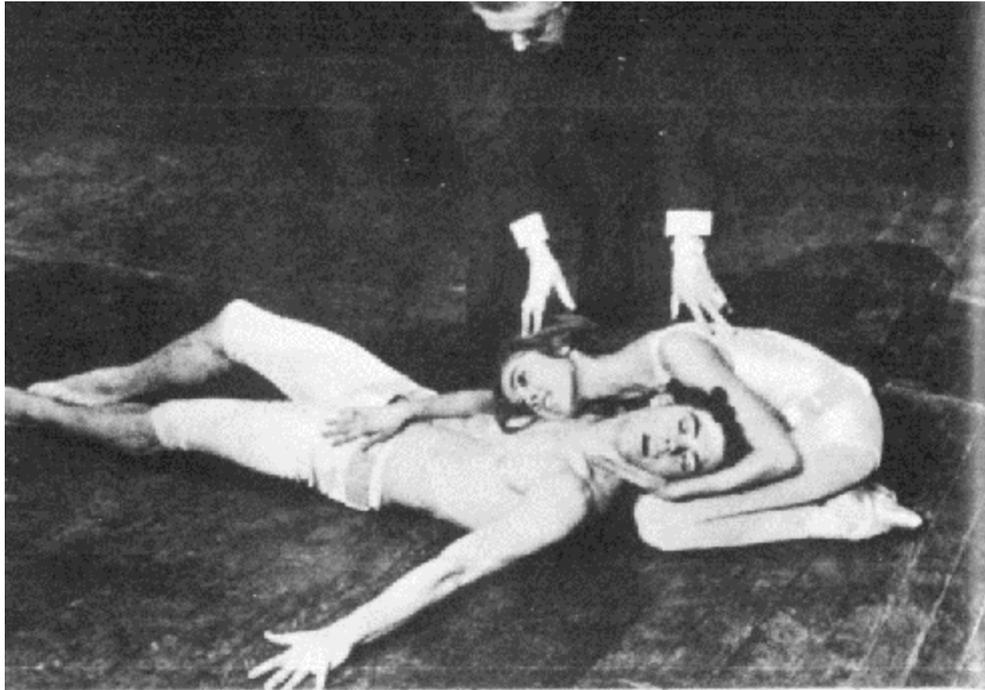
En la actualidad existen cursos y seminarios de coreografía; se están desarrollando también experimentos en "coreografía por computadora", que implican proporcionar a una computadora un programa de pasos y secuencias de baile juntamente con algún acompañamiento musical o rítmico; pero para los bailarines que poseen la ambición de crear ballets la principal fuente de ayuda teórica ha sido siempre la de trabajar en la creación de ballets al lado de coreógrafos de renombre. Es esta la manera en que la mayoría de ellos aprenden cómo desenvolverse en el campo de la coreografía, descartando o aceptando métodos e ideas según las afinidades que sientan con cada uno de los coreógrafos con quienes han trabajado. Reconocen su deuda, como lo hace Ashton con respecto a Nijinska y MacMillan con respecto a Ashton. Aprenden a tratar con los bailarines y a enseñarles, ya sea por medio de la enseñanza directa, o desempeñándose como asistentes de maestros de baile —utilizando esta vez el término en su acepción moderna—, y ensayando reposiciones de producciones anteriores. Los talleres de danza surgen y desaparecen, y algunos de

ellos han realizado una labor valiosa al descubrir talentos nuevos; por ejemplo, ha surgido una nueva generación de coreógrafos, entre quienes se incluyen Geoffrey Cauley, David Drew y Ronald Hynd, del Royal Ballet Choreographic Group de Leslie Edwards; pero en un mundo de relativamente escasas compañías de ballet y problemas financieros cada vez mayores, son restringidas las oportunidades para que los coreógrafos jóvenes desarrollen y consoliden su talento natural creando una serie de ballets con bailarines experimentados.

EL APORTE DEL BAILARÍN

Por encima de todo lo que se puede aprender, el coreógrafo debe poseer determinadas cualidades personales, en especial con relación a sus bailarines. Debe poder apreciar sus posibilidades del momento y su potencial. Los bailarines difieren mucho entre sí en su físico. Los hay altos con ondulantes movimientos de piernas, y los de estatura pequeña con precisión y elasticidad; hay bailarines que poseen una facilidad natural para los giros y saltos, para el movimiento lento y controlado o para la velocidad espectacular; hay bailarines que saben actuar y hay quienes no; hay bailarines que pueden actuar en algunos papeles y otros, no; y hay bailarines que saben actuar si se los instruye y guía, y bailarines que son mejores actores que sus coreógrafos. Todas estas características personales, puntos fuertes y débiles, potencial, son factores que el coreógrafo deberá tomar en cuenta al componer o al asignar el reparto. Al igual que un director de teatro, deberá conocer el alcance y las posibilidades como intérpretes de su equipo, pero además debe saber qué puede pedir de ellos en materia de técnica de danza.

Algunos coreógrafos —y Ashton proporciona el ejemplo clásico— crean papeles que revelan a los bailarines en sus metamorfosis más espléndidas. Fue Ashton quien reveló a Fonteyn en todas sus etapas, desde la liviana delicadeza instintiva de su Novia en *El beso del hada* (1935) hasta sus maravillas posteriores



*Frederick Ashton, en un ensayo
con Marilyn Trownson
y Carl Myers, del Royal Ballet
en LAMENT OF THE WAVES.*

Foto Roland Bond

en *Ondina* (1958) o *Margarita y Armando* (1963); quien descubrió el doble fuerte de Helpmann, la danza lírica (*Apparitions*, 1936) y la comedia irresistible (*A Wedding Bouquet*, 1937); quien creó papeles para el joven Michael Somes (*Horoscope*, 1938) y el joven Anthony Dowell (*The Dream*, 1964) que empleaban con perfecta comprensión las cualidades de su movimiento físico individual; y quien ofreció una exhibición virtuosística de su genio tan particular para asignar papeles en *Variaciones enigma*, en donde no hubo puntos flojos y los fuertes fueron magníficos,

Ashton es excepcionalmente talentoso en su apreciación de los bailarines y en asignación de papeles, pero todos los coreógrafos acerca de quienes hemos tratado han logrado éxitos en ese aspecto. La mayoría de ellos también ha percibido y hecho surgir talentos excitantes más de una vez. Los coreógrafos tienen sus exigencias individuales con respecto a los bailarines; algunos bailarines en especial les resultan adecuados y los utilizan en primeros papeles hasta que llegan a identificarse con sus ballets.

Petipa, cuya larga carrera abarcó a muchos bailarines, compuso algunos de sus éxitos más grandes para Pierina Legnani o para Carlotta Brianza —italianas ambas, con la técnica brillantemente virtuosística que los italianos llevaron a la Rusia imperial—; es obvio que los talentos de esas bailarinas condicionaron parte de su inventiva coreográfica. Al observar a alguna de nuestras bailarinas contemporáneas en el papel de la princesa Aurora en *La bella durmiente*, con su gozosa mezcla de *allegro* y *adagio*, de sutil medida y control, se percibe que Carlotta Brianza, la primera Aurora, debe haber poseído esas cualidades. Del mismo modo, la pirotecnia de Odile en *El lago de los cisnes*, por ejemplo, refleja la apabullante precisión de Legnani, quien había inaugurado el logro virtuosístico de los treinta y dos *fouettés* dos años antes en *La cenicienta* de Petipa y lo repitió en el nuevo papel para deleite de todos, mientras que el tierno lirismo de Odette prueba otra faceta de sus talentos.

Fokine encontró sus intérpretes perfectos en Karsavina, Nijinsky y Bolm, habiendo empleado su maravillosa diversidad en obras tan variadas como *Carnaval*, *Petrushka*, *El pájaro de fuego*, y *Las danzas del príncipe Igor*, y demostrado en repetidas ocasiones que eran no sólo bailarines de legendaria calidad sino también actores sutiles y sensibles. Massine tuvo su grupo de bailarines ideales con Lopokova, Sokolova y Woizikovsky, formando equipo con él mismo. Poseían la velocidad, el humor y el optimismo sofisticado de todas sus mejores obras. En realidad Fokine y Massine fueron servidos tan a la perfección por sus bailarines creadores que es difícil obtener una impresión verdadera de sus coreografías a través de reposiciones.

Balanchine ha encontrado —o creado— una galaxia de bailarines especiales, las musicales y piernilargas muchachas estadounidenses del New York City Ballet: Diana Adams, Tanaquil LeClerq, María y Marjorie Tallchief, Melissa Hayden. . . hay más nombres de los que uno puede citar.

A MacMillan se lo ha identificado principalmente con Lynn Seymour, su bailarina original para los papeles principales de *The Invitation* y *Anastasia*, pero otros bailarines también han satisfecho sus rigurosas exigencias coreográficas. Por ejemplo, cuando creó *Solitaire* en 1956, "el papel más difícil. . . el de la muchacha solitaria, se me había hecho alarmantemente preciso en mi mente y siempre sucede en esos casos. . . que uno nunca está satisfecho con la pobre desgraciada que intenta desesperadamente transcribir los pensamientos de uno, pero en Margaret Hill encontré a la intérprete perfecta y el papel vivió a través de ella". (Se incluye esta información en el libro de recuerdos del Sadler's Wells Theatre Ballet, compilado por Russell Brown y publicado por la Sadler's Wells Foundation en 1956.)

Tudor, originalmente con el Ballet Rambert y el London Ballet, después de crear para Maude Lloyd, Peggy van Praagh, Hugh Laing y él mismo su excelente y sutil coreografía para *Lilac Garden* y *Dark Elegies*, descubrió en Nora Kaye una primera bailarina a su gusto para *Columna de fuego* y *Dirh Lustre*. Cranko ha realizado un brillante trabajo en *Eugenio Oneguín* y *La fierecilla domada* con Marcia Haydée, dándole amplias oportunidades para desarrollar y demostrar sus posibilidades. Indudablemente debe sentir que ella ha hecho mucho para él, dado que ha dicho que "los bailarines talentosos pueden tomar un movimiento y transfigurarlo más allá de todas mis expectativas".⁵

Pero el coreógrafo no sólo debe asignar los papeles y crear para su reparto; debe enseñarles el ballet, y como corolario, debe poder llevarse bien con ellos, hacer que lo respeten y trabajen para él. Según su temperamento, podrá hacerlo siendo accesible o inaccesible, hombre fácil de tratar y comprensivo o exigente

⁵ Agnes de Mille, *The Book of the Dance*.

maestro de tareas. Charles Louis Didelot, uno de los grandes hombres del ballet en el siglo XVIII, poseía un temperamento incontrolable. Se ponía violentamente furioso, pegaba golpes y puñetazos a sus bailarines y, sin embargo, era muy querido por todos los que trabajaban con él. Acerca de Fokirie, Karsavina escribió lo siguiente:

*"En el transcurso de un mismo ensayo tenía arranques de admiración y furia en forma alternada. A causa de su sinceridad, del hecho de exigir todo lo mejor que cada uno podía dar, nosotros, sus seguidores, sentíamos por él un enorme aprecio, aun cuando era extremadamente irritable y no tenía control de su temperamento. Al principio solía indisponernos; con el tiempo nos acostumbramos a verle arrojar sillas, dejar los ensayos por la mitad, y a sus vehementes arengas. . ."*⁶

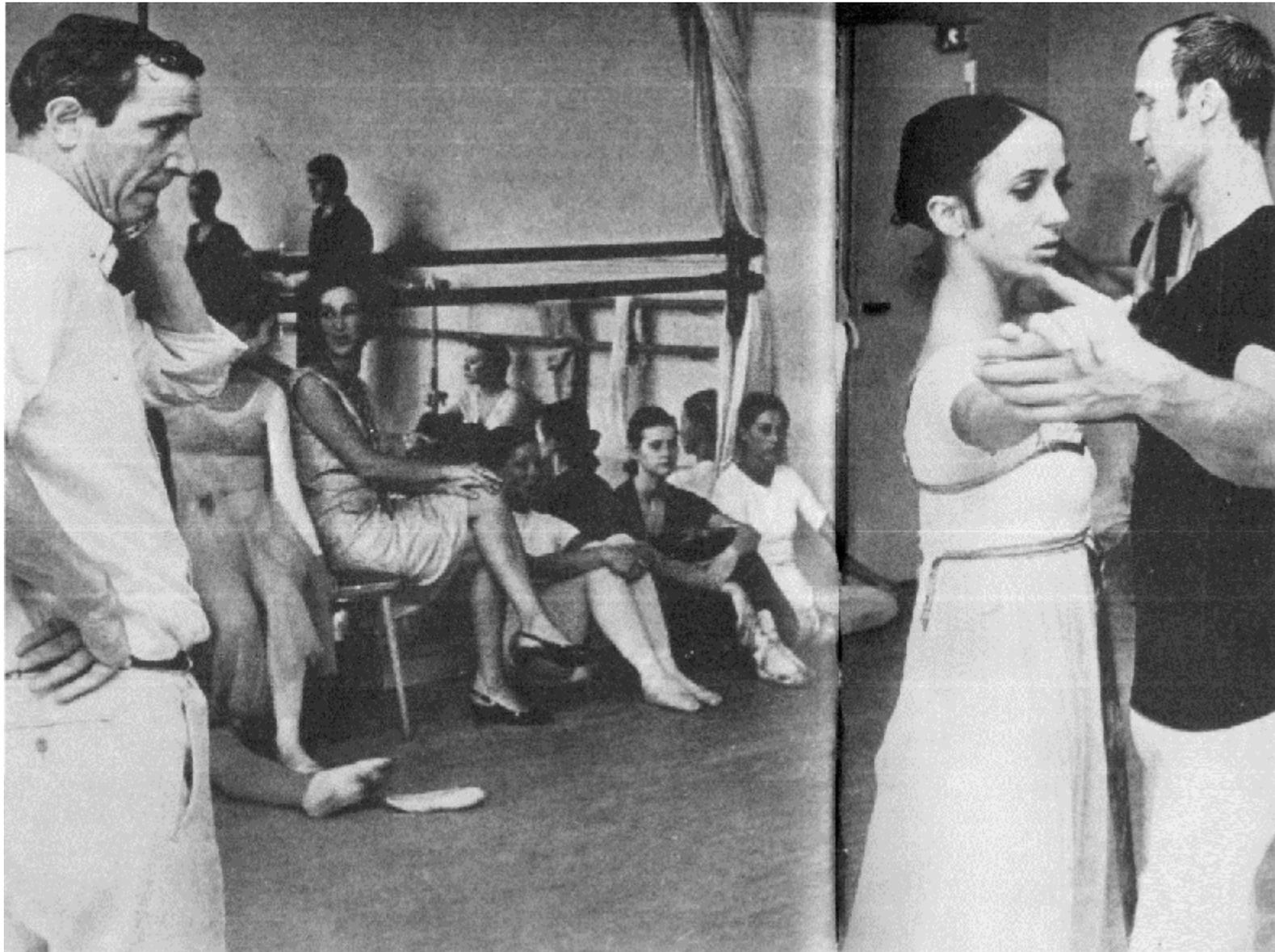
Acerca de Massine, Frederic Franklin dice lo siguiente: "Hacía restallar el látigo y todos saltábamos", y continúa afirmando que si bien Massine rara vez pierde el control, "arrastra a sí mismo y a toda la compañía más allá de los límites impuestos por la debilidad humana".⁷ Aparentemente no ocurre lo mismo con Balanchine. No sólo Bernard Taper afirma que trabaja con calma y confianza, "aparentemente sin que Jo afecte el caos o la histeria. . . no pierde el control ni levanta su voz con enojo",⁸ sino que también de Valois lo describe "con atrayente encanto y sentido del humor".⁹ Ashton, un hombre muy querido, es descrito por Clive Barnes "dando alaridos" a sus bailarines cuando

⁶ Tamara Karsavina, *Theatre Street*.

⁷ de Mille, *The Book of the Dance*.

⁸ Taper, *Balanchine*.

⁹ Ninette de Valois, *Come Dance With Me*.



*John Cranko creando
una nueva obra con Marcia Haydée
y Heinz Clauss, del Ballet de Stuttgart.
Foto Ballet de Stuttgart*



Michel Fokine, en un ensayo de EL PAJARO DE FUEGO con Támara Karsavina, Paris, 1910.

se atasca en busca de ideas. Cuando las cosas salen bien, les compra champagne.¹⁰ Tudor, según de Mille —una gran admiradora—, "es amable hasta que se excita, y entonces su carácter es de temer".¹¹

Así sea el coreógrafo amable o cruel con sus bailarines —y quizás sea las dos cosas por turno— ¿qué les dirá con respecto al ballet que constituye su tarea diaria con él? ¿Todo? ¿Nada? ¿Algo?

Fokine era expansivo. Comenzaba los ensayos con una explicación acerca de qué trataba su ballet, y qué era lo que cada uno de los bailarines debía intentar lograr. Si había un argu-

¹⁰ *Dance Perspectives*, Invierno de 1961.

¹¹ de Mille, *The Book of the Dance*.

mentó se los narraba, con palabra y gesto, haciéndoles reír. En un principio, Massine nunca hablaba sobre su ballet con los bailarines (posteriormente dejó de lado esa actitud severa), pero se hallaba siempre dispuesto a explicar lo que se le preguntara. Balanchine les dice a sus bailarines lo menos que puede sobre intención y significación. MacMillan cree en el intercambio de ideas y en la explicación, pero Cranko no: "Demasiada conversación restringe a los bailarines y frena su propia reacción instintiva".¹²

Enseñar el ballet implica, por supuesto, también enseñar la música. A veces ello resulta especialmente difícil. Nijinsky planteó una buena cantidad de problemas musicales en sus coreografías para *La siesta de un fauno* y *La consagración de la primavera*. Tenía problemas él mismo. Sokolova recuerda que con *La consagración* era tan complicado contar los tiempos de la música que "algunas de las bailarinas corrían con papeles en sus manos, en un caos, discutiendo sobre quién había contado correctamente".¹³ Grigoriev nos dice que llamaban a estos ensayos "clases de aritmética".¹⁴ Cuando más adelante Massine también creó una coreografía para *La consagración*, utilizó un metrónomo puesto en el "tempo" que indica la partitura para enseñar a Sokolova la Danza de la virgen elegida. En aquellos tiempos Stravinsky era especialmente difícil de aprender para los bailarines habituados a la música más tradicional. Ello trae a la memoria los problemas que tienen en la actualidad los bailarines con las partituras de música electrónica; se dio una situación similar en el estudio de ensayos del Royal Ballet cuando Rudi van Dantzig les enseñó su *Ropes of Time*. Bromeando decían: "Cuando pasa una ambulancia o un coche de policía todos ocupamos nuestros puestos de un salto. . ."

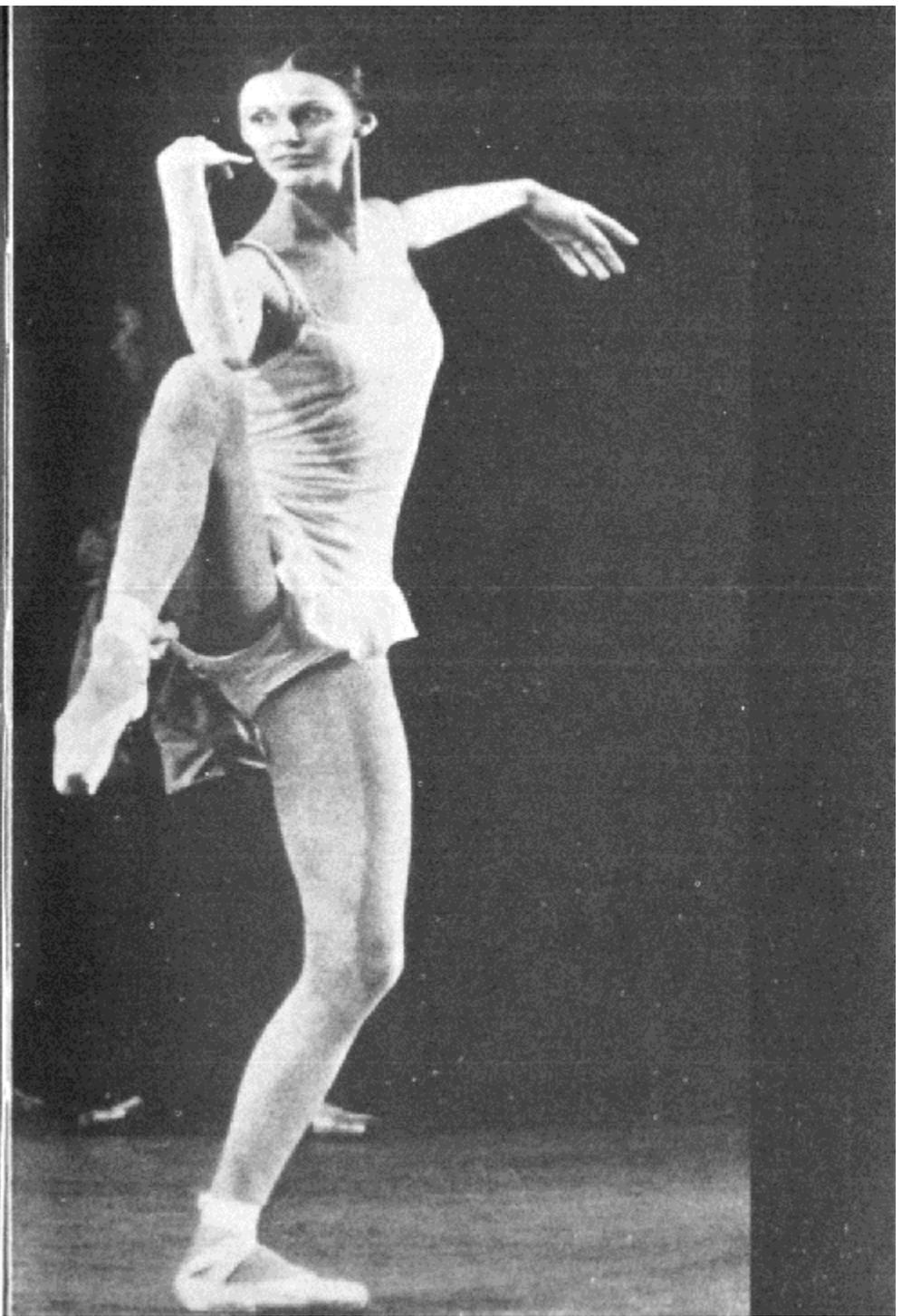
¹² Ibid.

¹³ Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev*.

¹⁴ Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-29*.

*En las páginas siguientes,
George Balanchine en un ensayo con Patricia McBride,
del New York City Ballet en WHO CARES?*

Foto Jennie Walton



EL PUNTO DE VISTA DEL BAILARÍN

¿Qué sienten los bailarines hacia sus coreógrafos? A veces, por supuesto, cosas impublicables, pero con sorprendente frecuencia, respeto y gratitud. Del mismo modo en que la mayoría de ellos trabajan en la clase con asombrosa paciencia y humildad, parecen aceptar los caprichos e inventos de los coreógrafos. Poseen una voluntad extraordinaria de probar cosas; si tienen fe en su coreógrafo intentarán obedientemente cumplir sus exigencias más complicadas y en apariencia imposibles. Naturalmente, sin esa fe comienzan las quejas. Es natural también que trabajen mejor cuando sienten que se los considera asociados, aun cuando sean meramente socios menores; cuando sienten que se los desarrolla y utiliza aprovechando su propio talento individual; y cuando, como a menudo sucede, se agrega una pizca de humor para elevar su estado de ánimo.

Con frecuencia se exige a los bailarines hasta el límite de su resistencia física. Los coreógrafos continúan inexorablemente —no tanto en términos de tiempo, ya que la mayor parte de ellos consideran que no pueden componer más que dos o tres horas sin interrupción—, pero a veces son implacables en su insistencia de que un bailarín realice alguna secuencia o solo. Sokolova recuerda que cuando creó el papel protagonista en *La consagración de la primavera* de Massine, se le presentó la dificultad de tener que permanecer de pie inmóvil durante los doce minutos anteriores a su solo, con un brazo en alto y las puntas de los pies hacia adentro.¹⁵ Karsavina narra que en el ensayo general de *El pájaro de fuego*, Fokine se lo hizo bailar tres veces sin escatimar esfuerzos, hasta que de las comisuras de sus ojos brotaron gotas de sangre.¹⁶ Los bailarines han debido soportar toda clase de excentricidades en materia de vestidos, máscaras y dispositivos escénicos, así como también en lo relacionado con la construcción técnica, a los efectos de llevar a la realidad la visión

¹⁵ Sokolova, *Dancing for Diaghilev*.¹⁸
de Mille, *The Book of the Dance*.

de medianoche de algún coreógrafo. Quizás no posean todos la aceptación sin reservas a la que dio expresión Svetlana Beriosova cuando dijo: "Es un nuevo lenguaje que es entregado a uno por el coreógrafo y el compositor. . . sólo uno mismo puede llevar a cabo lo que ellos están queriendo expresar".¹⁷ Pero Anthony Dowell ha expresado el punto de vista del bailarín: "Considero que todo bailarín se nutre de todo cuanto sea nuevo. Es sumamente importante que se creen obras *sobre* uno; se hacen parte de uno y es realmente eso lo que a uno le da fuerzas para seguir. . . eso es lo que el bailarín ansia: obras nuevas. A través de papeles nuevos y quizás extraños uno descubre sus propias potencialidades. . . somos bailarines y no coreógrafos, y por lo tanto dependemos totalmente del material".¹⁸ En el análisis final, es eso lo que hace que los bailarines acepten de tan buen grado la dirección del coreógrafo y los convierte en una arcilla viva tan maravillosa para que éste le dé forma.

¿Habremos llegado al final de esta imponente lista de cualidades inherentes o adquiridas que necesita poseer el coreógrafo? ¿Se podrá agregar algo? En realidad no. De Valois, sin embargo, aporta una estimulante postdata; recalca la importancia que tiene para el coreógrafo joven la experiencia prolongada en calidad de "unidad ejecutiva" en un repertorio que incluya algunas obras maestras de la coreografía, en especial si el coreógrafo trabaja integrando la compañía. Se refiere a "una gradual búsqueda de autoexpresión contenida por el tiempo y la disciplina".¹⁹ Es indudable que la disciplina profesional es otra exigencia esencial para un buen coreógrafo, y con excesiva frecuencia, dada la escasez de coreógrafos imperante, sucede que alguien se ve impelido a crear un ballet mucho tiempo antes de poseer esa disciplina, ni, por cierto, muchas de las cualidades que hemos tratado. Por supuesto que no todo bailarín desea ser coreógrafo, así como tampoco todo bailarín desea dedicarse a la enseñanza; se trata de

¹⁷ *About the House* (Londres, Royal Opera House).

¹⁸ *Dance Magazine*, abril de 1970.

¹⁹ Ninette de Valois, *Invitation to the Ballet*.

ramas especializadas de su actividad. El deseo de ser quien mueve las piezas, y no una parte, aun importante, de la creación de algún otro, constituye una ambición específica.

Por último, el coreógrafo, al igual que los demás artistas creadores, necesita aumentar su comprensión de la vida y de los seres humanos. Muchos poseen una experiencia general sumamente restringida. Viven en un mundo cerrado donde todo lo que se piensa y se habla versa sobre trivialidades técnicas, incidencias de la profesión o banalidades de la vida diaria; se hallan fuera de contacto con las cuestiones mayores de la vida y el arte, y nunca se ven expuestos a los múltiples puntos de vista o formas de comportamiento que podrían profundizar o madurar sus sentimientos o desarrollar su imaginación artística. La coreografía verdaderamente importante, al igual que todo gran arte, debe brotar de la experiencia real, y poseer significación universal.

La conservación de la coreografía

Todo amante del ballet se preocupa por el problema de la conservación de la coreografía. Por lo general constituye en buena medida un misterio la manera exacta en que la coreografía se transmite de una generación a otra, y hasta qué punto sigue siendo en ese caso fiel al original. En realidad, cuanto más tiempo se halla uno en contacto con el ballet y cuanto más ballets ve, menos seguro está con respecto a la fidelidad de la herencia coreográfica. En la época en que me hallaba adquiriendo un conocimiento del repertorio por medio de la asistencia constante, casi a diario, a funciones de ballet, poseía ideas muy definidas con respecto a qué era lo correcto y qué lo incorrecto en las producciones de obras tradicionales. Si, por ejemplo, se bailaba una variación que no resultaba familiar en el tercer acto de *El lago de los cisnes* o en el último acto de *La bella durmiente*, me sentía indignada. Consideraba que nos hallábamos en decadencia. Pero, al igual que lo que ocurre con las nieves del año pasado, ese tipo de actitud se diluye y desaparece. Ahora me siento segura de muy pocas cosas, y principalmente porque cada vez que se produce una variante en la coreografía o en la producción de los ballets tradicionales aparece algún maestro o productor o bailarín

que jura que se trata de la versión original. Así se lo hacía en aquella época, según algún documento que se acaba de descubrir, o según alguna comunicación oral especial por parte de algún bailarín ruso o francés que ahora cuenta noventa años de edad. . . Desde el principio los coreógrafos han ansiado poseer algún medio verdaderamente eficaz y práctico para registrar sus ballets. Muchos de ellos han realizado intentos de inventar formas de notación de la danza. Sin embargo, el método consagrado por la historia ha sido el oral, y es fascinante pensar en esa cadena de dedicadas mentes humanas —las mejores memorias posibles en este mundo siempre falible— reproduciendo y volviendo a reproducir los esquemas de danza y acción que conforman nuestro repertorio de ballet. Visto desde ese ángulo, lo sorprendente no es que difieran las distintas versiones de las danzas, sino que haya tanto material que aparentemente se ha conservado de un modo exacto.

A veces la sensación del pasado se torna por algunos momentos obsesiva y nostálgica. En *Giselle* uno se siente seguro de que Carlotta Grisi y Lucien Petipa, y Adèle Dumilâtre, su reina de las "wilis", verdaderamente realizaron determinados pasos que nos siguen resultando fascinantes en la actualidad, dado que esos mismos pasos se dan con toda fidelidad, sin alteraciones, en las producciones de todas las compañías de todos los países. Cuando el ballet fue representado por primera vez en Londres, se escribió lo siguiente en la edición de *The Times* correspondiente al 14 de marzo de 1842: "Un veloz giro marcó la transición de habitante de la tumba a espíritu atrevido", y ese momento del segundo acto sigue haciendo que uno retenga la respiración a medida que cada Giselle sucesiva es puesta en movimiento por el conjuro de la reina Myrtha. Pero se han introducido cambios aun en los tesoros transmitidos con mayor cuidado de generación en generación. Después de todo, se han hecho alteraciones en ballets que vimos por primera vez hace sólo dos o tres años.

*Una página de la ORQUESOGRAFIA, de Arbeau (Tomada
de la traducción al castellano de Teresa
Uriburu de Lavallo Cobo,
realizada sobre la base de la versión inglesa
de Cyril W. Beaumont. Buenos Aires, Centurión, 1946.)*

ORQUESOGRAFIA

Capriol: —¿Qué diferencias?

Arbeau: — Os las diré cuando lleguemos a ellas. Por ahora, observad las figuras de los dos tipos de *ru de vache* de que os acabo de hablar.

Ru de vache droit



Ru de vache gauche



Cuando se salta con ambos pies y éstos se asientan sobre el suelo, uno hacia adelante y el otro hacia atrás, soportando ambos el peso del cuerpo del bailarín, se llama a este porte y movimiento posición o *posture*, la cual generalmente sirve para marcar una cadencia. Se puede llevar a cabo en dos formas. Cuando el pie derecho está al frente, se titula *posture droite*¹ y cuando el izquierdo está adelante, *posture gauche*.² Y tened en cuenta este consejo en lo que respecta a estas *postures*: que tienen mucha más gracia cuando al ejecutarlas se coloca el pie de atrás sobre el suelo un poco antes que el de adelante, pues cuando ambos caen juntos, parece como si se hubiera dejado caer al piso una bolsa de maíz.

Posture droite



Posture gauche



LA NOTACIÓN DE LA DANZA

La memoria no ha sido el único repositorio para los ballets; en todas las etapas de su historia han surgido, se han inventado y utilizado sistemas de notación, o al menos de preparación de apuntes. La "coreografía" en una época implicó notación, pero más que nada la notación de danzas, no de ballets. A partir del siglo xv las danzas cortesanas fueron objeto de notación y descripción; la notación se podía aplicar en tanto y en cuanto las danzas fueran lentas y solemnes y no se tratara de una gran cantidad de saltos (el término utilizado es *basse danse* - "danza baja"); debieron agregarse descripciones y aun dibujos al desarrollarse pasos saltados.

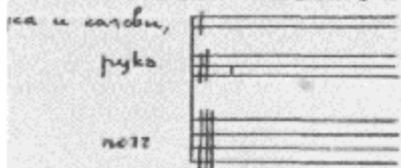
Una larga sucesión de maestros de danza publicaron obras de esa índole. Otras habían existido con anterioridad en forma de manuscritos, pero quizás la primera en ser publicada fue la *Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1588). El autor era un francés de Dijon y sacerdote cuyo verdadero nombre era Jehan Tabouret; dado que la transcripción musical había sido desarrollada en gran medida por monjes, no es de extrañar que Arbeau haya pensado en la idea de transcribir danzas, siendo entonces la danza una parte muy esencial de la vida y de la formación de un joven caballero. Le siguieron otros libros escritos por maestros de danza, pero a medida que la danza cortesana comenzó a transformarse en ballet, se hizo necesaria una nueva manera de registrarla, y uno de los pioneros en ese sentido fue Charles-Louis Beauchamps, maestro de danza de Luis XIV de Francia y director entre los años 1672 y 1704 de la escuela adjunta a la Real Academia Francesa de la Danza. Beauchamps experimentó con un sistema de notación que no sólo indicaba los pasos sino también el plan general, y su labor fue continuada y ampliada por uno de sus discípulos, Raoul Auger Feuillet, cuya obra, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs*, apareció en el año 1700. Se hallaban incluidos en ella los movimientos de los brazos, y tanto impresionó al maestro de danza inglés John Weaver que lo tradujo al inglés en 1706, pu-

blicándolo bajo el título de *Orchesography*, que ya había sido utilizado por Arbeau, y aplicándolo para registrar parte de su propia obra.

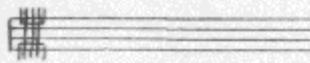
El sistema de Feuillet con adaptaciones realizadas por maestros de danza posteriores sirvió durante casi dos siglos; pero poco a poco el ballet se fue tornando más complejo, por lo cual el célebre y prolífico coreógrafo Arthur Saint-Léon elaboró un sistema y publicó un libro acerca del mismo en París en el año 1852. Llevaba el título de *La Sténochorégraphie ou l'Art d'écrire promptement la Danse*, y, también él lo utilizó para registrar una pequeña parte de su producción. Se trataba de un sistema de aspecto ágil, con pequeñas figuras en forma de palillos que seguían los movimientos de la danza a lo largo de pautas de música: los pasos *terre á terre* (los que se ejecutan en el suelo) ubicados sobre las líneas del pentagrama, y los pasos de elevación (pasos saltados) entre ellas. El plan general se hallaba dispuesto como visto desde el ángulo del público. Este sistema fue elaborado en Alemania por Albert Zorn, quien publicó en 1887 su *Grammatik der Tanzkunst*, que fue traducido al inglés en 1905 por el estadounidense A. J. Sheafe, con el título de *Grammar of the Art of Dancing*, y fue quizás el sistema más antiguo que se utilizó en los Estados Unidos, puesto en práctica por la Asociación Nacional Norteamericana de Maestros de Danza.

A medida que avanzaba el siglo XIX, en el ballet el énfasis se trasladó espectacularmente de Francia a Italia y Rusia. Los bailarines y maestros de ballet del exterior siempre habían ido allí a trabajar, y cuando Petipa fue al Teatro Maryinsky en San Petersburgo (ahora el Teatro Estatal Kirov de Leningrado), en calidad de bailarín, trabajó con el gran Perrot, bailarín y acróbata de Lyon, que en París y Londres se había convertido en uno de los genios del momento en el *ballet d'action*. Más tarde, como coreógrafo en jefe, encontró en Saint-Léon otro colega francés. Pero fue un bailarín ruso, Vladimir Stepanov, quien se dedicó a componer un nuevo sistema de notación de la danza, el que demostró su utilidad aun cuando no fue el sistema que terminó con los demás. Se hallaba basado en símbolos musicales y fue

и, определяющие место для
и нормального и исходного
фазы движения положения:



Класс, определяющий запись классических
танцев. В листе уже указаны варианты
как не II степени в продолжении. Вис мануи

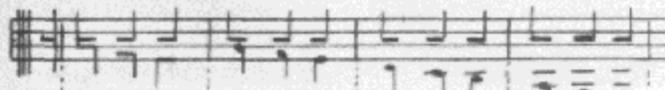


и в классе указывается место для только нормального положения

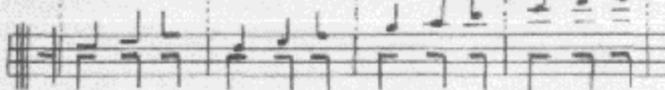
Запись сгибаний и разгибаний:

1) в локтевом суставе,
на 45°, на 90°, на 135°

Правой рукой



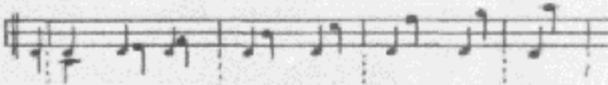
Левой рукой



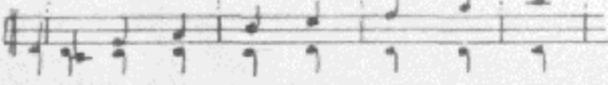
на 45°
на 90°
на 135°
на 180°
на 45°
на 90°
на 135°
на 180°
на 45°
на 90°
на 135°
на 180°

1) в плечевом суставе
на 45°, на 90°, на 135°, на 180°

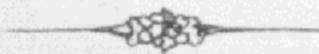
Правой рукой

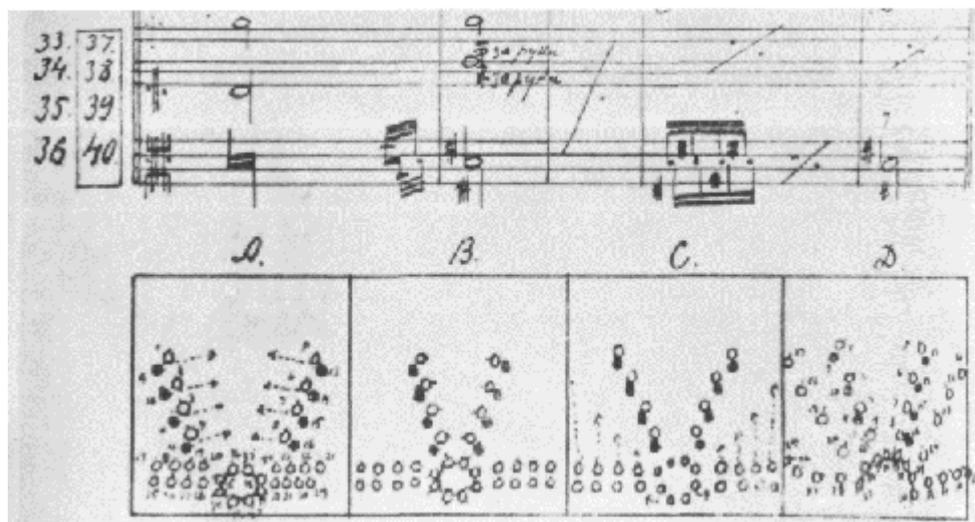


Левой рукой



на 45°
на 90°
на 135°
на 180°
на 45°
на 90°
на 135°
на 180°



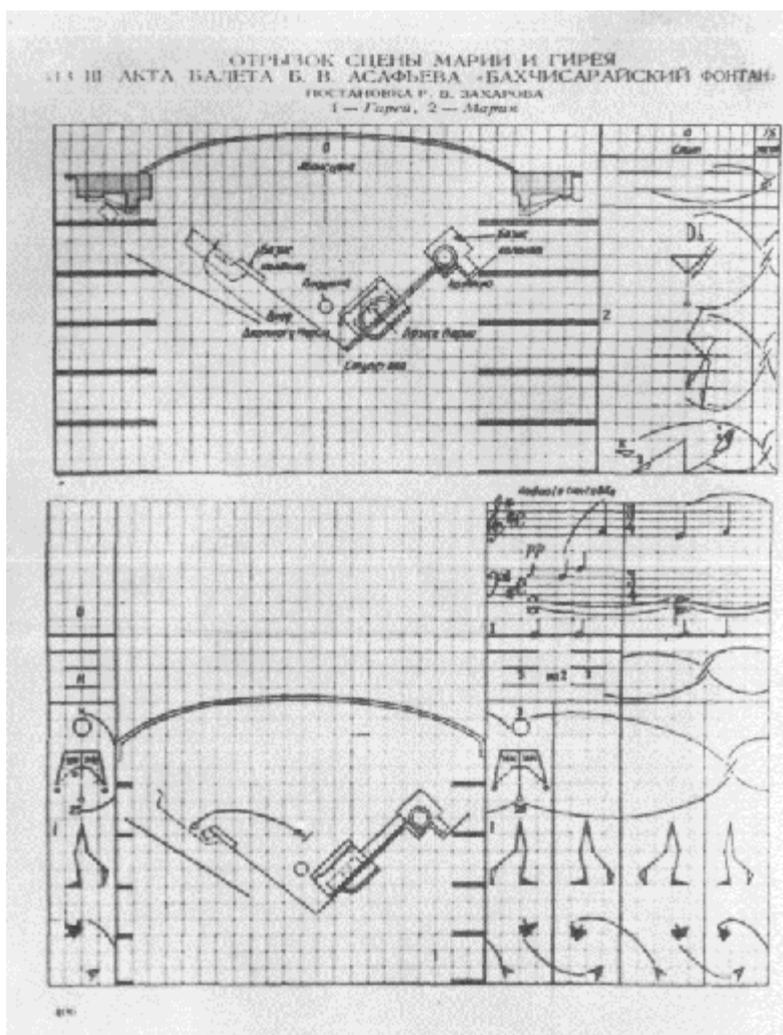


Otra página de KINETOGRAFIA, que muestra un esbozo para una puesta en escena en notación de Stepanov

publicado en París en el año 1892 bajo el título de *Alphabet des mouvements du corps humain*; por primera vez se habían considerado las posibilidades del cuerpo humano en acción, y no meramente la danza.

El sistema de Stepanov fue enseñado en el Maryinsky, y se registraron con él algunas de las coreografías de Petipa. Fue muy promovido por Alexander Gorsky, coreógrafo ruso amigo y discípulo de Stepanov, cuyo entusiasmo por él se hizo aún mayor después de la trágica muerte de Stepanov a causa de una pulmonía, acaecida en 1896. Indudablemente este sistema ha ayudado a conservar los grandes ballets del Maryinsky de esa época, dado que fue utilizado por Nicolás Sergeyev, el responsable de preparar las primeras representaciones de los mismos para el Royal Ballet (entonces el Vic-Wells, o Sadler's Wells Ballet) en

Una página de la edición en ruso de KINETOGRAFIA, de Srboui Lissitsian, edición de Rostislav Zakharov. Esta página muestra la clave de la notación de Stepanov.



*Dos páginas de notación de Lissitsian
 para la FUENTE DE BAKHCHISARAI,
 coreografía de Zakharov, que muestran el comienzo
 del tercer acto, tomado de KINETOGRAFIA.*

The first system of the handwritten musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, containing several measures of music with notes and rests. The middle staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs), showing chords and melodic lines. The bottom staff is a bass line with a bass clef, featuring a series of rhythmic patterns and notes. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

The second system of the handwritten musical score continues the composition from the first system. It also consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The notation is consistent with the first system, showing handwritten musical notation for notes, rests, and accompaniment. The system concludes with a double bar line.

la década de 1930, y además se halla basado en el mismo sistema personal de notación utilizado por Massine. Pero la búsqueda de ninguna manera había concluido. El sistema de Stepanov fue uno de tantos, y ha surgido una buena cantidad después de 1896. Por ejemplo, el coreógrafo ruso Rostislav Zakharov aprobó un método de notación de producciones creado por Srboui Lissitsian, un modo de registrar muy completo y visualmente atrayente mediante el cual ha conservado en parte el actual repertorio soviético.

Fokine, un pensador maravilloso en lo que a coreografía respecta —claro, de enfoque amplio e imaginativa sensibilidad— parece no haberse interesado en inventar métodos de notación. En cambio Nijinsky, el coreógrafo por obligación, desarrolló un sistema que, al igual que el método de Stepanov (y como es lógico bajo su influjo) se hallaba basado en la notación musical. Su descripción del movimiento estaba concebida según un criterio anatómico, y se indicaban según ese criterio, utilizando notas musicales, los movimientos de todas las partes del cuerpo (tronco, cabeza, brazos, manos, piernas y pies). Se dice que el bailarín Nicolás Zverev afirmó que era "inteligente y eficaz",¹ pero nunca llegó a ser utilizado de un modo general, si bien Nijinsky lo utilizó para registrar *La siesta de un fauno*.

Los sistemas modernos en realidad se han reducido a los dos más importantes, labanotación y notación Benesh, siendo los que les siguen en importancia aquellos elaborados por Noa Eshkol y por Margaret Morris.

Margaret Morris comenzó a desarrollar su sistema de notación en 1913, y en 1928 publicó un pequeño manual, *The Notation of Movement*.² Se hallaba basado en símbolos abstractos, y al igual que la notación musical se lo leía de izquierda a derecha. En 1928 utilizaba una pauta de tres líneas que servían para la cabeza, brazos y manos; un espacio para el cuerpo, y tres líneas para las piernas y los pies. Estaba dividido en compases, con

¹ Françoise Reiss, *Nijinsky*.

² Editado por Routledge & Kegan Paul.

indicaciones de tiempo, que anotaban las posiciones y las relaciones entre una posición y la siguiente. El sistema Eshkol (1958) ha interesado a los círculos científicos vinculados con la programación del movimiento en las computadoras, en virtud de su base matemática y su utilización de los números.

PRINCIPALES FORMAS QUE SE UTILIZAN

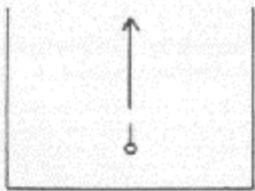
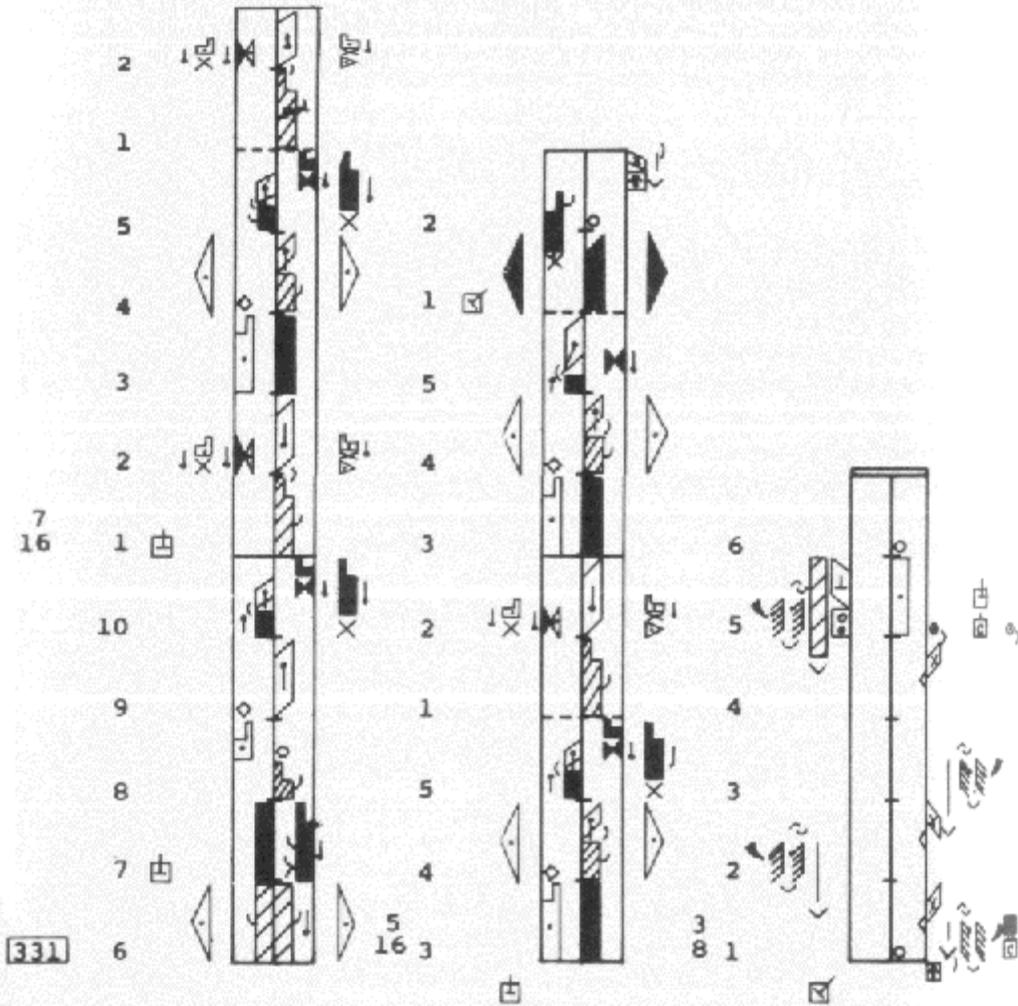
De los otros dos sistemas, la labanotación * (el término es estadounidense) es el más antiguo y el más utilizado en los Estados Unidos. Rudolf von Laban fue un personaje extraordinariamente interesante. Nacido en Bratislava, en 1879, trabajó principalmente en Alemania entre las dos guerras en todos los campos del movimiento teatral. Había estudiado diversos tipos de danza, pero nadie ha señalado nunca que haya sido de algún modo un bailarín. En lugar de ello, fue un fundador de escuelas de danza, habiendo enseñado tanto a Mary Wigman como a Kurt Jooss, cada uno de los cuales consolidó y explotó sus métodos. Laban fue también un pionero en el movimiento concertado en el escenario en otras formas de producción teatral, y elaboró su sistema de notación a lo largo de un período de unos veinticinco años, habiéndolo publicado en Alemania en 1928 con el título de *Kinetographie Laban* y describiéndolo como *Schriftanz*, danza escrita. Las primeras traducciones al inglés se realizaron sólo dos años después.

Laban se remontó al método originado por Beauchamps y desarrollado por Feuillet en su utilización de una línea central que separa los movimientos del lado derecho de los del izquierdo y en la indicación de las divisiones de tiempo por medio de barras que cruzan la línea central; pero éstas son sólo dos características de un sistema muy individual y completo basado en un profundo estudio del movimiento en todas sus áreas tan ampliamente diver-

* N. del T.: Por razones de comodidad fonética, hemos decidido dar forma castellana al término original "labanotation".

AGON

Second Pas de Trois
Girl's Variation (end)



gentes. En esa época se hallaba de moda en varias ciudades europeas la puesta en escena de algo así como un espectáculo bailado del tipo de producción masiva de festival, y Laban probó su sistema inicial anotando esa variedad de espectáculo y enviando la notación a productores locales que la podían leer para que a su vez montaran su producción partiendo de su interpretación de los apuntes. La idea funcionó muy bien.

Laban cristaliza de la siguiente manera la intención de la notación de la danza: "Debe poder mostrarse en la notación de una danza qué parte del cuerpo ha sido movida y su posición después del movimiento. Es también cierto que se debe registrar el tiempo exacto que lleva cada movimiento. Pero se debe hacer todo esto de un modo en que la característica fundamental de la danza, que es el fluir del movimiento, quede descripta en todos sus detalles".³ Y pone énfasis en la utilización de la notación en otras esferas del movimiento, y no sólo en la danza teatral sino también en la industria, en la educación y en la terapia.

La labanotación utiliza símbolos ubicados en tres pautas, pero se la lee en sentido vertical, a partir del pie de la página y hacia arriba, de modo que uno se siente inmediatamente identificado con ella. Se refleja en el diagrama la propia postura erecta; la línea central representa la columna vertebral, y las líneas de la izquierda y de la derecha representan respectivamente piernas y brazos derechos e izquierdos. Los símbolos difieren en su lon-

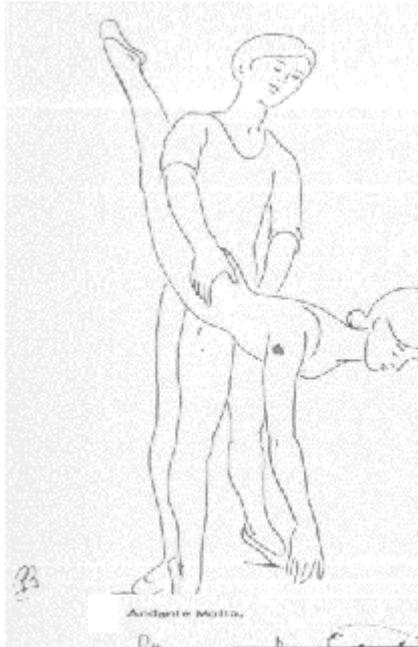
³ Rudolf von Laban, *Principles of Dance and Movement Notation*.

Un ejemplo de Labanotación, que muestra los últimos compases de la variación solista de la bailarina del segundo PAS DE TROIS de AGÓN, coreografía de George Balanchine. Se trata de una serie de movimientos complejos: BATTEMENTS, FOUETTÉS, COUPÉS y PIQUÉS girando y desplazándose desde el fondo del escenario hacia adelante. El último compás (3/8) es una sucesión de chasquidos de dedos.



*Kenneth MacMillan trabajando
en su ballet OLYMPIAD con la coreóloga
de notación Benesh, Mónica Parker.*

Poto Leslie Spatt



Ejemplo de notación Benesh que muestra cuatro compases del PAS DE DEUX campesino del primer acto de GISELLE. La bailarina hace un PAS DE BOURRÉE hacia adelante en una preparación en cuarta posición para un giro doble, terminando en ATTITUDE DEVANT sostenida por el bailarín (ver ilustración y zona indicada con línea de puntos),

luego Un GRAND ROND DE JAMBE

EN L'AIR pasando a ARABESQUE seguido de PENCHÉE Y POSE llegando a PROMENADE IN ARABESQUE. Música de Adam.

Foto Instituto de Coreología, Londres

Andante Molto.

Copyright Rudolf Benesh 1959©

gitud a los efectos de transmitir las diferentes duraciones del movimiento; el pulso básico se halla indicado por medio de pequeñas barras transversales colocadas sobre la línea central; de esa manera se pueden coordinar con precisión fracciones del movimiento y de la música:

La labanotación es el principal sistema utilizado por el Dance Notation Bureau de Nueva York, fundado por Ann Hutchinson en 1940, y esta organización ha logrado crear partituras en labanotación de algunos clásicos del ballet estadounidense. Esas partituras han sido inscriptas en la oficina de derechos de autor de la Biblioteca del Congreso, en la misma forma en que se inscriben los libros, y ello ofrece una tranquilidad al coreógrafo contra el plagio o el uso no autorizado.

La notación Benesh es un sistema más reciente, pero se ha afirmado en un grado mucho más eficaz que casi todos sus predecesores, con excepción de la labanotación. Se originó con Rudolf Benesh, artista esposo de una bailarina del Royal Ballet (Joan Benesh), quien registró el sistema en 1955 y publicó un libro titulado *An Introduction to Benesh Dance Notation*. A partir de entonces gozó de un sostenido éxito en Inglaterra y condujo a la creación de un Instituto de Coreología, que ha llegado incluso a ofrecer cursos por correspondencia. Vemos surgir así un nuevo término, coreología, no demasiado apto o descriptivo, dado que debería abarcar la inmensa área de "la ciencia de la danza" del mismo modo que la teología es la ciencia de la religión, la geología la ciencia de la tierra y la antropología la ciencia del hombre; pero se halla en cambio irrevocablemente vinculado con el estudio de la notación Benesh. Los coreólogos que se gradúan en esta institución han dado pruebas de su valor, en especial registrando algunas obras del Royal Ballet y reproduciéndolas para otras compañías a partir de sus registros. Por cierto que el sistema resulta justificado cuando uno se encuentra con que el Ballet Australiano baila una versión de *La Filie mal Gardée* producida con toda fidelidad, la que ha sido montada por la coreóloga Elphine Allen basándose en su registro en notación Benesh realizado en Inglaterra.

Un punto a favor de la notación Benesh es que su aprendizaje parece ser sencillo para los bailarines (todos los sistemas de notación de la danza presentan problemas casi insuperables para quien no es bailarín). Los estudiantes de ballet lo aprenden con facilidad; toman uno de los textos, lo leen y memorizan un *enchaînement*, y luego, cerrando el libro, traducen a la danza el texto que han notado de la misma manera en que un niño en la escuela traduce un pasaje del español al inglés; y de una manera exactamente igual aumenta con el tiempo la facilidad con que traducen. Por otra parte parece gustarles bastante, a diferencia de los alumnos del Maryinsky en el siglo pasado, donde las clases semanales de sistema Stepanov parecen haber aburrido tanto a los jóvenes que les dejaban escaso provecho.

Si la coreografía fuera conservada como rutina mediante uno u otro de los métodos de notación, serían varios los beneficios. Existirían ballets registrados que podrían incluso archivarse en una biblioteca, de la misma manera en que se hace con las partituras orquestales de las óperas. Esos registros podrían ser estudiados por cualquiera que estuviera preparando nuevamente un ballet para la escena, por bailarines deseosos de aprender un papel, ya fuera con la intención inmediata de bailarlo o, sencillamente, para ampliar sus conocimientos de un modo general, y por los críticos o los integrantes del público interesados en el tema, tal como se estudia una partitura musical. En la actualidad ello no es posible. En aquellos casos en que un ballet ha sido registrado en su totalidad por medio de alguno de los sistemas de notación, se halla disponible para los productores de exhumaciones; pero el productor puede no estar familiarizado con el sistema que se utilizó o puede no conocer a fondo ningún sistema. (En buena parte sólo la nueva generación de bailarines es la que está siendo instruida en algún método de notación como cosa normal.) Por lo tanto, puede tener necesidad de trabajar con algún experto que le interprete la partitura notada. O puede suceder también que se le confíe al experto la producción en su totalidad. Además de la producción de exhumaciones, son muy pocos los registros escritos de ballets que se han publicado, y éstos sólo

se hallan disponibles en las bibliotecas especializadas. Es así como sólo en el caso en que un ballet sea producido en calidad de exhumación podrá el bailarín tener la oportunidad de tomar la partitura en préstamo para estudiar un papel, y siempre que sea ese el método utilizado por el productor. Una bailarina no podrá tomar de una biblioteca la partitura de *Giselle* y estudiar el papel protagonista en sus ratos libres y para su propia satisfacción.

Del mismo modo, ni los críticos ni el público tienen acceso a los registros de ballets que se han publicado en notación. El crítico debe basarse en su memoria, por ejemplo, al escribir la "secuencia del ballet", de modo que inevitablemente se producen inexactitudes que podrían corregirse si se los pudiera consultar de la misma manera en que se consulta el texto de una obra de teatro cuando se desea transcribir una cita en forma textual.

Aun en el caso en que los registros estuvieran disponibles, por supuesto que no serían de mayor utilidad para el lego. Es para los productores y bailarines que posee valor la notación de la coreografía, y en ese campo continúa la rivalidad entre los dos grandes sistemas modernos. Tal como está la situación, la labanotación ha sido utilizada principalmente para registrar la danza moderna, y la notación Benesh para el ballet clásico; pero los defensores de ambos sistemas afirman que sirven para registrar en forma exitosa cualquier tipo de movimiento humano de modo que el debate continúa.

Un requisito absolutamente esencial para cualquier sistema universal de notación es que debe estar desarrollado en forma tan completa y con tal exactitud científica como para no necesitar la utilización de términos aclaratorios aquí y allá, ni basarse en un conocimiento previo por parte del lector. Un bailarín con una partitura de una variación debería poder bailarla con toda corrección aun en el caso de jamás haber visto su ejecución. En un artículo titulado "Experiences of Dance Notations", Ann Hutchinson afirma con buen sentido y exactitud ética lo siguiente: "La notación debe servir al coreógrafo y proporcionar todos y cada uno de los detalles que éste necesite..." Afirma que el sistema de notación Benesh defiende la notación incompleta al im-

plicar que ciertas cosas "no importan" o "no son importantes" —los coreólogos niegan categóricamente esto—, y hace notar que no sólo debe registrarse el movimiento sino la *intención* del movimiento.⁴ Su opinión en el sentido de que la labanotación es más completa para detallar a fondo todos los movimientos (y aparentemente se puede también utilizar una versión menos detallada si se desea) ha sido objetada por la creencia igualmente apasionada por parte de los coreólogos de que no hay nada inadecuado en la notación Benesh. Francés Greene, también en el *Dancing Times*, sostiene que en los casos en que un movimiento no se halla representado en la notación Benesh es porque resulta perfectamente claro en el contexto, es decir, que si se trata por ejemplo de la notación de un ballet clásico no es necesario "afirmar todas las veces que los pies deben hallarse vueltos hacia afuera y en punta"; puede sobreentenderse en forma implícita.⁵ Presumiblemente, y dado que muchos coreógrafos del ballet clásico trabajan en la actualidad en una manera muy libre, cualquier excepción a la regla se anota y se aclara en la partitura.

Los otros elementos que se incluyen en una partitura Benesh o Laban son la música (por supuesto), que figura en la parte superior de cada página de notación de danza, y el plan de la iluminación, o de las proyecciones fotográficas. Si la partitura musical ha sido reemplazada por música electrónica, aparece entonces el gráfico correspondiente en su lugar. Parece haber respuesta para todo, a excepción de la cuestión espinosa de la interpretación de caracteres.

Bien, ésa es la situación existente entre ambos sistemas, y se necesitaría un grupo de arbitros expertos para decidir entre ellos. El crítico de ballet inglés A. V. Cotón, resumiendo la situación, concluye diciendo lo siguiente: "En este momento no se ha probado que haya *un* sistema que supere a todos los demás";⁶ y ése sigue siendo el caso. Cada uno ha dado muestras de sus positivos valores.

⁴ *Dancing Times*, marzo de 1968.

⁵ *Dancing Times*, junio de 1968.

⁶ *Dancing Times*, setiembre de 1968.



Ejemplo de notación escrita por Leonide Massine.

Existe, sin embargo, la perspectiva de un desarrollo en la esfera de la notación de la danza. A partir del sistema de Stepanov, que aprendió en Rusia en sus épocas de estudiante, Leonide Massine comenzó, como joven coreógrafo, a desarrollar su propio método personal. Con el correr de los años lo ha ampliado y en la actualidad enseña un sistema científico que, según afirma, no es meramente un método de registrar una danza sino también una ayuda para la composición y la evaluación, con una capacidad de computadora para detectar y denunciar fallas de composición y asegurar que todo movimiento sea perfecto desde el punto de vista de la armonía del cuerpo humano. Massine asegura que es perfectamente posible la aplicación a la coreografía de principios perfectamente definidos, que hay patrones de lo bueno y lo malo en la composición que este sistema revela al propio coreógrafo (si éste lo utiliza como guía de trabajo), al bailarín, o al crítico y al público interesado. Su libro, *Massine on Choreography* (Faber & Faber, Londres, 1971) constituye un manual definitivo y el autor considera que cualquiera que lo

utilice para enseñarse a sí mismo el sistema debería poder aplicarlo ya sea a la composición o al registro y análisis de danzas y ballets; se trata por supuesto de un sistema de movimientos universales y no se halla en absoluto limitado al ballet clásico.

Nadie puede calcular qué grado de éxito puede tener este sistema. Llevará tiempo aún el que se lo llegue a considerar en forma generalizada, y en una era de enorme flexibilidad artística es muy probable que se produzca una considerable resistencia ante lo que es indudablemente un enfoque muy académico. Su atractivo mayor podría radicar en su pretensión de poder estabilizar patrones básicos para la labor coreográfica. A menudo sería útil poder afirmar en forma categórica con la ayuda de un medio mejor que la opinión derivada de la experiencia y del instinto, si el coreógrafo habla, desde el punto de vista del movimiento de la danza, en forma gramatical o antigramatical. Pero no parece posible lograr más que eso. Se trata de una época llena de licencias tanto en el arte como en la vida, y más allá de un cierto grado no se puede ser dogmático respecto de lo bueno y lo malo en la coreografía.

EL CINE

Existe, por supuesto, una alternativa moderna a la memoria o a la notación de la danza: el cine. En este contexto no nos referimos en absoluto a las películas cinematográficas de distribución comercial, hechas para gustar, las del Royal Ballet o del Bolshoi; ni tampoco a las filmaciones de ballet hechas para la televisión, podadas y realizadas con conciencia de las posibilidades del trabajo de cámaras. Para servir como registro de una coreografía, la película debe ser filmada desde un punto estático en el público, mostrando en la forma más completa posible la acción en su integridad exactamente como la vería la persona que asistió al teatro. Nada de primeros planos, ni ángulos extraños —por fascinantes que sean— ni asociaciones de imágenes de corte simbólico; nada más que la ejecución de un extremo al otro filmada

*Martha Graham
en una ejecución
de su ballet*

LA LEYENDA DE JUDITH.

Foto Martha Graham Center Inc.



o televisada y grabada en cinta desde una cámara inmóvil. Se ha utilizado esta posibilidad menos de lo que se podría pensar, en parte en razón de su elevado costo. A mi modo de pensar, ello es una verdadera tragedia. Si las grandes interpretaciones de ballet hubieran podido ser conservadas en película cinemato-

gráfica, sin ninguna distorsión (tal como se ha intentado hacer, sin un éxito absoluto, con las *Variaciones enigma*), conformarían una herencia magnífica. Existen fragmentos cinematográficos, episódicos y mal filmados, de Pavlova, y aun así nos llega algo de su genio extático; ¡cómo quisiera uno que hubiera la misma evi-

dencia fragmentaria y esquiva de Karsavina, de Nijinsky o de Bolm! Aun las fotografías —esas fotografías exquisitamente atmosféricas de E. O. Hoppé que casi tiemblan con movimiento, y que nos transmiten la cualidad vital de esas glorias de Diaghilev que uno nunca vio directamente frente a sus ojos— aun fotografías inmóviles de calidad tan superior (y las poseemos en el caso de nuestros bailarines contemporáneos), aun los estudios de acción más magníficos, no pueden reemplazar a la filmación del baile en sí.

En las décadas de 1930 y 1940 se hubieran podido hacer verdaderos registros cinematográficos a nivel profesional, si un arte relativamente pobre como es el ballet hubiera podido sobrellevar el alto costo, y podríamos ahora ver, en lugar de meramente intentar recordar mediante la palabra, ejecuciones e intérpretes históricos. Mis primeros recuerdos de ballet datan de fines de la década de 1930. Quisiera ahora poder repasar filmaciones que vuelvan a darnos la serenidad de Irina Baronova como Odette, el encantador niño de Tatiana Riabouchinska en *Jeux d'enfants*, el *Proteo* de David Lichine, la reina de las "wilis" de Alexandra Danilova, el peruano de Massine en *Gaieté Parisienne*, y este último sería especialmente interesante dado que *Gaieté Parisienne* fue filmado comercialmente, pero como a través de una lente de aumento y menos electrizante de lo que sería la verdadera interpretación de Massine en un registro liso y llano. Todos los aficionados al ballet podrían acomodarse contentos para pasar la tarde con una compilación de su colección nostálgica y personal de interpretaciones que desean recordar. La tragedia es que no existen. Hay, sí, algunas películas en colecciones privadas. Son siempre interesantes. Pero la calidad de las filmaciones hechas como "hobby" personal nunca es lo suficientemente buena como para servir de registro satisfactorio de la coreografía o de la interpretación.

En uno o dos casos, sin embargo, las películas cinematográficas han jugado un papel muy diferente y han probado lo valiosas que podrían ser de habérselas hecho en forma más sistemática y satisfactoria. Massine posee una biblioteca muy completa de

las filmaciones de sus ballets que él mismo consulta o muestra a la compañía que prepara una exhumación; considera también que es la mejor protección de los derechos de autor del coreógrafo. Los ballets de Martha Graham también se filman y conservan en los archivos de la compañía y se exhuman a partir de los registros filmados. Por lo general poseen banda de sonido con la música orquestal o bien con el acompañamiento del piano de ensayo, y a veces se los mira en el espejo de modo que el productor y los bailarines puedan ver el ballet desde el punto de vista del escenario. Del mismo modo en que se han preparado producciones extranjeras de ballets clásicos por medio de registros en notación Benesh, la London Contemporary Dance Company montó la producción londinense de una obra de Martha Graham sobre la base del registro cinematográfico oficial.

La crítica de la coreografía

Cualquiera que ha llegado al punto de descubrir qué es la coreografía y cómo se la produce, se plantea el absorbente interrogante de qué normas aplicar para abrir juicio al respecto. Desea saber, a veces casi con desesperación, cuál es la buena coreografía y cuál es la mala. Cuando se remite a los críticos para poder decidir, encuentra, para su desazón, que con demasiada frecuencia, éstos no se ponen de acuerdo entre sí.

Al considerar un ballet son muchos los puntos de vista. Los críticos lo ven desde un ángulo; los bailarines, maestros y coreógrafos desde otro; el público posee un tercer punto de vista, dividido a su vez entre quienes asisten con regularidad a las funciones de ballet y el resto del público interesado. Cada una de estas categorías se halla también subdividida; el juicio se halla siempre teñido por los gustos personales y las lealtades partidarias, por las diferencias de edad y de experiencia.

¿Existe alguna manera de establecer la verdad respecto a un nuevo ballet? ¿Quizás por medio de una computadora? ¿Se podría alimentar la computadora con las estadísticas vitales del ballet: los nombres del coreógrafo, el compositor, el escenógrafo, el reparto, el director, la compañía, el tiempo que demanda su eje-

cución, el tiempo que tomó su composición, el tema o argumento; agregar luego todas las apreciaciones críticas que se han formulado por escrito, una selección representativa de las apreciaciones orales, un gráfico con las curvas del aplauso obtenido, otro indicando los ingresos de boletería. . . y finalmente extraer una definición sencilla clasificada en una categoría que muestre qué punto alcanzó ese ballet en la escala que determina el grado de éxito obtenido? Aún no ha sido hecho. Pero si lo fuera, no cambiaría en modo alguno la validez de la impresión personal que uno sintió con respecto a ese ballet al verlo. La misma sería enteramente personal y no tendría relación directa con el "status" que indica la computadora. Más tarde, después de haber conocido el informe de la computadora, podría suceder que la opinión personal sufriera una cierta contaminación, tan sugestionables son los juicios humanos.

¿Cómo decide uno su opinión sobre un nuevo ballet? Bien, si de algún modo se desea poseer algún patrón crítico verdadero, y no sencillamente inclinarse hacia un lado o hacia el otro siguiendo el punto de vista nunca estático de la mayoría, será necesario enfrentarse con el hecho vital, que se aplica a cualquier situación y a todas las artes, de que en la vida de uno lo único que verdaderamente importa es la propia respuesta personal. Por admirada que sea una obra de arte, si no logra comunicarle a uno una experiencia excitante y conmovedora no es para uno, y no tiene ningún sentido pretender lo contrario. Del mismo modo, de nada sirve menospreciar una obra que a uno le agrada o aun lo deleita por el simple hecho de que a otros no les gusta. No se tiene en cuenta lo suficiente que no necesariamente deben gustar a todos las obras maestras del ballet, y que si a uno no le agradan no necesariamente es el gusto de uno el que falla.

De cualquier modo, no basta con el gusto natural personal; éste debe ser madurado y desarrollado. El gusto básico natural a menudo se deleita en la acumulación más grande, brillante y reluciente de imágenes y sonidos, y el gusto natural de un niño debe ser guiado para que se desarrolle adecuadamente. Creo que en materia de juicio fui criada con sensatez. Desde las épocas del

jardín de infantes se me indujo a considerar las cosas con sentido crítico, no decir sencillamente "me gusta" o "no me gusta", sino pensar en razones que apoyaran mi posición. Cuando lo hacía, se aceptaban mis opiniones como válidas para mí a esa altura de mi desarrollo, con lo cual fui adquiriendo confianza en mi propio criterio. Al mismo tiempo, se me instó a leer y pensar todo lo posible, y a hablar todo lo que pudiera con la gente sobre las cosas que me interesaban, con lo cual inevitablemente mis gustos fueron cambiando. La lectura y la conversación constantemente me hacían ver las cosas desde nuevos ángulos; las opiniones opuestas eran la piedra en la que afilaba mis propias ideas. Creo que se trata de una buena manera de enfocar la difícil cuestión de ayudar a los niños a la apreciación de las artes.

El análisis nunca estropea las cosas si se tiene por ellas un amor verdaderamente sano e intenso. Sólo quien considera al ballet desde un punto de vista puramente romántico y lo siente como un ensueño en el que muchachas se desplazan en puntas de pies por el escenario y jóvenes deslumbrantes (preferentemente rusos) saltan y giran espléndidamente, pierde interés cuando los elementos son analizados bajo condiciones semejantes a las de una sala de operaciones.

Cuando *se* es joven y se están estableciendo los patrones con arreglo a los cuales se emitirá juicio, importa acercarse a cada ballet nuevo con la suficiente humildad como para aceptar que es mucho lo que se puede aprender de la opinión de los demás, y con la suficiente arrogancia como para sentirse seguro de que si a uno le agradó o no le agradó no necesariamente se ha equivocado si los demás opinan de manera diferente. (Los bailarines jóvenes deben ser condicionados en un modo bastante similar. Deben tener la suficiente confianza en su propio talento y capacidad como para subir al escenario y bailar un papel, pero deben ser lo suficientemente humildes como para aceptar que sus maestros o los bailarines de más edad, o aun los integrantes con mayor experiencia del público —no los aficionados entusiastas— puedan enseñarles mucho sobre el mismo.) Es necesario leer todo lo que se encuentre sobre ballet, pero es preciso hacerlo con mente

crítica. Nunca se debe tomar como evangelio la opinión de otra persona, cualquiera sea, sin probarla antes uno mismo. No importa con cuánta autoridad y poder de persuasión escriba un crítico acerca de un ballet; no se debe permitir que sea él quien tome la decisión que le corresponde a uno.

Virgil Thomson, al escribir sobre la crítica en general, consideró "pomposo y vano" juzgar al arte como "bueno o malo, como si fuera una acción moral". Afirmó también con justicia y sabiduría que "los gustos personales, aun los ampliamente compartidos, no son necesariamente irresponsables y de orden inferior. Y el comentario escrito no necesariamente implica que se llegó a él con autoridad, criterio o inteligencia". Por otra parte (como también señala), el crítico que ve una coreografía y escribe acerca de ella lo hace basado por lo menos en una considerable experiencia previa.¹ Ha visto mucho, de lo contrario difícilmente sería crítico. (Por cierto que hay excepciones, así como también hay mucha gente en el público que ha tenido tanta experiencia como los críticos.)

Ahora bien, el factor tiempo *es* indudablemente importante cuando de emitir juicios se trata, dado que permite la comparación de cada nueva producción con una considerable cantidad de sus antecesoras, de modo que aquello que parecerá una novedad al observador de experiencia (¿o prejuicio?) menor, podrá no ser novedad en absoluto. La experiencia también permite apreciar con mayor facilidad en qué consiste verdaderamente una coreografía: ver el cuerpo débil por debajo de la ejecución rutilante o ver una resistente estructura ósea más allá de una vestidura pobre. A veces un ballet es presentado con habilidad y es extremadamente bien bailado, y la coreografía parece así mejor de lo que en realidad es; a la inversa, puede parecer desprovista y árida en un principio, y mejorar enormemente a medida que se la frecuente. Con todo, hay otros factores más importantes que la experiencia: sentido común, equilibrio e integridad. Esta última es la cualidad que hace que el juicio no sea afectado por motivos indignos o ulteriores.

¹ "A Critique of Criticism", *Vague*, octubre de 1949.

Cuando la gente dice que un ballet es bueno o es malo —seguirán emitiéndose juicios de esa índole aun cuando sean pomposos y vanos— ¿qué es lo que quiere decir? Varias cosas. En primer lugar, por supuesto, significa que le gustó o no le gustó. Luego, según sus intereses personales, significa que proporciona excelentes oportunidades a algún bailarín o bailarina por quien siente especial predilección, o bien que impresiona magníficamente bien en el escenario. A veces los músicos basan su juicio en gran medida en el hecho de si resulta interesante al oído. (A menudo el aficionado al ballet se sorprende al escuchar a músicos que se refieren a un ballet exclusivamente desde el punto de vista de su partitura, sin ninguna referencia a sus demás elementos.)

Cuando se estrenó *Giselle* debe haberse producido un muestrario de ideas similar. Indudablemente algunos lo consideraron como un ballet maravillosamente elaborado desde el punto de vista de la puesta en escena, con abundante drama en el primer acto y un segundo acto muy hermoso de mirar, con el agregado de la excitación que producen las veloces "wilis" deslizándose por el escenario. Algunos habrán pensado también que se trataba de un papel excelente para Carlotta Grisi y que nunca la habían visto mejor, o también que Lucien Petipa tenía inmejorables oportunidades como Albrecht. Sin duda, hubo quienes consideraron que se trataba del argumento ideal para un ballet, una espléndida continuación de *La Sílfi*, mientras que otros habrán pensado que era meramente una mala imitación del éxito anterior. A su vez algunos probablemente pensaron que la música de Adam les había desilusionado; otros, en cambio, habrán considerado que se adaptaba maravillosamente a la acción y que era deliciosamente melodiosa. Así debe haber ocurrido, exactamente de la misma manera en que sucede con el último ballet que todos vimos la semana pasada. No hay modo de asegurar que todos estén de acuerdo con respecto a las cualidades de un ballet; en realidad, si la obra posee algún valor, se dan por lo general las reacciones más dispares. Con *Giselle*, sin embargo, hubo suficiente gente a quien gustó como para proporcionarle una vida que dura hasta el día de hoy. Asumiendo un punto de vista amplio,

se podría afirmar que un buen ballet es aquel que sigue siendo solicitado a raíz de que gusta por mil razones diferentes. Y, sin embargo, todos podemos pensar en ballets que hemos sentido en lo más hondo que eran buenos, y que no han perdurado o bien ni siquiera han gustado.

EL ENFOQUE DEL CRITICO

Al igual que todo lo que se relaciona con el ballet, el enfoque del crítico con respecto a la coreografía ha variado a lo largo de los siglos. Los críticos aparecen por primera vez en la segunda mitad del siglo XVIII, y tienen su época de oro en el XIX. La prensa general prestaba una considerable atención a los ballets que se representaban en los principales teatros de Europa y de los Estados Unidos. La mayor parte de las críticas de los diarios no llevaban firma, pero sus autores eran intensamente descriptivos y analíticos dentro del estilo verboso de la época. En Francia existían publicaciones como el *Journal des Débats*, *Revue du Théâtre*, *Courrier des Spectacles*, *Le Figaro*, *La France Musicale*; en Inglaterra, *The Times* y el *Illustrated London News* (este último reproducía en la época anterior a la fotografía los dibujos más vivaces y detallados de escenas pertenecientes a los ballets); en Estados Unidos, *The New York Times*. De los críticos cuyo nombre se conoce, el más célebre es, por supuesto, Gautier.

En esos tiempos (y también ahora cuando cuentan con espacio abundante) los críticos comparaban producciones, describían argumentos e interpretaciones, incluían comentarios sobre la música y la escenografía y el vestuario, y ofrecían buenos consejos al coreógrafo, los que, probablemente, jamás eran seguidos. Es interesante observar el tipo de atención que prestaban a la coreografía de los ballets famosos de la época. Como es de esperar, dedicaban los párrafos de prosa más extática a las interpretaciones de esas criaturas divinas y adorables (para utilizar sus términos), las bailarinas de la era romántica: Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Elssler, Fanny Cerito, Lucile Grahn, y otras.

Ellas agotaban la descripción, pero sobre ellas se prodigaban las descripciones más detalladas y exageradas, al punto de que todos los elogios que se hacen a las grandes de nuestro tiempo no llegan a compararse a lo que se registra el siglo XIX. Pero una vez que terminaban de regocijarse con las bailarinas, se dedicaban a la tarea más sólida de describir y a criticar las producciones, y prestaban atención a todos los elementos.

La edición de *The Times* (Londres) del 23 de junio de 1843 trata en detalle sobre el ballet *Ondine* de Perrot. Este *Ondine* no era semejante en modo alguno al ballet del mismo nombre de Ashton, ni siquiera en lo relativo al tema; el único punto en común radica en la presencia de una célebre danza de las sombras, un *pas de l'ombre* que el coreógrafo y la bailarina convirtieron en memorable y mágico. El análisis del periódico dice lo siguiente:

DECORADO: *"no tiene rivales en la magnificencia de sus decorados"*.

CONTENIDO: *"indudablemente no se iguala a Giselle en belleza, de ideas ni a Alma en características novedosas e individuales. Una obra producida en forma total, pero no una obra completa" (en otras palabras, presentada de un modo espectacular, antes que satisfactoria en profundidad y contenido).*

MÚSICA: *(de Pagni) "singularmente apropiada, bastante descriptiva, y agrega encanto a la perfección del ballet. . . los acompañamientos musicales que describen el surgir y caer de las olas son eminentemente característicos y hermosos; se escucha cada onda del flujo y el sonido impetuoso del refluo en la playa pedregosa, y satisface plenamente al oído"*.

COMPOSICIÓN DE LAS DANZAS: *(esta danza en particular estuvo a cargo de Fanny Cerito, que bailó el papel protagónico; era frecuente que las variaciones fueran*

compuestas por otra persona y no por el coreógrafo general; el propio Perrot, por ejemplo, compuso algunas de las danzas de Giselle, cuya coreografía general era de Coralli) "el movimiento lento es una bonita danza del chal de descripción más bien novedosa, y producen un efecto agradable los chales que se agitan delante de Cerito mientras cae en sus actitudes serias con St. Leon, formando así una especie de neblina ondulante. . . Cerito introduce muchos de sus pasos brillantes. . . pero en líneas generales hubo una falta de unidad en el pas y. . . no se lo puede comparar en absoluto con el pas de trois que creó para Alma".

ILUMINACIÓN: "las montañas en el fondo, que brillaban a la luz del día, enrojecieron con los tintes del atardecer, y por último salió la luna y el escenario quedó cubierto por una luz totalmente azul. Esta fue lo suficientemente intensa como para mostrar la sombra de Cerito, quien habiendo asumido una forma sustancial por primera vez, observa con asombro su propia silueta..."

En la Rusia imperial los críticos eran informados e informativos. Había críticos célebres en la época del reino de Petipa en el Maryinsky, los que tenían poder y un lugar en esa ávida atmósfera de ballet. El ballet de Diaghilev era, por supuesto, un imán para artistas de todas las esferas, y los escritores y críticos se veían impulsados a comentarlo con detallado entusiasmo; pero el ballet fuera de Rusia siguió siendo en gran medida un tema para críticos musicales hasta épocas relativamente recientes. Sólo hacia fines de la década de 1930 comenzó a surgir lo que podríamos denominar el crítico de ballet propiamente dicho, y recién ahora, cuando el espacio en los diarios y revistas se está tornando cada vez más limitado, se puede decir que la crítica de ballet se halla casi totalmente en manos de especialistas.

Es fácil caer en la noción de que, aun cuando no se pongan de acuerdo entre sí, de alguna manera los críticos poseen alguna especie de vara que les es común y por medio de la cual miden la coreografía; pero en realidad no la tienen. Cada uno tiene la suya propia. Cada crítico busca cosas diferentes en un ballet; crea sus propias normas de calificación y llega a su propio resultado. Hasta considera de manera diferente sus propias funciones, en lo relativo a si él existe para ejercer influjo sobre la dirección y los artistas o bien para guiar al público.

Cyril Beaumont, en un ensayo valioso y estimulante sobre la crítica, afirma que la crítica de ballet es "el examen de una obra coreográfica a la luz de un gusto informado que es en parte intelectual y en parte emocional".² Se trata de una descripción perfecta; se debe recordar siempre que los gustos difieren, del mismo modo que los intelectos y las emociones; pero un buen crítico aprende a hacer esta importante diferenciación: "Aunque no me guste, ésta es una obra maestra en su género. Aunque esta otra pertenece al tipo de cosa que me agrada, no es en realidad muy buena". Estas dos actitudes, aplicadas tanto a las interpretaciones y a los bailarines como a los ballets, deberían ser los principios fundamentales en lo que a crítica respecta.

Existen diferencias básicas entre el crítico y un integrante del público interesado. Como integrante del público —y en muchos aspectos es un modo de vida más saludable y feliz que el del crítico— yo iba a las funciones a las cuales deseaba ir. Muchas veces eso significaba tener que hacer colas para sacar entradas, hacer planes, y sentarme en localidades baratas incómodas. Dado que lo consideraba con mucha seriedad, a veces compraba entradas para funciones que no me interesaba ver, sencillamente porque consideraba que debía verlas y formarme mi propia opinión al respecto. Pero mi único problema en toda ocasión era decidir lo que sentía personalmente sobre ellos. Podía amar y odiar sin mayor explicación; podía apoyar a mi equipo, por decirlo así, gritar a su favor y gritar en contra de los otros, en una manera desprejuiciada y muy humana.

² Cyril Swinson, ed., *Dancers and Critics* (Londres, A. & C. Black, 1950).

Cuando comencé a ejercer la crítica, las cosas cambiaron; no mis gustos personales, por supuesto, ni mis patrones, pero sí el tipo de consideración que ciaba a cada una de las interpretaciones que veía y la manera en que debía analizar, y retener o descartar, los puntos de vista que me sugerían mis preferencias personales.

Un crítico nunca debe sujetarse a sus preconceptos. No sería humano no tenerlos, de modo que es necesario tener mucho cuidado y comprobar que uno es lo suficientemente capaz de recibir impresiones como para admitir que un ballet no es lo que uno pensó que iba a ser sino algo bien diferente, no interesa mucho si mejor o peor. Creo también que el crítico debe estar en guardia contra sus sentimientos. A veces sabe (en su calidad de persona privilegiada) que los artistas del caso se acaban de levantar de su lecho de enfermo o que debieran estar en él, que ha fallecido alguien de su familia o tienen entre manos un matrimonio fracasado. . . evidentemente es duro. Como persona uno siente solidaridad, y justifica ciertas cosas. Pero, ¿como crítico? Allí están, ofreciendo una interpretación que el público ha pagado para ver; son profesionales y están en su trabajo. En tales circunstancias considero que se debe hacer la crítica exactamente de la misma manera en que uno lo haría normalmente, sólo cuidando quizás de no decir las cosas de un modo excesivamente duro.

Pero en ese sentido dudo que el crítico deba alguna vez expresar las cosas de un modo excesivamente duro. Con firmeza, sin duda, pero creo que se debe equilibrar lo bueno y lo malo, en los casos en que lo bueno exista, y objeto terminantemente en un crítico cualquier manera de expresarse que pueda parecer —aun cuando no sea la intención— dicha con malicia o prejuicio. No tiene defensa, al igual que el sarcasmo en boca de un maestro.

El goce puro no es parte importante de la suerte del crítico. No puede disfrutar del mismo modo en que lo hace un integrante del público, dado que no puede limitarse a dejarse sumergir en una experiencia; debe aplicarle el pensamiento, y aún más, el pensamiento analítico. A veces, si tiene la poca fortuna de escribir para un diario, el pensamiento analítico debe producirse a tal pre-

sión que le permita frasear su artículo a medida que avanza. Debe ver todo tipo de presentación danzada, todas las compañías, todos los ballets nuevos, todos los cambios de reparto; está sobrealimentado, se lo engorda como un pavo para Navidad, pero con una mezcla muy indigesta de hierbas terpsicóreas. Es cierto que se halla ubicado en una localidad cómoda y gratuita, y que tiene una entrada adicional para ofrecer a su amiga; es cierto que ve funciones para las cuales la gente no logra obtener entradas; es cierto que le pagan por decir lo que piensa. Pero al convertirse en crítico no sólo se renuncia a la libertad de elegir lo que se va a ver; si se desea cumplir con la tarea en forma correcta, se renuncia también a dar rienda suelta a amores y odios.

LAS MODAS CAMBIANTES

Quizás a causa de ser la danza un arte tan flexible, tan fluido y tan fugaz, resulta difícil que las ideas sobre la coreografía asuman formas firmes y tabuladas; ello es de lamentar, dado que el terreno queda así desprovisto de verdaderos mojones y excesivamente abierto a los recuerdos caprichosos de las características pasadas del paisaje. En el teatro hablado existe una vasta cantidad de obras impresas para que todos las puedan leer, las que llevan la impronta clara de la época en que fueron escritas. Igual que lo que ocurre en los países europeos, en donde se pueden ver y apreciar ruinas griegas y romanas, y edificios que datan de cada uno de los siglos y estilos siguientes hasta llegar a las más recientes concepciones verticales o de Buckminster Fuller, el paisaje dramático presenta obras griegas y romanas, y grandes obras de todos los períodos desde entonces hasta nuestros días. Hay suficientes de cada uno como para servir de sólidos ejemplos, que no sólo muestran la evolución sufrida, sino que representan también toda una amplia gama de variaciones dentro de cada estilo. La gran debilidad del ballet radica en la carencia de esos antecedentes sólidamente cimentados. Es casi un paisaje desértico, exci-

tante y hermoso, constantemente cambiante a medida que los vientos de la moda remueven la arena, recibiendo impresiones nuevas de quienquiera que sea lo suficientemente dominante o decidido, o cuente con un apoyo lo suficientemente firme como para dejar una huella en la movediza arena, y cuyas únicas características permanentes son algunos oasis o fuertes aislados en el desierto, el par de supervivencias de principios del siglo XIX, los dos o tres ballets de Petipa o Bournonville, unos pocos ballets de Diaghilev que se han mantenido a lo largo del tiempo, algunos de la espléndida serie de las décadas de 1930 y 1940. . . pero se trata en todos los casos de sólo un puñado que nos ha llegado del pasado, y recordemos que no se hallan impresos para que el público en general los pueda leer y estudiar sino que se trata de reproducciones alteradas y con frecuencia debilitadas. Es eso todo lo que nos queda para ubicar en el marco de la actividad intensa pero quizás igualmente efímera del presente.

En consecuencia, resulta extremadamente difícil mantener el sentido de la proporción, y poseer patrones normativos. Un estudiante de teatro, por grande que sea su entusiasmo hacia las obras y autores más recientes, difícilmente considerará despreciable o sin importancia una tragedia de Sófocles, Shakespeare o Ibsen, o una comedia de Sheridan, Shaw o Coward. Sin embargo, el estudiante de ballet bien puede ignorar la importancia de los ballets de Fokine o Massine, para nombrar sólo a dos cuya obra no es representada con mucha frecuencia. Es probable que el estudiante de teatro sienta especial predilección por algunas obras clásicas nunca representadas, pertenecientes al acervo isabelino, jacobino, de la Restauración o aun del siglo XIX; podrá leer sus textos, y los comentarios críticos sobre producción y actuación, y existirán en su experiencia con valor de criterios aun cuando jamás las haya visto representadas. Con respecto a aquellos ballets que no tiene la posibilidad de ver, el estudiante de ballet no posee otra cosa que los comentarios más esquemáticos y poco satisfactorios, y no pueden por lo tanto existir para él en absoluto, por más que debiera ser así y por más que pudieran ejercer un influjo sobre su criterio o estimular su pensamiento creador.

Existe otro aspecto en el cual el ballet también se compara desfavorablemente con el teatro dramático, y es su invariable tendencia a limitar su ámbito a un determinado canal. En todas las épocas, e independientemente de las modas o gustos del momento, el teatro dramático ha reconocido que puede abarcar tragedias, comedias, farsas, comedias musicales, revistas y cualquier combinación de estas formas que sea capaz de producir. Hace poco tiempo el teatro dramático liso y llano incluía una tendencia hacia lo que se solía denominar "obras de pileta de cocina". Ahora las preferencias se inclinan hacia el desnudo y la pornografía. Pero ello no significa que haya sido imposible hablar y pensar favorablemente acerca de otros tipos de obra de teatro si uno lo deseaba. Por su parte, el ballet se inclina hacia una moda, y mientras ésta prevalezca pretende que la verdadera función del coreógrafo debe estar orientada hacia esa forma de producción y hacia ninguna otra. A lo largo de esas pautas se ha movido la historia del ballet clásico. Existieron ballets sobre dioses, diosas y personajes mitológicos. Luego llegó *La Sífide* y se produjo lo que Gautier describe en un célebre párrafo en *La Presse* del 1° de julio de 1844:

"De la Opera se adueñaron gnomos, ondinas, salamandras, duendes, nixis, wilis, peris y todas esas extrañas y misteriosas criaturas que se prestan tan maravillosamente a la invenciones del maestro de ballet. Las doce moradas de mármol y oro del Olimpo fueron relegadas a depósitos polvorientos, y a los escenógrafos sólo se les solicitaron bosques románticos cuyos claros fueran iluminados por la hermosa luna germana de las baladas de Heinrich Heine."

Pero gradualmente el ballet romántico se amplió para convertirse en el *ballet d'action*, que se hallaba basado en cualquier tipo de argumento, de ficción o no, cuyo tema y carácter no eran del todo diferentes del ámbito de las películas de Hollywood de las grandes décadas de 1930 y 1940. Hicieron furor ballets tales

como *Esmeralda (El jorobado de Notre Dame)*, *La filie du bandit*, y *La jolie fille de Gand*, y *La Sílfi* y *Giselle* conservaron su lugar sólo en virtud de la popularidad de las bailarinas que se complacían en bailarlos.

Estos *ballets d'action* fueron desplazados a su vez por las *grandes féeries*, ballets de cuentos de hadas de los cuales *La bella durmiente* constituye el más grande ejemplo que sobrevive. Luego, con Diaghilev y por medio de Diaghilev se dio el cambio a los ballets breves con olas sucesivas de modas coreográficas de sello personal, cada una de las cuales eclipsó a las demás durante el lapso que duró su máxima popularidad, y hasta tal punto fue así que cuando el propio Diaghilev quiso representar *La bella durmiente* en 1921 el público se hallaba condicionado de tal modo que no tenía interés en un Petipa de larga duración. El ballet breve siguió siendo popular, pero las modas cambiaron, orientándose hacia los ballets sinfónicos de Massine y otros en la década de 1930, los ballets literarios y dramáticos de las décadas del 30 y del 40, con su variante de carácter psicológico-dramático, y el auge gradual del ballet de danza pura, que todavía predomina en buena medida, si bien su carácter se ha transformado considerablemente al cambiar el tipo de música (o acompañamiento de otra índole) y de movimiento utilizado. Toda idea nueva, cuando se hace popular, es inflada por los críticos, que se hallan tan a merced de las modas como todos los demás, y por el momento no se considera artísticamente permisible prácticamente ningún otro método de coreografía.

Se logra esta situación en forma bien sutil. Cualquier coreógrafo en cualquier parte puede producir un ballet que se aparte de la moda corriente, pero se expone inmediatamente a un riesgo. Es triste que sea así, en especial si su ballet resulta ser bueno; pero el caso inverso es aún más lamentable, dado que significa que si un coreógrafo trabaja dentro del estilo aceptado del momento, a menudo logrará abultados elogios, y una obra decididamente monótona y falta de inventiva, que deriva en mayor o menor medida de los iniciadores del estilo, será llevada en andas cuando en realidad merecería ser pisoteada.

Las categorías del ballet clásico

¿Cuáles son las diversas modalidades que puede asumir la obra del coreógrafo?

En primer término quizás, por tratarse de la forma más antigua que sobrevive, nos referiremos al ballet de gran extensión: tragedia, comedia o cuento de hadas. Durante muchos años —desde el amanecer del sol de Diaghilev hasta las postrimerías de la década de 1940— fue una forma olvidada en lo que al ballet clásico respecta, salvo detrás de la entonces impenetrable Cortina de Hierro. En la Unión Soviética, al tiempo que Inglaterra y los Estados Unidos construían sus célebres repertorios de ballets breves, los coreógrafos siguieron creando ballets que duraban la velada íntegra; pero nadie fuera de Rusia los vio, y nadie fuera de Rusia intentó crear uno. Por fin, en 1948 Ashton produjo en Inglaterra un nuevo ballet de gran extensión, *La cenicienta*, basado en una partitura soviética (Prokofiev), y desde entonces casi todos los coreógrafos importantes han compuesto por lo menos uno.

Ahora bien, el factor mismo de su longitud presenta al coreógrafo el primer problema cuando se trata de producciones de esta índole. Debe encontrar material suficiente para un ballet que llena una velada íntegra en lo relativo al contenido, la música,

y el baile, y todo debe presentar la suficiente variedad y teatralidad como para mantener el interés de un auditorio durante no menos de dos o tres horas.

El coreógrafo del siglo XIX tenía a su favor en ese sentido varios factores que el coreógrafo no posee en la actualidad. Todos esperaban de él que ocupara una velada en su totalidad, y había una buena cantidad de convenciones que lo ayudaban a ese fin.

El libretista planeaba su esquema de un argumento sustancial y considerablemente complejo, dividido en escenas y actos al igual que una obra de teatro o una ópera. La escena, la situación y los personajes se establecían al principio; el argumento se desarrollaba en varias secciones, con abundante acción dramática y contraste, y llegaba a una conclusión; con frecuencia (en aquellos casos en que el final era feliz) el ballet continuaba con un *grand divertissement* que conformaba el último acto, tal como ocurre en *La bella durmiente*, *Raymonda* y *Coppélia*. La música era compuesta especialmente y se la disponía con toda claridad de modo de incorporar toda la esperada variedad de solos, *pas de deux*, conjuntos pequeños y grandes, y danzas de carácter, y el coreógrafo debía componer danzas de diversa índole para incluir en los lugares apropiados de la acción. El desarrollo del argumento se hallaba contenido en su mayor parte en escenas y secciones de mímica, se podría trazar una comparación con la ópera, con sus arias, recitativos y coros. De esa manera, el talento del coreógrafo era juzgado fundamentalmente según la frescura de su invención en los diversos *pas* y conjuntos, y el modo en que narraba el argumento y delineaba caracteres mediante la mímica y el movimiento.

LOS BALLETS DE GRAN EXTENSIÓN EN LA ACTUALIDAD

Buena parte de lo dicho aún se aplica al coreógrafo que crea en la actualidad ballets de gran extensión, y dado que sería muy difícil lograr un ballet de gran extensión sin un argumento, es este el único campo en el cual todos aceptan todavía de buen

grado los temas dramáticos o literarios. Los nuevos ballets, al igual que los del pasado, son planeados en escenas y actos. Se da, sin embargo, en menor grado la esquematización en *pas* y conjuntos; el tratamiento *de* ellos es mucho más libre; se los interrumpe y combina en una manera que nunca hubiera sido aceptada en otra época y se hallan mucho más integrados en la textura del ballet. Por ejemplo, en un clásico de Petipa como *La bella durmiente* es perfectamente posible (si bien no necesariamente deseable) eliminar variaciones o *pas de deux* y reemplazarlos por otros sin trastornar en modo alguno la estructura del ballet, por mucho que se altere el contenido artístico. Pero en el *Romeo y Julieta* de MacMillan las danzas se hallan tan identificadas con la creación en su totalidad que sería de dudar que cualquier sustitución pudiera tener éxito. Por otra parte, ya no ocupan un lugar importante las escenas con mímica. Existen —entre Julieta y el fraile en el ballet de MacMillan, por ejemplo—, pero en gran medida la mímica sencillamente forma parte de una escena bailada, y se logra expresar mucho más por medio del movimiento mimado que mediante el gesto descriptivo. Ya no se incluyen danzas casi sin excusa alguna; surgen naturalmente de la acción, y llevan la acción hacia adelante por su estilo y características. Con todo, para lograr el éxito el ballet de gran extensión debe ostentar todavía tanta variedad dentro de su especial carácter como una obra de teatro, y debe todavía tratar "acerca de" algo y de alguien. Es quizás también por esa razón, y no sólo por su interés coreográfico, que con frecuencia resulta muy popular.

En efecto, el *Romeo y Julieta* de MacMillan y *La filie mal gardée* de Ashton son dos de los ballets de gran extensión más conocidos y populares. *La Filie* ha sido ofrecido por el Royal Ballet por toda América del Norte además de hacerse en Inglaterra; ha sido representado por el Ballet Australiano y en el continente europeo. El *Romeo* de MacMillan ha sido filmado con Fonteyn y Rudolf Nureyev en los papeles protagonistas y ha gozado así de gran difusión. En estos dos ballets se pueden estudiar la comedia y la tragedia que duran una velada entera,

con sus puntos fuertes y sus debilidades, sus problemas y sus respuestas.

En ambos casos el argumento es antiguo. *La Fille* sigue con toda fidelidad el argumento original del ballet de Dauberval. al que Ashton sólo ha introducido leves modificaciones; *Romeo* es una adaptación reconocible de la obra de Shakespeare; es así como ambos se ubican por lo tanto dentro de los esquemas clásicos de introducción, desarrollo y climax. Con todo, en lo musical Ashton tuvo mayor libertad que MacMillan. Hacía mucho tiempo que *La Filie* se hallaba fuera de repertorio y fue posible un enfoque completamente nuevo del argumento y de su acompañamiento. El simposio publicado en 1960 por el *Dancing Times* hace ver con toda claridad hasta qué punto el ballet resultante fue un producto de la entusiasta colaboración entre Ashton y el director de orquesta John Lanchbery. Lanchbery retocó la partitura de Hérold con grandes mejoras de modo que impulsa la acción hacia adelante sin un exceso de repetición, sin *longueurs*, y con la presentación más atrayente de escenas y danzas. Mac Millan, por otra parte, debió trabajar con la partitura de Prokofiev compuesta originalmente para una producción del Kirov de 1940. Posee invención, es melodiosa, emocional y dramática, pero al igual que otras partituras de Prokofiev (por ejemplo *La cenicienta*) es a veces penosamente repetitiva, insistiendo hasta el cansancio con material básicamente valioso, y posee secuencias recargadas y tediosas. Si Prokofiev gozara de tan poca estima como Hérold y hubiera muerto hace tanto tiempo como éste, y si se hubiera dado rienda suelta a un Lanchbery en *Romeo y Julieta*, creemos que el coreógrafo hubiera obtenido un arreglo mucho más apropiado de la música. Tal como sucedieron las cosas, MacMillan introdujo sólo unas pocas modificaciones, en gran medida a los efectos de proporcionar más pasajes danzados a Romeo, y se le presentaron muchos problemas; no todas sus soluciones fueron acertadas, como lo prueba, por ejemplo, el dolor melodramático de Señora Capuleto por la muerte de Teobaldo.

En parte a causa de la partitura adaptada especialmente por Lanchbery y en parte por ser una comedia que se ajustó perfec-

tamente al estado de ánimo por el que pasaba entonces Ashton, *La Filie* posee una impulsiva espontaneidad que la hace parecer breve a pesar de su longitud. Se halla, por otra parte, repleta de personajes, y en ese sentido Ashton posee más experiencia y habilidad que MacMillan, quien rara vez, en mi opinión, logra dar profundidad a sus personajes. Sólo donde puede expresar con mayor intensidad sus sentimientos, como por ejemplo en el papel de Julieta o en *The Invitation*, insufla la auténtica vida que posee la Lise de Ashton. Y Ashton no se detiene en Lise; el ballet desborda de personajes reales, desde la madre Simone hasta el empleado del notario, mientras que en *Romeo* abundan los personajes esquemáticos. Los novelistas actuales con frecuencia escriben libros sin otorgar a sus personajes esa transfusión de sangre viviente que los convierte en personas reales que penetran en el mundo personal de uno, y los coreógrafos de nuestra época tampoco se destacan en ese sentido, aun con la importante ayuda proporcionada por el talento de actores de sus bailarines. Resulta curioso y lamentable a la vez que de Valois y Helpmann, dos coreógrafos de Inglaterra que demostraron poseer un amplio dominio del carácter y la estructura dramática, no tuvieron nunca la oportunidad de componer un ballet de gran extensión; durante la época en que trabajaron con el Royal Ballet las obras de gran extensión no estaban de moda. Sus ballets breves se hallaban tan llenos de personajes reconocibles y vivientes como *La Filie*.

Ambos pertenecen, por supuesto, al igual que Ashton, a una generación que todavía creía en los personajes de la ficción. En la literatura, durante doscientos años—digamos hasta 1950— los escritores y los lectores aportaban una verdadera convicción a los mundos creados por la ficción. Los novelistas vivían las escenas que inventaban, y sus lectores sentían que entraban en un nivel de experiencia diferente, pero perfectamente válido. La situación ha cambiado. Es difícil señalar las causas, sólo se las puede sugerir. ¿Acaso el ámbito mayor que abarca la experiencia diaria del hombre gracias a la televisión significa que sus sentimientos pierden profundidad cuando anteriormente penetraban hondamente en un terreno más reducido? ¿Quizás su preocupación por

la motivación del carácter ha hecho que se reduzca su capacidad para apreciar el carácter en sí? ¿O bien la estructura moral debilitada de la sociedad y la aceptación cada vez mayor de que todos debemos actuar y actuaremos siguiendo en el fondo únicamente los intereses personales ha disminuido la capacidad del hombre de preocuparse por los demás? frío entra en la comparación la preocupación por causas o comunidades). Cualesquiera sean las razones, a las que se podría discutir hasta el día del juicio final, los creadores más jóvenes en la literatura, el teatro o el ballet han perdido la actitud mental que podía dar como fruto seres humanos de sangre caliente y no anónimos ejemplares tomados del libro de pacientes de un psicoanalista, desorientados y anquilados. Poco importa esto en los ballets breves, pero luce muy mal en los de gran extensión.

¿De qué manera puede lograr un coreógrafo que sus personajes tengan vida? ¿De qué manera, por ejemplo, ha logrado Ashton evocar el lugar y la gente en *La Filie*?

Los decorados de Osbert Lancaster son eficaces. También lo son, por supuesto, los de Nicolás Georgiadis para *Romeo*, sólo que se trata de una forma diferente de efectividad. Dentro de los de Lancaster se tiene la sensación de que se podría vivir. El patio de granja del primer acto —con un toque de fantasía de su gallo y gallinas de tamaño excesivo y entrenados en el ballet— es lo suficientemente real como para que el escenario se halle cubierto de pedregullo y barro imaginarios. El exterior de la granja sugiere un lugar donde se vive: dormitorios con grandes camas de plumas y enormes roperos, y la amplia cocina donde transcurre el último acto. Las edificaciones circundantes sugieren lajas de mármol para el enfriado de la leche, y heno en el establo. La magnífica plaza italiana de Georgiadis en *Romeo*, por su parte, es puramente teatral; nadie podría tener allí su negocio, y uno no se imagina las casas en las que viven todos esos veroneses.

Sucede lo mismo con la acción. Ashton introduce sus muchachas y muchachos y nada de lo que hacen es en verdad realista. Bailan. Llevan puestas versiones de ballet de ropas campesinas; blanden hoces que muy obviamente no son mortíferas. Es irónico

que se haya preocupado menos que MacMillan por asignarles acciones individuales; pero dado que el grupo principal de personajes es tan real, y que el medio ambiente de la granja es convincente y pone en marcha la imaginación, el *corps de ballet* logra dar vida a ese mundo campesino en un grado que queda completamente fuera del alcance de los buenos ciudadanos, las facciones en disputa, el mendigo tullido y las tres prostitutas en lo que respecta a Verona.

Es así como los personajes principales de *La Filie* existen en un medio que ostenta el sello de la verdad; pero también ellos mismos son veraces. Se puede descubrir mucho sobre cada uno. Lise es voluntariosa, entusiasta, encantadora y capaz; uno se siente seguro de ello a pesar de sus ensueños, que son meramente el resultado de ser joven y estar enamorada. A través de sus acciones se adivina la niña que ha sido y la mujer que será. También Colas tiene futuro como granjero bueno y sensato, que mantendrá vivaces discusiones con la viuda Simone cuando ésta sea anciana. Por supuesto que ella, aunque se la hace actuar *en travesti*, es perfectamente válida como granjera dominante, obstinada, llena de simpatía y espíritu. Alain, el ingenuo, ostenta excentricidades y sutilezas en abundancia; su padre *es* el que más se acerca de todo el ballet a la caricatura y a ser un personaje de una única dimensión.

En comparación con esa comunidad activa y floreciente, el mundo de los Capuletos y Mánteseos de MacMillan parece empalidecer. Sin lugar a dudas, la coreografía es excelente. Cuando se trata de la composición de danzas, y de la expresión del amor, como tímido ensayo o bien realizado radiantemente, de disgusto o miedo o dolor, MacMillan no es capaz de fallar. El movimiento que concibió para Julieta no podría ser mejorado. Es musicalmente perfecto, y la delicadeza de su danza en la escena del salón de baile, la libertad y el gozo al descubrir a Romeo en el jardín, sus extáticos dúos de amor, el rechazo que siente hacia París, su

*Anthony Dowell y Merle Park
en la producción del Royal Ballet
de ROMEO Y JULIETA de Kenneth MacMillan.*



aprensión antes de beber la droga; todo lo que hace constituye el reflejo de la música en la forma más exquisitamente visual, y persiste en la memoria juntamente con las melodías que se recuerdan. Pero su vitalidad, si bien abundante, se halla limitada a la acción; no llega al punto de sugerir a la imaginación la vida que lleva en casa de sus padres.

En el caso de Romeo, cuyas secuencias danzadas son también maravillas de fluidez, hay indicios de carácter: tiene amigos, está enamorado de Rosalina, tiene relaciones con una de las prostitutas; pero todo ello está sólo esbozado. No hay ninguna sensación de que pertenezca al Señor y la Señora Montesco que aparecen por breve lapso y sin ningún relieve en la primera escena de lucha. En lo que respecta a los demás personajes, MacMillan podría afirmar que el propio Shakespeare otorga poca humanidad a los demás protagonistas de esta obra, haciendo con toda intención que se destaquen los enamorados a costa de los papeles menores, a excepción de Mercucio y la Nodriza; pero por lo menos Shakespeare da voz a sus pensamientos y nos proporciona algunos datos sobre ellos que sugieren un relieve que la danza no puede lograr.

El propio Ashton no siempre logra el mismo éxito con sus personajes como en *La Filie*. *Ondina* no presenta verdaderas personas, por ejemplo; *Marguerite and Armand* posee tres personajes típicos y un conjunto de cuasi muñecos, y fue llevado milagrosamente a los cielos en virtud de la intensidad lírica y la generosidad emocional de Fonteyn; y *La cenicienta* depende totalmente del retrato que logre la bailarina y del glorioso vigor de las hermanastras.

Los ballets de gran extensión plantean ciertas exigencias adicionales que es menos probable que se den en una obra breve. Deben abarcar una considerable cuota de contraste y variedad de tratamiento, y deben apoyarse en el gesto y la expresión mimada para narrar el argumento al que se hallan atados. También en esos aspectos *La Filie* es un modelo, y no solamente en las escenas en las que Ashton se basó en el pasado por medio de la excelente comprensión de la mímica puesta en evidencia por

Karsavina. Por otra parte, contó para ello con la importante ayuda proporcionada por el carácter y "tempo" variado de la música que pudo modelar y emplear. MacMillan, sin embargo, ha interpolado hábilmente toques de comedia dentro de su acción trágica, utilizando con muy buen resultado el entusiasmo de sus jóvenes, especialmente en la encantadora escena de la Nodriza y la carta. Igual que lo que ocurre con la mayoría de los coreógrafos jóvenes, se siente menos cómodo que Ashton con la mímica clásica y su utilización natural. No se observa esto en los papeles principales, dado que intercala con habilidad gestos expresivos en la danza; pero se lo puede apreciar en los papeles chicos, en los esfuerzos trabajosos para comunicarse que hacen el Señor y la Señora Capuleto y el Duque, la mímica convencional y sin inventiva del fraile, la nodriza, Teobaldo y las prostitutas.

Por último, todos los ballets necesitan ser adecuadamente producidos, pero los ballets de gran extensión son especialmente exigentes. Necesitan el elemento sorpresivo, como por ejemplo en *La Filie* cuando Alain es arrastrado por su paraguas rojo, o cuando vuelve a buscarlo en el final. Necesitan el toque exquisitamente económico que le confiere MacMillan a la última escena de *Romeo y Julieta* cuando la muerte llega a ambos rápidamente y con perfecta coordinación, lo cual es doblemente sorprendente considerando la torpe teatralidad de la anterior muerte de Teobaldo. Parece ser que Lavrovsky, al preparar su famosa versión de este ballet para el Bolshoi, se quejó a Prokofiev acerca de la escena de la muerte de Teobaldo, en la cual un acorde es repetido quince veces, y le dijo: "Pero, ¿qué se supone que haga en el escenario?". Y Prokofiev le contestó: "Lo que usted quiera".¹ La solución coreográfica de MacMillan dista de ser ideal.

Ashton y MacMillan no son los únicos coreógrafos modernos que han compuesto ballets de gran extensión. Cranko, con el Ballet de Stuttgart, ha obtenido un éxito enorme con dos: *Eugene Onegin* y *La fierecilla domada*. En este último encontró un argumento que presenta una línea clara y firme de desarrollo y

¹ Víctor Seroff, *Serge Prokofiev* (Nueva York: Funk & Wagnall, 1968).



*Yuri Grigorovich conversando
con Natalia Bessmertnova en un ensayo del
Ballet Bolshoi.*

Foto Jennie Walton

climax que podía seguir, y de la cual podía también ocasionalmente apartarse para incluir ideas propias llenas de inventiva. El resultado es un ballet entretenido y sin altibajos, lleno de comedia y carácter, y años atrás, con *Pineapple Poll*, Cranko ya había demostrado lo bueno que podía ser en ambos rubros.

En los Estados Unidos Balanchine ha compuesto ballets de gran extensión, tarea inesperada para un maestro tan renombrado del ballet breve de danza pura. No es de extrañar que haya acudido a Shakespeare y a Cervantes en busca de los argumentos de *Sueño de una noche de verano* y *Don Quijote*. Los coreógrafos en la actualidad parecen muy poco predispuestos a ir lejos en

*Maris Liepa del Ballet Bolshoi
en ESPARTACO de Grigorovich.*

Foto Edward Griffiths



su búsqueda de argumento para ballets de gran extensión. En el siglo XIX se volcaban a autores tales como Scott, Hugo o Pushkin, pero en la actualidad hasta las novelas clásicas son dejadas de lado. Ya sea por timidez o falta de interés, o bien por la imposibilidad de encontrar libretistas que allanen los problemas, el hecho es que casi todos los coreógrafos prefieren crear su propia versión de *Romeo y Julieta*, antes que embarcarse en, por ejemplo, *Tom Jones*, aun existiendo una película excelente sobre la cual se podría basar el libreto.

Indudablemente uno de los problemas mayores para el coreógrafo que desea componer un ballet de gran extensión radica en obtener una buena partitura nueva. Por eminente que sea el compositor, parecería ser que las probabilidades apuntan a que la música no sea al mismo tiempo danzable, teatral y de calidad suficiente, y que, por lo tanto, no sería verdaderamente adecuada para la circunstancia, y ésta es la razón por la cual se dan innumerables versiones de las partituras extensas ya existentes.

La cantidad de versiones de *Romeo y Julieta* y de *La cenicienta*, por ejemplo, son comparables en la Unión Soviética con las versiones del *Espartaco* de Khachaturian, unas diecinueve, según el último cálculo. Una de las más recientes, la de Yuri Grigorovich para el Bolshoi, donde es director además de coreógrafo, es sumamente eficaz. Se trata de un coreógrafo que no tiene dificultades para componer obras extensas. Posee fuerza, imaginación, control, y un tremendo ímpetu creador. Y sus métodos no son en absoluto anticuados.

Las escenas principales, en las que maneja los conjuntos con verdadera fuerza, se hallan contrastadas y alternadas con los soliloquios danzados por los personajes principales: Espartaco, el esclavo; su esposa, Frigia; el tirano Craso, y su amante Egina. La acción es contrastada por la introspección, las batallas por el amor, la muerte violenta por la aflicción elegiaca. No hay ningún matiz de carácter más ligero, ni tampoco se siente necesidad de que lo haya. Los marcos y los personajes no son realistas con el realismo de *La Filie mal gardée*, pero son intensamente veraces. La crueldad y la corrupción de Craso y su círculo son evo-

cados con brillo e intensidad por medio del movimiento y los esquemas prietos y estilizados de la coreografía, en comparación con la pasión lírica de amplio vuelo de la danza de Espartaco y de Frigia o con el abandono apasionado de las batallas.

LOS BALLETS DE DANZA PURA

Cuando se trata de ballets breves existe una gran cantidad de tipos diferentes y las distintas categorías no poseen nombres definidos. Personalmente los divido en ballets de danza pura, ballets impresionistas con argumentos leves, ballets narrativos y ballets de *divertissement*. Existen, por supuesto, comedias en todos estos géneros, y subdivisiones, y todos ellos pueden ser creados a partir de música ya existente o sobre partituras compuestas especialmente.

Los ballets de danza pura tienden a ser considerados en la actualidad como la forma más alta de la creación coreográfica, quizás por el hecho de que la gente relaciona la danza con la música, y muchos de quienes se interesan por el ballet se hallan más interesados en la música que en el aspecto teatral. Un ballet de danza pura a menudo es considerado superior a un ballet argumental, o aun a un ballet impresionista, si bien estos últimos son muy admirados. Personalmente no estoy en absoluto de acuerdo.

Los ballets de danza pura suelen ser neoclásicos, o se los podría denominar clasico-modernos; en otras palabras, son obras de coreógrafos de la generación de Balanchine o Ashton o bien obras actuales en las cuales el coreógrafo recibe al mismo tiempo el influjo de la danza moderna y del ballet clásico. En todos ellos el coreógrafo suele buscar inspiración en sus propios bailarines, y en la música en los casos en que utiliza una partitura musical. Los cuerpos de los bailarines conforman su arcilla, pero una arcilla consciente y plástica; una maravillosa combinación de material para modelar y colaboradores en la creación. La manera en que se mueven hace que sus ideas fluyan siguiendo esquemas de danza, y frecuentemente los papeles que crea se hallan mode-

lados hasta tal punto sobre sus físicos y sus talentos individuales que sólo logran su máxima gloria cuando son bailados por sus intérpretes originales.

En lo que al público respecta, el atractivo que presenta el ballet de danza pura es en gran medida visual o por lo menos auditivovisual. Sólo un pequeño porcentaje del auditorio posee conocimientos lo suficientemente expertos de la música y de la danza como para poder apreciar la sutileza o la inventiva evidenciada por el coreógrafo al yuxtaponer ambas. El lego sólo percibe los cuadros en movimiento que le presenta la danza y la colaboración entre esos cuadros y la música que los acompaña. Envuelven los sentidos y conmueven o satisfacen la vista y el oído en un modo rara vez logrado por otras formas de arte o de entretenimiento. Los mejores ballets de danza pura llegan incluso al lego y le muestran en alto grado la manera fluida y estimulante en que la mente coreográfica se puede aplicar a la traducción de la música a movimiento danzado; pero es muy escasa su posibilidad de análisis, cuando existe, y no es mucho lo que puede recordar a excepción de una impresión general y una o dos imágenes aisladas comparables a uno o dos cuadros de una exposición de artes plásticas.

Si sucede así con los mejores exponentes del género, es aún más cierto en el caso de la inmensa cantidad de ballets de danza pura menos inspirados. Estos, al no poseer contenido ni atractivo intelectual, y sin otro atractivo emocional que el que presenta una sucesión de imágenes visuales y auditivas, ofrecen muy poco a la memoria del lego. Sólo recordará alguna noción sobre el vestuario, algún momento de la acción. "Es ése", dirá, haciendo esfuerzos para recordar, "en el que las bailarinas están vestidas de amarillo, no es así, con esos semicascos raros... en el que los bailarines llevan pantalones ajustados multicolores en rojo y blanco. .. en el que al final la bailarina principal es levantada y llevada por el escenario por seis de los bailarines".

Los términos diferentes que se han utilizado a través de las épocas para describir las distintas categorías del ballet contribuyen a crear confusión con respecto a aquello acerca de lo cual

la gente habla. En una época era frecuente denominar ballet "abstracto" al ballet de danza pura: en realidad dicho término deja entrever en buena medida la esencia de esta variedad de ballet. El ballet abstracto resulta así casi tan posible como la pintura abstracta —la pintura de formas y colores sin un tema concreto— o la música abstracta, la música absoluta, la música (citando al *Penguin New Dictionary of Music*) "sin referencia directa a nada que le sea exterior, es decir, que no posee texto y no es música ilustrativa que describe un argumento, ni una escena, etc.". Pero, por supuesto, el ballet utiliza seres humanos, 3% como lo ha sostenido Balanchine, desde el momento en que se reúne a seres humanos en un escenario se da una situación, una relación, que de ningún modo puede ser verdaderamente abstracta. Por momentos, y precisamente porque el coreógrafo es humano y se halla trabajando con seres humanos, se filtra un momento de emoción, de sentimiento, de "contenido", y a veces causa un impacto mucho más violento sobre la atención de lo que podría parecer teniendo en cuenta su duración. Pero un uno por ciento de tema concreto no llega de ningún modo a eliminar a un ballet de la categoría de la danza pura, así como tampoco el hecho de saber que el coreógrafo en un primer momento tenía pensado un amplio "programa". Ashton, hablando hace mucho tiempo sobre las *Variaciones sinfónicas* con Richard Buckle, admitió que había "abstraído" la acción del ballet (utilizando el término en una acepción diferente) de un argumento que había preparado originariamente. Este consideraba a la música en términos de un período invernal de espera, seguido de la llegada del sol y la realización sexual, "El Arte y la Fe unidos en lago indestructible",² pero a pesar de esa intención surgió un ballet de danza pura.

La coreografía de danza pura es una idea moderna. Las secciones de los ballets del siglo XIX que presentan largas secuencias de danza pura —los segundos actos de *El lago de los cisnes* y de *Giselle*, por ejemplo— no fueron compuestas solamente

² *Ballet*, noviembre de 1947.

teniendo en vista la danza. Por medio de la danza crean una atmósfera y un ambiente especial que tienen relación con la narración; no podrían sostenerse como obras de danza pura completas en sí mismas. A veces parecería que, como ha ocurrido con tantas otras cosas, el origen del género se dio con Fokine, en este caso con *Las sílfides*. Su primera versión, *chopiniana*, ostentaba un programa completo, pero luego éste fue refinado en el ballet posterior hasta que surgió como danza pura.

Sin embargo, en la actualidad un coreógrafo puede descartar las ideas que se relacionan con material temático y armonizar la música con el movimiento de un modo totalmente abstracto. El desarrollo que llevó a esto, muy lento durante muchos años, se ha acelerado considerablemente desde la década de 1950, y denota con toda claridad los cambios acaecidos en la técnica de la danza y en la moda. Tales cambios son inherentes a un arte viviente, y se los ha podido observar siempre; cada generación nueva ha introducido modificaciones técnicas que han hecho que todo lo anterior pareciera anticuado, y ello desde los tiempos en que los profesionales del siglo XVIII introdujeron por primera vez nuevos pasos y saltos. La técnica nunca es estática y la tendencia reciente ha estado orientada hacia un atletismo aún mayor, exigencias físicas cada vez más arduas y un movimiento y un gesto completamente sin inhibiciones. Otras formas de danza —la danza moderna, la danza folklórica, la danza oriental— han sido exploradas en busca de material utilizable, y cada vez se ha hecho más difícil establecer definiciones a medida que los estilos desbordan los unos en los otros. Esto se aplica a todo tipo de ballet, no sólo al ballet de danza pura, y quizás se lo pueda apreciar aún más que el género que con toda intención denomino impresionista. Esta calificación no es aceptada en forma general, de modo que debo aclarar qué es lo que quiero significar con su utilización.

LOS BALLETS IMPRESIONISTAS

Para mí, un ballet impresionista se vincula mucho menos con el movimiento denominado Impresionismo que se da en la pintura que con la definición musical de impresionismo que se

aplica a una composición que posee contenido, pero no en una modalidad narrativa o dramática. Considerado de esta manera, el ballet impresionista resulta ser la categoría más amplia, y abarca una gran cantidad de obras célebres. En un extremo se aproxima considerablemente al ballet de danza pura, por ejemplo, en ballets realizados en base a ciclos de canciones, tales como el maravilloso ballet de MacMillan *La canción de la tierra*, o el magnífico *Dark Elegies* de Tudor; en el otro extremo, se acerca mucho al ballet narrativo; como ocurre con las espléndidas *Variaciones enigma* de Ashton. Probablemente reúna una cantidad mucho mayor de obras maestras que cualquiera de las otras categorías, y quizás sea la modalidad que más se adecúa al coreógrafo actual, que puede explotar la mayor cantidad de posibilidades que se le ofrecen para la expresión de los sentimientos y estados de ánimo humanos sin verse envuelto en el complejo asunto del desarrollo de una narración y del carácter de los personajes. Puede ser de esa manera poeta sin intentar la dura tarea del drama poético. Del mismo modo que en el teatro hablado, los dramas poéticos del ballet son pocos y en la actualidad se hallan lamentablemente muy pasados de moda. El American Ballet Theatre conserva e interpreta espléndidamente *Columna de fuego* de Tudor y *Fall River Legend* de Agnes de Mille; *La carrera de un libertino* de Ninette de Valois pertenece al repertorio de giras del Royal Ballet; *Yugen* de Helpmann es interpretado por el Ballet Australiano; pero se han perdido muchos otros ballets conmovedores y plenos de sensibilidad.

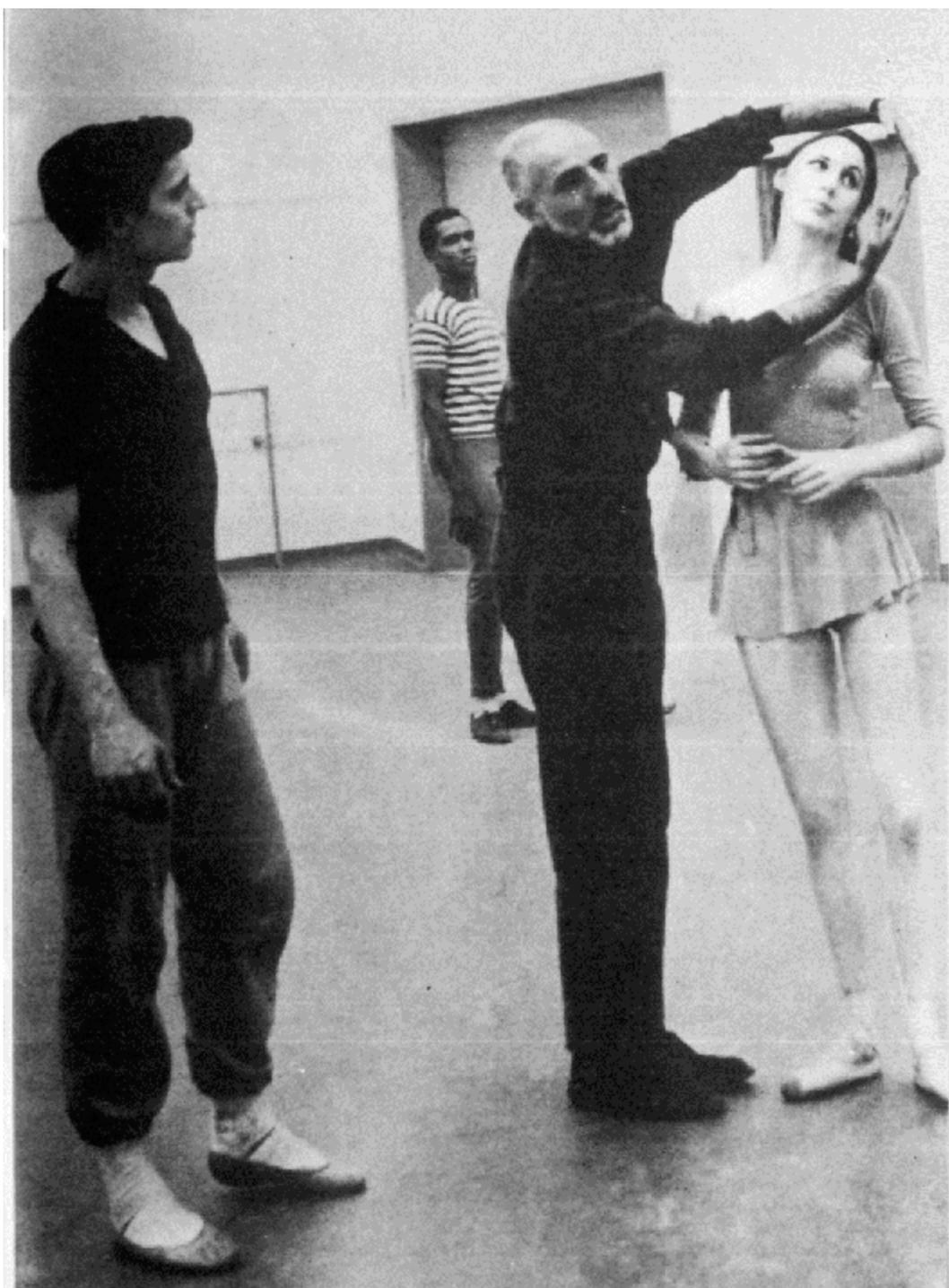
Sin embargo, el ballet impresionista se halla en una situación floreciente. Es especialmente susceptible a variantes individuales de estilo e ideas, y también ha sufrido modificaciones a través de las épocas. Resulta tentador atribuir su nacimiento a la expresión danzada de Fokine del poema de Gautier *Loin du Bal*, *El espectro de la rosa*, un perfecto ejemplo del ballet impresionista temprano, un episodio único, un solo carácter, la evocación de un sueño en términos de danza fluida. También pertenecen a esta categoría algunas joyas del repertorio de Pavlova, y su propio *Hojas de otoño*, que se hallaba constituido por impre-

siones de un momento, una escena o una situación, cristalizada en una manera fácilmente asimilable. El crédito mayor en el desarrollo de este género, en Inglaterra en la década de 1930, posiblemente recaiga en el Ballet Rambert. Su imponente grupo de coreógrafos jóvenes —Ashton, Tudor, Frank Staff, Walter Gore y Andrée Howard— crearon todos ellos ballets impresionistas.

El ballet impresionista ha sido invadido por una considerable dosis de contenido psicológico; a menudo se ha convertido en vehículo para describir situaciones sexuales, normales o anormales; y, como dijo Fokine en sus memorias: "Es imposible hacer un catálogo de todas las variantes de anormalidades sexuales y si se las representa en el escenario existe un campo de oportunidades sin límite". La obsesión actual con el cuerpo y sus deseos, antes que con la emoción no sexual o el conflicto ético, rige la elección del tema y su expresión. Los mejores ballets que de ello resultan son excitantes y conmovedores, como por ejemplo *La siesta de un fauno* de Robbins, acerca de dos jóvenes enamorados en un estudio de danza, o el dúo de amor de Glen Tetley *Ricercaire*. Los peores son aburridos, deprimentes y ocasionalmente obscenos.

Una variedad de ballet impresionista que ha perdurado y que por momentos se acerca considerablemente al ballet narrativo es la realización coreográfica de una obra vocal. También en ese caso los orígenes podrían quizás remontarse a Fokine y Diaghilev. La danza, el movimiento y la mímica en base al canto fuera del escenario o no participante activo, data por supuesto de mucho tiempo atrás en la historia tanto de la ópera como del ballet, pero nuestro método de coreografía contemporáneo y de mucho éxito sobre el canto coral o solista parece deber su ímpetu al enorme atractivo de las *Danzas polovtsianas del príncipe Igor*, en donde el movimiento vigoroso o lírico se hallaba tan perfectamente en armonía con la música de Borodin, que se convirtió

*Jerome Robbins, en un ensayo con Edward Villella
y Patricia Mc Bride del New York City Ballet
en su ballet LA SIESTA DE UN FAUNO.*



en una experiencia tremenda para el público. Para este ballet, según afirmó Fokine, sus ideas surgieron enteramente de la música; visualizó todo con absoluta claridad y se enfrascó de tal manera en la composición que por una vez no le molestó la presencia de espectadores en los ensayos.³ Su tremenda absorción de la partitura y su dependencia creadora de la misma se hallan claramente puestas en evidencia en la coreografía, con su magnífica vitalidad.

Diaghilev siguió apoyando la creación de ballets sobre obras vocales, pero los dos siguientes, *Dafnis y Chloe* y *El gallo de oro* no fueron ballets impresionistas sino narrativos. Luego siguió *Las bodas*, de Stravinsky y Nijinska, con escenografías sobrias y hermosas de Gontcharova, una producción que se opuso totalmente a la concepción personal del compositor. En su época no fue popular, y aún hoy la opinión se halla dividida en adherentes y opositores. Personalmente la considero una obra totalmente exitosa que trata cada fase de la música con una fuerza y una simplicidad tan enormes que se convierte en una importante experiencia emocional antes que en un entretenimiento de cualquier índole. Por esa razón adquiere una universalidad que hace que aun cuando se halla ligado a Rusia y a una boda campesina, llega al corazón de todos los que todavía piensan en el matrimonio como en un contrato serio y duradero entre un hombre y una mujer, y entre dos familias. Jerome Robbins, en su versión para el American Ballet Theatre, satisfizo el deseo del propio Stravinsky en el sentido de que la orquesta y los cantantes estén ubicados en el escenario,⁴ y creó una coreografía interesante y válida, pero que de algún modo empalidece frente a la grandeza de la concepción de Nijinska.

Las bodas refleja claramente los métodos y el estilo de Nijinska como coreógrafa, tal como se desprende de las declaraciones de quienes han trabajado con ella. Sokolova dice que sus ideas sobre el movimiento son "más pronunciadas e idiosincráticas que

³ Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*.

⁴ Igor Stravinsky, *An Autobiography*.



Bronislava Nijinska trabajando con integrantes del Royal Ballet en una reposición de LAS BODAS, 1966.

Foto Keith McMillan

las de Massine", el contexto sugiere "aún más que las de Massine", y afirma que sólo cuando un bailarín se destacaba netamente en la interpretación de sus "extraños movimientos" lograba llevarse bien con ella en sus clases y en sus ensayos. Poseía una inventiva brillante y "no había música que le presentara dificultad alguna".⁵ De Valois también se refiere a sus "grandes

⁵ Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev*.

dones musicales" y pone énfasis en el hecho de que si bien su obra es compleja desde el punto de vista del bailarín, ella "no tiene conciencia de esa sobreelaboración".⁶ De todo lo que se dice acerca de Nijinska surge la firmeza y la lucidez de su intelecto y su gran poder de concentración.

En el período que se extiende entre Diaghilev y la década de 1960 se crearon relativamente pocos ballets impresionistas a partir de obras vocales, y el que más se destaca es probablemente *Dark Elegies* de Tudor, que está basado en los *Kindertotenlieder* de Mahler. Para esta serie de danzas fúnebres para los jóvenes padres de los niños muertos, Tudor ha encontrado un estilo de danza ideal —controlado, angular y por momentos severo—, que traduce el encanto inconsciente de los movimientos que hacen los cuerpos sin entrenamiento incitados por la tensión emocional a expresarse en el lenguaje del ballet clásico, y logra pleno éxito en su intento de adaptarse a cada una de las canciones con una pasmosa exactitud que extrae de la música y el texto su contenido total. Se trata de una obra sin fallas, y es lamentable, según lo sugiere Arthur Franks, que el propio Tudor no se haya sentido nunca satisfecho del todo con ella.⁷ *Las bodas* y *Dark Elegies* han sido igualadas por los *Valses de amor* de Balanchine, una perfecta unión de la danza y la canción románticas, y por *La canción de la tierra* de MacMillan, en donde el movimiento se ajusta maravillosamente a la espléndida variedad del ciclo de canciones de Mahler. Todos estos ballets en su tratamiento de las partituras musicales traen a la memoria una frase de Balanchine sobre su ballet *Los cuatro temperamentos*: "mis danzas conforman un negativo de su placa positiva (de Hindemith)".

En la actualidad los ballets realizados sobre canciones son representados con mucha frecuencia, pero por cierto que no siempre en forma satisfactoria. *Carmina Burana* de Orff, ha captado la imaginación de los coreógrafos y tanto John Butler, para el Nederlands Dans Theater, como Fernand Nault, para Les Grands

⁸ Ninette de Valois, *Invitation to the Ballet*.

⁷ Arthur Franks, *Twentieth Century Ballet*.

Ballets Canadiens, han creado coreografías para esa obra, mientras que Butler también ha realizado como complemento la coreografía para la aún más excitante *Catulli Carmina*; y uno de los experimentos más interesantes ha sido *Solo for Voice I* de Hans van Manen, obra en la cual una soprano seductora con un micrófono en la mano se desplaza por el escenario motivando el dúo de amor de dos bailarines por medio de la interpretación de una partitura de John Cage que acumula palabras en diferentes idiomas yuxtapuestas sin un significado directo.⁸

Ello nos lleva naturalmente a la danza creada sobre una narración. Un buen ejemplo es *A Wedding Bouquet* de Ashton, que es bailada con el acompañamiento de una narración de Gertrude Stein, en la actualidad recitada y no a cargo de un coro. *A Wedding Bouquet* ha sido siempre a ambos lados del Atlántico un gusto adquirido; quienes lo hemos adquirido sentimos por ella un profundo apego, y comenzamos a reír entre dientes en forma más bien alocada cada vez que se levanta el telón para mostrar la encantadora escena victoriana con su guirnalda y pareja de novios, y la pequeña mesa con flores blancas y botella de champaña, y el narrador, últimamente Robert Helpmann, dueño de la situación con autoridad impecable y demoledora. Si uno no se halla bajo su hechizo no significa nada más que extrañeza y tedio; y no puedo pretender que aquellos a quienes ha aburrido estén de acuerdo conmigo en que se trata de una de las obras más perfectas de Ashton, con el tipo adecuado de danza, la aguda caracterización adecuada, el adecuado encanto nostálgico y, en última instancia, la desilusión adecuada. "La amargura", declara el narrador, observando con ojos opacos su botella de champaña casi vacía, "se ha adueñado de todos. . ."

El acompañamiento hablado se ha hecho cada vez más popular entre los coreógrafos, pero se presta no sólo a éxitos sino también a calamidades. A menudo se lo utiliza como acompañamiento grabado para un ballet, probablemente un ballet psicológico, con cintas mezcladas que incluyen consultas con psiquia-

⁸ *Ballet and Opera*, julio de 1949.



Escena final

de las VARIACIONES ENIGMA

de Frederick Ashton.

De pie, de izquierda a derecha:

Stanley Holden, como Stewart-Powell;

Robert Mead, como Arnold;

Vyvyan Lorrayne, como Isabel Fitton;

Desmond Doyle, como Jaeger;

Anthony Dowell, como Troyte Griffith;

Deanne Bergsma, como Lady Mary Lygon;

Derek Rencher, como Elgar;

Svetlana Beriosova, como Lady Elgar;

Leslie Edwards, como Nevinson;

Georgina Parkinson, como Winifred Norbury;

sentados adelante:

Brian Shaw, como Townshend;

Antoinette Sibley, como Dorabella;

Wayne Sleep, como Sinclair;

Alexander Grant, como Baker.

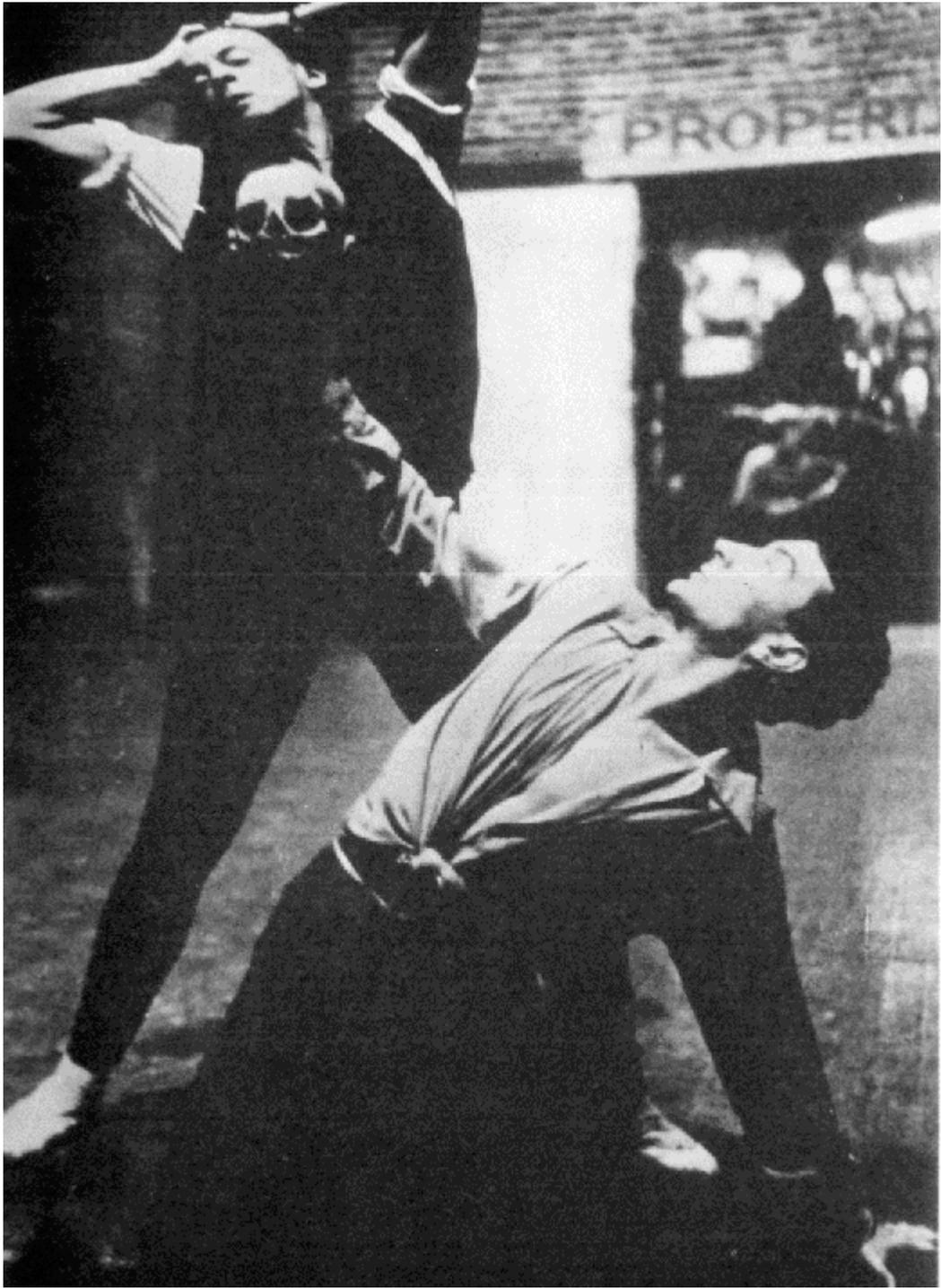
Fotn Rosemary Winckley

tras o declaraciones sobre experiencias sexuales, con lo cual uno se halla sentado escuchando con grave atención mientras alguna lastimosa voz femenina describe cómo fue raptada de niña por su tío, al tiempo que una compañía de bailarines con mallas ajustadas realiza movimientos aparentemente sin ninguna relación en calidad de comentario. También ha sido agregada el habla a las obligaciones de la bailarina; en *Perséphone* de Ashton, en donde Beriova decía muy bellamente el texto francés, la acción inevitablemente decaía, y la concentración del público se dividía. Esta diversificación de la atención —¿se debe pensar en el complejo texto poético, o escuchar la música, u observar la acción?— es un problema que se plantea cada vez que se crea la danza sobre el canto o sobre un texto hablado. La maestría del coreógrafo radica en su capacidad de hacer que cada uno de los elementos fundamentales se destaque de los demás en los momentos apropiados, y haga llegar su mensaje esencial al espectador-oyente sin confusión ni falta de claridad; y se puede apreciar su fracaso si la sensación general es de presión y frustración.

Dije anteriormente que *Variaciones enigma* de Ashton es un ballet impresionista que se acerca mucho al ballet narrativo. Indudablemente posee una acción que tiene apariencia de continuidad y de llegar a una culminación; pero esa equilibrada sucesión de incidentes no es otra cosa que una serie de impresiones de carácter, de medio ambiente, de sentimientos, combinadas artificiosamente dentro de un decorado notablemente realista. En realidad, se trata de un ballet cuya génesis surge de sus decorados; Julia Trevelyan Oman creó los diseños a partir de la gran admiración que sentía por la música, y logró hacer que Ashton se interesara por la idea.

Se trata de una coreografía excepcional, en donde el elemento de danza se adapta perfectamente a cada una de las variaciones, las que describen por turno a los amigos de Elgar. Es virtuosística y llena de inventiva (para Troyte Griffith), lírica (para Isabel

*Robert Helpmann ensayando su HAMLET
con Leslie White, como el sepulturero,
en la reposición de 1958 del Royal Ballet.*



Fitton y Richard Arnold), fiel a la atmósfera de época y, sin embargo, en ningún momento anticuada. Por añadidura los personajes han sido creados en forma tan perfecta por un reparto sagazmente elegido que se logró una gran profundidad de emoción y sentimiento. Por medio de una especie de ballet "total" que incluye danza, mímica, actuación expresiva, vestuario, iluminación y música, Ashton no sólo representa una serie de estudios de carácter, sino también en algunos casos relaciones que ostentan una gran profundidad psicológica. Dos de ellas se destacan; ambas son relaciones triangulares. La primera —la amistad entre Elgar, Jaeger y Lady Elgar— es expuesta por medio de una coreografía sumamente económica sobre la variación Nimrod; una serie de pasos caminados o danzados, algunos gestos con manos y brazos, y una sutil expresión facial, que establecen en forma muy conmovedora el afecto y la comprensión existente entre tres personas reticentes, dado que Elgar, el más demostrativo de ellos, dista de tener un comportamiento exuberante, y Jaeger en los momentos de crisis tiende cuando mucho a ajustarse los anteojos. La otra relación expresada con gran delicadeza —quizás no tanto en manos de repartos posteriores, pero eminentemente realista cuando los papeles son bailados por Beriosova y Sibley—, se da entre Elgar, Lady Elgar y Dorabella. No hay nada extraordinario en la vida real en que una esposa amante observe cómo la atención de su esposo es captada y deleitada por la espontaneidad fresca e inocente de una joven muchacha. En el ballet no es común, y lo que importa en estas dos situaciones conmovedoras y auténticamente humanas es que sólo las pudo crear un coreógrafo tan seguro de su toque y de su reputación como creador de danzas que pudo dejar de lado en gran medida la danza para servir su propósito. En esas dos escenas, "Dorabella" y "Nimrod", el único baile que hay es el solo tímidamente "staccato" de Dorabella.

Esta economía de medios y gratificante profundidad de contenido también se encuentran en otra obra impresionista de un tipo muy diferente: el *Hamlet* de Helpmann. Para quien no tenga familiaridad con esta producción, resultará curioso que se

ubique a *Hamlet* entre los ballets impresionistas y no como ballet narrativo, pero se trata de un logro singular entre los ballets shakespearianos y se lo debería representar con mayor frecuencia. Su génesis es interesante. Otros coreógrafos han elegido temas tomados de Shakespeare por considerar que la obra original poseía un buen argumento —un buen plan de acción, con situaciones dramáticas y personajes interesantes—, que se prestaba para danzas solísticas, *pas de deux* y conjuntos. Helpmann fue más allá, y llegó a un punto en que su intensa familiaridad con la obra le permitió expresar su sustancia por medio de caleidoscópicas disposiciones de movimientos danzados, perfectas y fluidas. A través de ellas creó excitantes secuencias y esquemas teatrales que, si se los analiza, contienen la esencia del carácter y la acción. No es el único coreógrafo que ha utilizado una obra de Shakespeare en forma impresionista —recordemos la *Pavana del Moro* de Limón—, pero su *Hamlet* es de lejos la destilación más compleja y sutil que se ha logrado hasta la fecha.

Al igual que tantos otros ballets, no se lo suele interpretar con la misma sensibilidad y apasionamiento que caracterizó la versión original. "Cuanto más tiempo permanezca en el repertorio un ballet, más se alejará de la versión original", dijo Fokine,⁹ hablando a raíz de su amarga experiencia personal. Es indudable que ello se aplica casi sin excepción a los ballets impresionistas y a los argumentales; es mucho más fácil conservar en su estado original los ballets de danza pura, y algunos son bailados en forma más brillante a medida que pasan los años, dado que la técnica avanza, los bailarines poseen una facilidad constantemente mayor y nuevos bailarines otorgan a los papeles condiciones nuevas y excelentes. Por su parte, los bailarines originales de papeles que poseen un carácter emocional o dramático trabajan con el coreógrafo con el entusiasmo de la creación, y reciben el flamante sello de autenticidad de sus ideas en desarrollo; se sienten envueltos y entusiastas, sienten que son los dueños de sus papeles y desean profundamente lograr la perfección. Los intérpretes posteriores

⁹ *Memoirs of a Ballet Master*.



rara vez otorgan esas cualidades a un ballet; también sobre este aspecto se expresa Fokine, haciendo referencia a *El pájaro de fuego*; en las reposiciones descubrió que los pasos habían sido transmitidos con apreciable exactitud, pero que los agrupamientos se habían desintegrado, y "todo parecía haber perdido su fuerza, características, expresividad y consistencia".

Debemos mencionar a un coreógrafo del ballet impresionista por haber sido tan personal y por formar parte importante de la leyenda del ballet: Nijinsky, de cuya obra se conserva un ballet minúsculo. *La siesta de un fauno*. Nadie podrá sobre la base del mismo realizar en la actualidad una evaluación de su obra o su potencial. Diaghilev lo forzó a iniciarse en la coreografía; no se sintió cómodo en esa actividad; trabajó denodadamente con sus bailarines poco entusiastas y creó tres ballets frecuentemente atacados y que se prestan a la controversia. Al ver *La siesta de un fauno* en la actualidad parece tan fácilmente asimilable y tan directo, que cuesta imaginar el escándalo que causó esa noche lejana en París en 1912 y la ira con que se condenó su tipo de movimiento no ortodoxo y su contenido sexual sin inhibiciones. Uno sospecha que Nijinsky se adelantó mucho a su tiempo como coreógrafo. Es, por supuesto, una sospecha que no se puede ya probar. Esos ballets ya no existen, y los comentarios que se escribieron acerca de ellos son completamente contradictorios. El comportamiento del público en París en el estreno de su *La consagración de la primavera* fue increíble, desórdenes, tumultos y aun luchas entre sectores, hasta tal punto que los bailarines casi no podían oír la música. Probablemente no haya habido otro coreógrafo que lograra enfrentar de tal modo a la gente. Sin embargo, la primera representación de *La siesta de un fauno* en Londres fue recibida con tal entusiasmo que debió ser bisada.

De todo el cúmulo de crítica condenatoria surgen unas pocas voces que sugieren el hecho de que la conflictuadamente de Nijinsky debe haber poseído cualidades de gran valor que otros

Vaslav Nijinsky retocando el maquillaje durante un ensayo de TILL EULENSPIEGEL, 1916.

coreógrafos dotados de mayor facilidad a menudo no han tenido. Se hallaba perdido cuando se trataba de las normales funciones de un maestro de baile de comunicarse con un reparto, inventar pasos con facilidad y familiarizarse a fondo con una partitura. Pero una vez que Diaghilev lo hizo entrar en el tema de la coreografía, comenzó a pensar en una manera completamente individual y revolucionaria; tan revolucionaria que encontró muy poca ayuda para pulir y aclarar sus ideas intuitivas y experimentales. De todas las tragedias de Nijinsky, quizás la más grande radica en que su enfoque desusadamente original de la coreografía nunca logró atravesar las nieblas de sus muchas trabas de autoexpresión. Tomando como evidencia la facilidad con que se acepta *La siesta de un fauno* en la actualidad, sus versiones de *Jeux* y *Consagración* no hubieran presentado problema alguno al público actual en materia de innovaciones técnicas o temas "escandalosos"; aun en aquella época hubo quienes consideraron sus ballets como experiencias de profunda significación.

LOS BALLETS DE ARGUMENTO BREVE

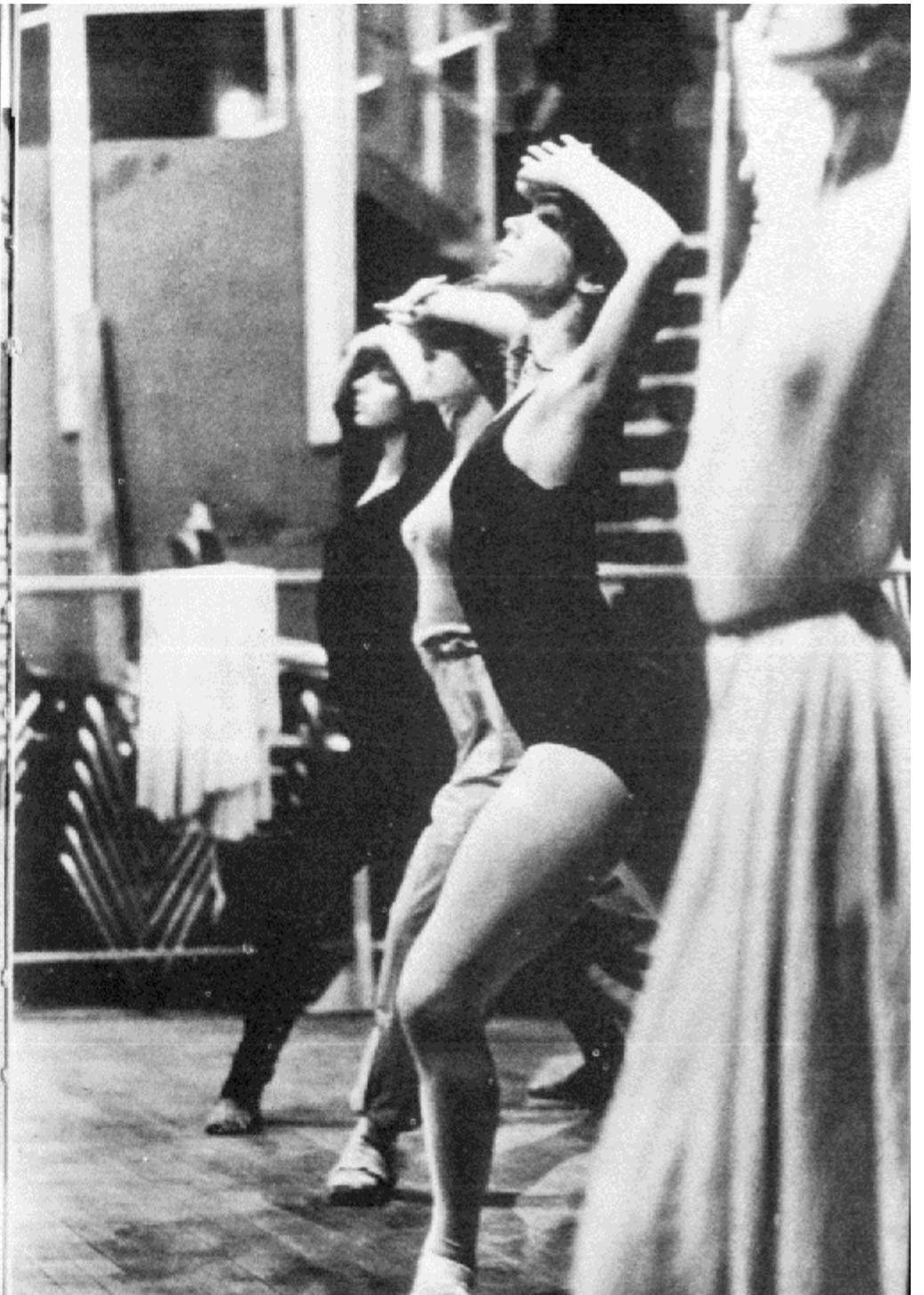
Los ballets narrativos de dimensiones breves constituyen lógicamente la versión moderna del antiguo ballet argumental de grandes dimensiones, y también allí podemos ubicar los comienzos con Diaghilev y Fokine, con obras tales como *Cléopâtre*, *El pájaro de fuego* y *Petrushka*. Los principios coreográficos de Fokine implicaban el ballet breve; los extensos ballets del siglo XIX con demasiada frecuencia sacrificaban la fuerza dramática en aras de *divertissements* intercalados, y le hacían desear ballets argumentales breves de impacto total, en los cuales la danza, la actuación, la música y los decorados constituyeran un todo unificado. Fue esa la política que logró poner en práctica bajo los auspicios de Diaghilev. Se trata de una concepción admirable del ballet, que da como resultado un género que logra ser tan excitante e importante como el ballet de danza pura o el ballet impresionista.

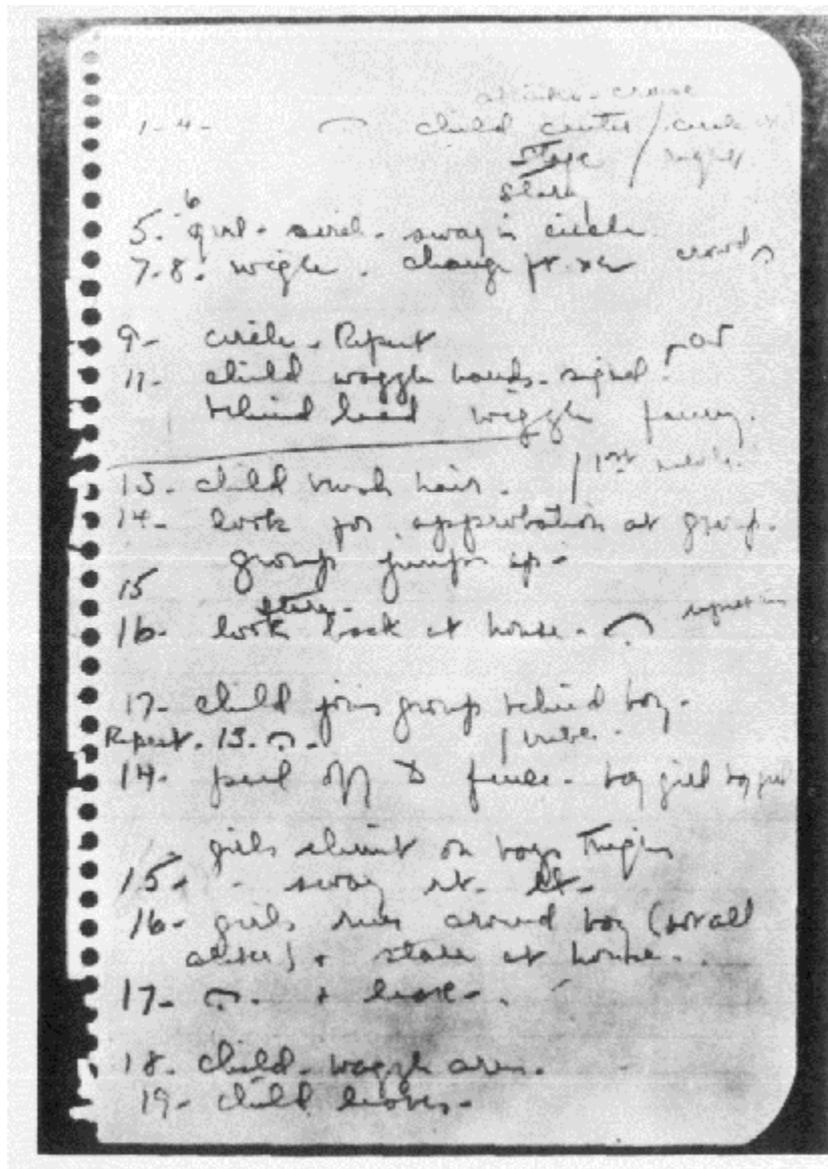
El concepto de que el drama y la actuación teatral son cualidades que rebajan al ballet de su estado de exaltación más alta es curiosamente mal aplicado y en gran parte moderno. Como ya dije antes, es natural que los valores dramáticos ocuparan un importante lugar mientras las convenciones de la época se inclinaban hacia los ballets de larga duración. Para Noverre era "el deber de un *maitre de ballet*" adaptar poemas a sus fines, "uniendo la danza con la acción, imaginando escenas dramáticas y adaptándolas hábilmente al tema";¹⁰ y fue eso lo que lo diferenciaba de "aquellos *maitres de ballet* que imaginan satisfechos que han llegado a la culminación de su carrera cuando han arreglado algunos pasos e ideado figuras. . .". Bajo el fuerte influjo de la admiración que sentía hacia David Garrick, es natural que haya considerado que la actuación teatral era un arte magnífico y que haya insistido en la necesidad de actores-bailarines en el ballet. Sus importantes discípulos Didelot y Vigano continuaron sus enseñanzas en sus ballets, subordinando la técnica de la danza a la veracidad y la continuidad dramática. Vigano en especial intentó apartarse del esquema de escenas con mímicas estáticas que se alternaban con la danza, el que servía a muchos coreógrafos de la época para llevar adelante el argumento, y basarse en el movimiento mimado como parte integral de la danza. Perrot, un gran actor-bailarín, fue, según todos los datos que nos han llegado, un magistral coreógrafo de escenas dramáticas y un creador de fuertes papeles dramáticos para sus bailarines principales.

Pero llegó la inevitable reacción, y comenzó un giro hacia ballets menos dramáticos, ballets que eran en gran medida *divertissements* masivos dispuestos a lo largo de un hilo narrativo bastante atenuado. Algunos lo consideraron un retroceso. Benjamín Lumley, famoso "manager" de la ópera del Covent Garden a principios del siglo XIX, declaró que la tendencia indicaba que "el público sólo deseaba piernas, no cerebro" y no estaba del todo equivocado. Si se lo deja elegir, por cierto que será siempre esa la elección de buena parte del público.

¹⁰ J. G. Noverre, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*.

Agnes de Mille
dirigiendo un ensayo
de UNA ROSA
PARA MISS EMILY.
Foto
North Carolina School
of the Arts, Bill Ray





Apuntes de Agnes de Mille para UNA ROSA PARA MISS EMILY.

19. light stretch up. 2. visible.

27. standing sideways

27. feet hands.

30. pushing under holding hands

31.32. hands in face.

35. pull up skirt. sit. feet lift
advice. x 3.

38. turn around room clockwise
brush N eyebrows -

music 1-17

Repeat 13-17.

La nueva tendencia quedó consolidada en Rusia con los ballets de Saint-Léon. En etapas anteriores de su carrera había producido buenos *ballets d'action*, pero aparentemente le interesaban muy poco los valores dramáticos y si bien se atuvo a las convenciones en cuanto que siguió creando ballets con argumento, los llenó con una gran variedad de danzas y una abundancia de ideas espectaculares. Parece haber tenido poco control de sus argumentos y poca habilidad para la construcción dramática; y se empezó a decir que el medio no permitía tratar más que con las ideas más simples. Si agregamos el hecho de que si bien Petipa era perfectamente capaz de lograr una coreografía dramática su genio yacía en la creación de *enchainements* de danzas, significa que para la época de Fokine el drama parecía correr en Rusia el peligro de ser desplazado totalmente por la danza.

Es significativo que la avanzada artística de la época no lo consideró como un paso positivo. Por mucho que amaran la danza, consideraban que en el ballet el drama era importante. En lugar de desear que fuera eliminado del todo, se hallaban convencidos de que el ballet ideal sería el producto de unir la danza y la actuación teatral en un poderoso y armónico espectáculo dramático.

La serie de breves ballets dramáticos que Fokine creó para Diaghilev constituyó un supremo ejemplo de ello. *Cléopâtre*, que evidenció "su rara capacidad para hacer que un drama se exprese en términos de una coreografía que lo hace tan impactante como un drama cuyo vehículo es la acción y la palabra hablada",¹¹ fue seguido de una sucesión de obras ahora célebres: *Schéhérazade*, que en reposiciones nunca logra la cualidad sobrecogedora que le dieron bajo la inspiración creadora de Fokine las grandes interpretaciones actuadas de Ida Rubinstein, Nijinsky, Alexis Bulgakov y Cecchetti; *Petrushka*, un drama danzado, maravillosamente caracterizado y orquestado que, sin Karsavina y Nijinsky y el ímpetu creador de sus comienzos, sólo sugiere lo que debió haber sido; *Thamar*, *Daphnis* y *Chloe* y *El gallo de oro*, de excelente construcción dramática y llenos de comedia o tragedia ricamente

¹¹ C. W. Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London*.

caracterizada. No tiene importancia si alguno de ellos logra el mismo efecto sobre el público actual que el que lograron sobre los auditorios originales. Basta saber que tuvieron un magnífico eco en su época.

Aquellos ballets argumentales de Fokine fueron seguidos en Occidente por muchas obras narrativas, y en Inglaterra durante las décadas de 1930 y 1940 existió una clara subdivisión que abarcaba los llamados ballets literarios, que eran ballets basados en obras de literatura. También fueron creados en otros países, pero la moda más grande se dio en Inglaterra y en los Estados Unidos, con, por ejemplo, *Camille* de Taras, o *Un tranvía llamado deseo* de Valerie Bettis. Aún hoy existen ejemplos: la importante obra de MacMillan *The Invitation* posee un libreto que surge de dos novelas, si bien de un modo indirecto, y su ballet *Las hermanas* se halla basado en la obra de Lorca *La casa de Bernarda Alba*. El ballet *Una rosa para Miss Emily* de Agnes de Mille ha sido tornado a su vez del cuento *A Rose for Emily* de William Faulkner.

Durante los años de aislación con respecto a Occidente no se compusieron mayormente ballets breves en la Unión Soviética; se dio la disyuntiva entre ballets con y sin argumento, y ambas modalidades contaron con adherentes, pero mantuvo su popularidad el ballet narrativo de gran extensión con el énfasis puesto en los valores dramáticos y en la caracterización. En una época, el coreógrafo Lopukhov se inclinó firmemente hacia el ballet de danza pura, habiendo propuesto los principios de ligar los temas coreográficos y los musicales y hacer que la danza fuera la característica dominante de todo ballet. Considerando las circunstancias de ese momento, fue un reformador muy necesario. Las enseñanzas de Lopukhov de ningún modo se han perdido; ejercieron su influjo sobre Balanchine antes de su partida de Rusia, y por su intermedio han tenido consecuencias fundamentales en el ballet de Occidente.

La afición rusa por el ballet dramático y por el bailarín-actor sigue siendo apasionada, en especial en el Bolshoi. En la década de 1930 tanto en Rusia como en Occidente se estrecharon

los vínculos entre el ballet y el teatro dramático, a través de la labor de coreógrafos que estudiaron obras de teatro y su representación. Uno de ellos fue Rostislav Zakharov, hombre de vasta preparación e interés por el teatro, y sus importantes ballets, como, por ejemplo, *La fuente de Bakhchisarai*, explotan esos antecedentes. Su manejo de los personajes menores y de las multitudes era brillantemente teatral y trabajaba siguiendo el principio de crear "danzas dispuestas como monólogos y diálogos en los cuales los actores no hablan utilizando los gestos formales de 'sordomudos' sino con un movimiento danzado que transmite los pensamientos y sentimientos que surgen de las relaciones entre los personajes". En época más reciente, Leonid Lavrovsky, que compuso para Ulanova la coreografía de *Romeo y Julieta*, puso decididamente el énfasis en la danza dramática aliada con la mímica, "una mímica refinada, plástica, generalizada, llevada a la categoría de movimiento danzado, que es en realidad su más elevado elemento expresivo".¹²

Resulta curioso que a pesar de la separación entre Rusia y el Oeste en la década de 1930 y principios de la de 1940, la interacción entre el ballet y el teatro dramático también se pudo observar en el ballet occidental. No se trató de una política preconcebida; fue la salida inevitable en una sociedad que en ese momento no podía dar cabida a las compañías de ballet. Tanto en los Estados Unidos como en Inglaterra, fue una época de lucha para el bailarín y el coreógrafo, una época de siembra, ¡y de qué manera espléndida han florecido las plantas! Sólo por medio de la cooperación con el teatro comercial y el cine podían hacerse conocer los artistas; sólo con la ayuda de un imaginativo respaldo financiero podían existir y crecer las compañías pequeñas. De modo que hojeando los libros de referencia aparece la primera generación de coreógrafos estadounidenses que se dedicaron repetidas veces e intensamente a la comedia musical: Balanchine, de Mille, Weidman, Robbins, Michael Kidd; todos ellos trabajaron en estre-

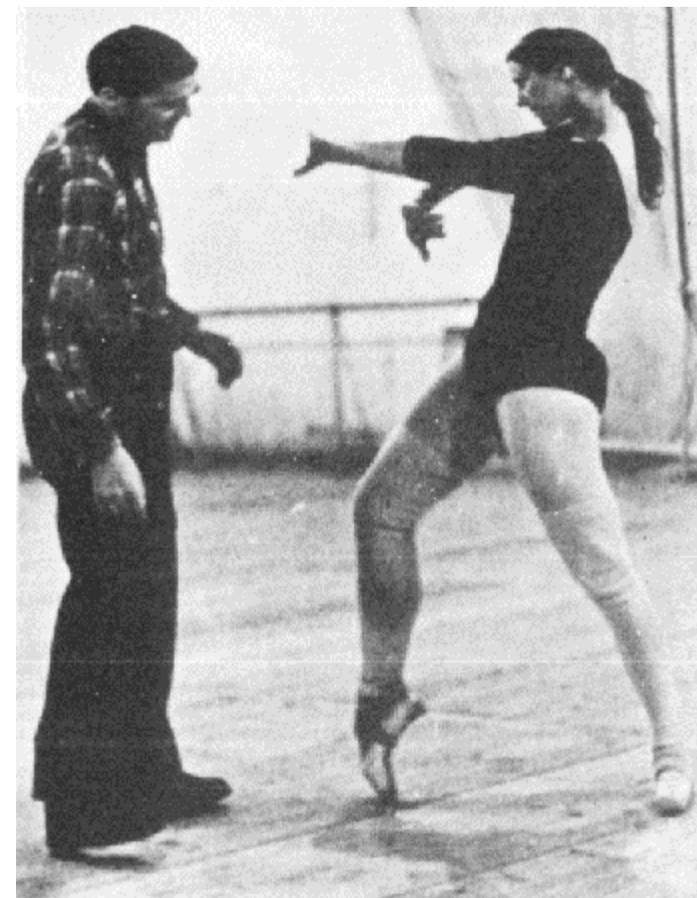
¹² V. Bogdanov Beresovsky, *Ulanova and the Development of the Soviet Ballet*. Trad. por Stephen Garry y Joan Lawson (Londres: MacGibbon & Kee, 1952).



*Rostislav Zakharov, en un ensayo con
Natalia Dudinskaya y Konstantin Sergeyev
en su ballet EL JINETE DE BRONCE, producido en 1949
para el Ballet Kirov de Leningrado.*

cha colaboración con directores de escena, aprendiendo una variedad diferente de arte escénico y poniéndose en contacto directo con los valores teatrales generales y su público. El intercambio recíproco de ideas entre el ballet y el teatro popular los benefició, y por su intermedio el beneficio se extendió a los bailarines que trabajaron con ellos en sus ballets.

Esos vínculos fueron especialmente estrechos en Inglaterra. De Valois era una mujer de teatro, relacionada no sólo con el Old Vic sino, y en virtud de sus antecedentes nacionales, con el Abbey

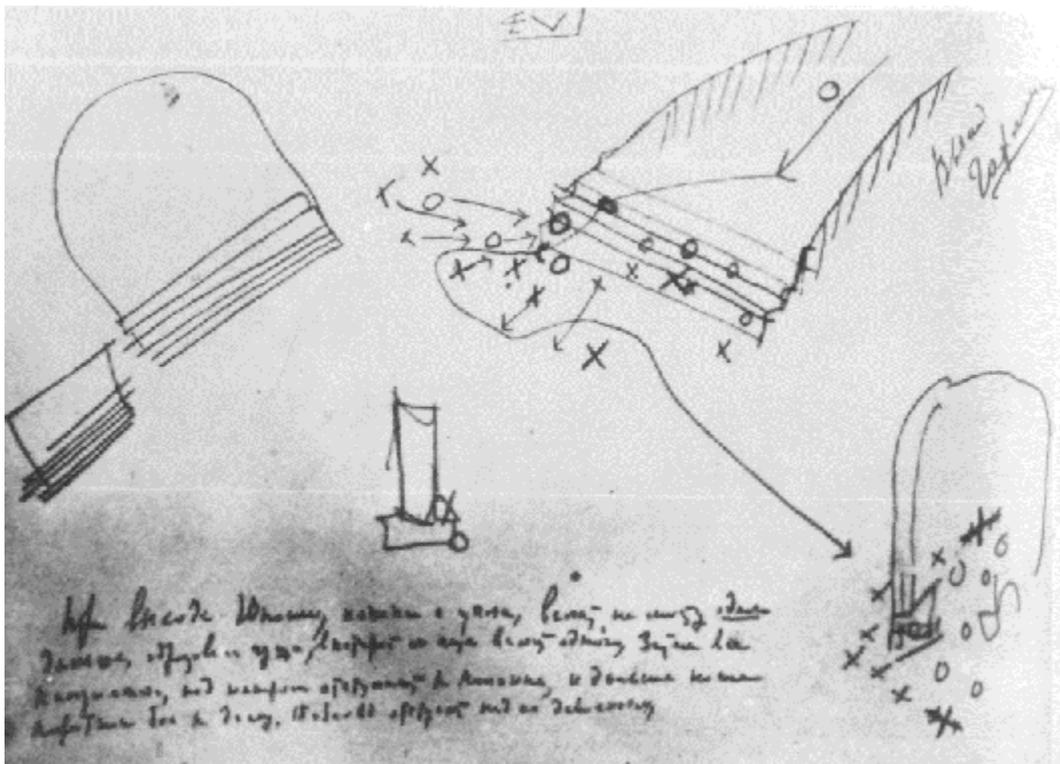


El coreógrafo cubano Alberto Alonso, en un ensayo con Maya Plisetskaya del Ballet Bolshoi en su CARMEN.
Foto Novosti

Konstantin Sergeyev, en un ensayo con Mikhail Barishnikov en su HAMLET, Ballet Kirow, 1970.
Foto Jennie Walton

Theatre de Dublin y el Festival Theatre de Cambridge. Marie Rambert contrajo matrimonio con un dramaturgo y director de teatro, Ashley Dukes. Las relaciones de Ashton se dieron principalmente con las comedias musicales y las revistas de Cochran, pero siempre se hallaba en contacto con lo que ocurría fuera del ballet. La identificación de Helpmann con el teatro dramático fue la más estrecha de todas, en su calidad de actor y director, desarrollando una carrera doble en conjunción con sus actividades de bailarín y coreógrafo. A partir de la década de 1950 se ha profundizado enormemente la brecha existente entre el teatro y el ballet. Como resultado de ello vemos perder actualidad a la

*Bosquejo y apuntes de Leonid Lavrovsky
para una escena de su ROMEO Y JULIETA.
Foto Museo Bakhrushin, Moscú*



mayor parte de los buenos ballets argumentales breves. Si observamos algunos de los mejores ejemplos, vemos que uno de los más recientes, *The Invitation*, de MacMillan, ya tiene diez años; mientras que otros, *La carrera de un libertino* de Ninette de Valois, *Miracle in the Gorbals* de Helpmann, *Fall River Legend* de Agnes de Mille, *Columna de fuego* de Tudor, *Pineapple Poll* de Cranko, fueron todos compuestos entre 1935 y 1951.

Ellos representan la tragedia, el drama y la comedia. Difieren enormemente entre sí; pero poseen determinados elementos en común. En cada caso sus partituras musicales son sumamente adecuadas. Los primeros cuatro contaban con partituras compuestas especialmente, y el último, *Poll*, posee una partitura que es una brillante selección de música de Arthur Sullivan realizada por Charles Mackerras. Eso significa que los coreógrafos pudieron planear la acción dramática para que se ajustara estrechamente a la música. En todos los casos esos ballets poseen vestuario y decorados que ayudan notablemente a crear el ambiente y su atmósfera, a establecer el carácter y mostrar en condiciones óptimas el tipo de danza correspondiente. Visualmente son todos perfectos. Se presentan ante nuestros ojos seis mundos diferentes perfectamente definidos: la casa de campo eduardiana, el Londres de Hogarth, los conventillos de Glasgow de la década de 1940, los sombríos hogares Victorianos de pueblo pequeño en los Estados Unidos, y el puerto de mar Victoriano a modo de opereta de *Pineapple Poll*.

En cada uno de estos ballets el drama depende de un personaje principal en relación con dos o más personajes secundarios. En cada uno la fuerza de la obra reside en el grado de simpatía y comprensión que uno siente por esos personajes y en el firme control que mantiene el coreógrafo sobre el desarrollo de la narración. *The Invitation*, *La carrera de un libertino*, *Fall River Legend* y *Pineapple Poll* se hallan todos divididos en escenas, pero no se producen pausas tediosas y no se pierde la fluidez. *Miracle in the Gorbals* y *Columna de fuego* se desarrollan en un único acto, y *Miracle* presenta una acción única y continua. En todas las tragedias se da un notable efecto acumulativo que crece

para desembocar en los momentos culminantes: en *The Invitation*, el rapto de la muchacha y sus consecuencias; en *La carrera de un libertino*, la orgía, la escena del juego, y la escena del manicomio; en *Miracle*, la resurrección del suicida y el asesinato del extraño; en *Fall River*, la llegada de la madrastra a la sala de reuniones y la confrontación de la acusada con sus padres antes del asesinato.

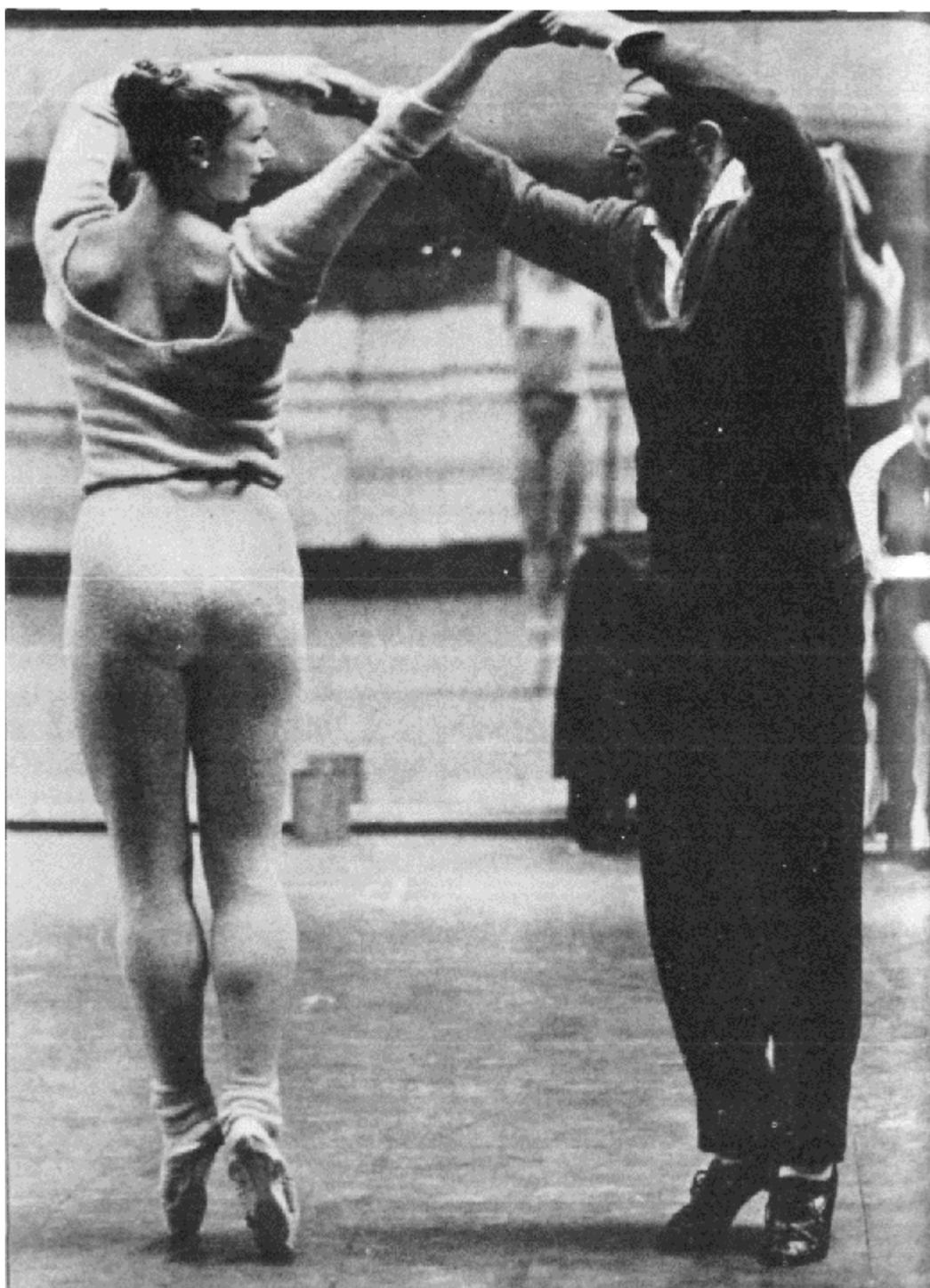
Existen, sobre todo, dos rubros en los cuales estos coreógrafos muestran su habilidad: en primer término, su dominio de la narración, la manera en que desarrollan sus argumentos y presentan sus culminaciones; en segundo lugar, el tipo de movimiento de danza que han elegido para presentar el drama y la consistencia y facilidad con que lo han utilizado. Todos esos ballets están basados en la técnica clásica y en todos ellos es significativa la utilización —o la prescindencia— del trabajo en puntas. De Valois lo ha utilizado únicamente para la muchacha engañada, para destacar el papel de la muchacha entre los recios hombres del reparto y las robustas damas del pueblo; Helpmann no lo utilizó, aun las danzas de amor o desengaño se realizan en *demi-pointe*, manteniendo de ese modo el realismo teatral de su tema; de Mille lo utiliza con sutil efecto para la acusada; Tudor y MacMillan, con infinita expresividad para representar los sufrimientos de Hagar y de la muchacha raptada; Cranko lo emplea en forma total y con humor. Para estos coreógrafos en estos ballets, la danza es el equivalente del habla; por medio de ella comunican no sólo la contraparte visual de la música o una atmósfera de ideas y emoción creada con intensidad, como en el ballet impresionista, sino una narración que incluye acción y descripción de carácter, del mismo modo en que lo hacen los novelistas o autores de teatro.

Tudor, por ejemplo, expone la esencia de su drama con toda intensidad al principio mismo de *Columna de fuego* en la manera en que Hagar se halla sentada en el umbral de la puerta esperando a sus hermanas. Por medio de su presencia tensa, el gesto con que se lleva la mano a los cabellos, el giro de su cabeza, comunica sin danzar una profunda infelicidad e insatisfacción con

la vida; y cuando ve al joven, su amor e inseguridad se aprecian de inmediato. De la misma manera el andar y el porte de la hermana mayor, y los movimientos sueltos y con cierta gracia de la menor, de inmediato trasuntan sus caracteres, de mentalidad estrecha y convencional en un caso, o bien irresponsable y lista para la experiencia sexual. El diálogo danzado que compone es como una obra de Chejov, atmosférico, nostálgico, por momentos apasionado, en otros pleno de amargura y frustración. Por contraste, de Valois, que trata de las actitudes firmes y realistas del siglo XVIII en *La carrera de un libertino*, no evidencia sutilezas psicológicas. Sus personajes viven por su vigor y no por sus complejidades, pero poseen una vida total. Su narración avanza inexorablemente, y se trata de una leyenda moralizadora narrada con convicción; pero el cuasi melodrama de la trayectoria descendente del libertino adquiere una gran distinción en virtud del humor de las escenas iniciales, la economía general de efectos, la precisión del movimiento, la delicadeza de la danza de la muchacha engañada, y la tumultuosa desintegración de la escena final. Su diálogo se halla elaborado en los términos planteados por Fielding o Smollett.

De Mille, diferente a su vez, representa con gran penetración en *Fall River Legend* la aislación de su heroína, la traición de que han sido objeto sus esperanzas y la pérdida de su razón; los demás personajes son vistos a través de sus ojos; y la coreógrafa, con su agudo sentido del teatro, crea el contraste entre la acusada y el mundo exterior con agudeza claustrofóbica. MacMillan posee un enfoque de sus personajes que lo acerca a Tudor, pero los representa en términos más recios, con menos sugerencias y sutilezas, y expresión mucho más positiva. Los contempla con fascinada conmiseración, y, como corresponde a la época en que transcurre su ballet, casi sin amor ni piedad. Se halla más cerca de Ibsen que de Chejov.

Helpmann y Cranko, en maneras totalmente diferentes, son, al igual que de Valois, encantados observadores de los seres humanos y sus idiosincrasias personales. Expresan una gran calidez hacia sus personajes, aun en el caso de los menos importantes. Sus



multitudes están hechas de personas individuales y reales que resultan familiares a través de sus excentricidades. Las viejas de *Miracle* tienen su contraparte en muchas esquinas escocesas; los marinos y sus esposas en *Poll* son no sólo entretenidos sino reconocibles. *Miracle* se impone por su teatralidad, brillantemente disciplinada, con culminaciones intensas y controladas; pero Helpmann también sabe componer con lirismo, para los enamorados o la muchacha desesperada, y también con una estricta economía de efectos.

La comedia es bastante diferente en todo sentido, y son pocos los coreógrafos que se hallan tan cómodos en ella como Cranko. *Poll* es una obra maestra de lo cómico que surge con toda su frescura cada vez que se la baila. Posee escenas intrínsecamente divertidas, el amotinamiento de la tripulación cuyas esposas se han enamorado del apuesto capitán, los esfuerzos de las esposas disfrazadas por hacer el trabajo de la tripulación, la Sra. Dimple, conversadora y siempre dejando caer su paraguas, de quien no logran escapar los enamorados. La danza en sí es humorística, en especial en el caso de *Poll* y *Belaye*, y la danza humorística sólo puede ser definida por medio del ejemplo: Fokine con *Colombina* y *Arlequín*; Massine con *Boutique* o *Gaieté Parisienne*; Ashton con *Façade*, entre otros.

Ashton, al igual que Massine, exigía sofisticación y estilo de sus bailarines, pero *Façade* puede hacer reír a un público en varios niveles; ni pierde comicidad en el caso de que su tango o foxtrot cómico sean bailados por estudiantes llenos de entusiasmo aunque sin experiencia. *Judgement of Paris* de Tudor, con sus tres ligeras muchachas de club nocturno que se enfrentan con el rico borracho, es inmensamente cómico, pero amargo y maduro a la vez. De Valois creó una comedia de modales en *The Prospect Before Us*, que posee abundancia de esbozos satíricos de bailarines del siglo XVIII así como también comedia directa en el bebido Sr. O'Reilly. Robbins compuso su suntuoso *Fancy Free* — también

*Leonide Massine, en un ensayo con
Kathryn Wade en su reposición
de LE BEAU DANUBE
para el London Festival Ballet, 1971
Foto Anthony Crickmay*

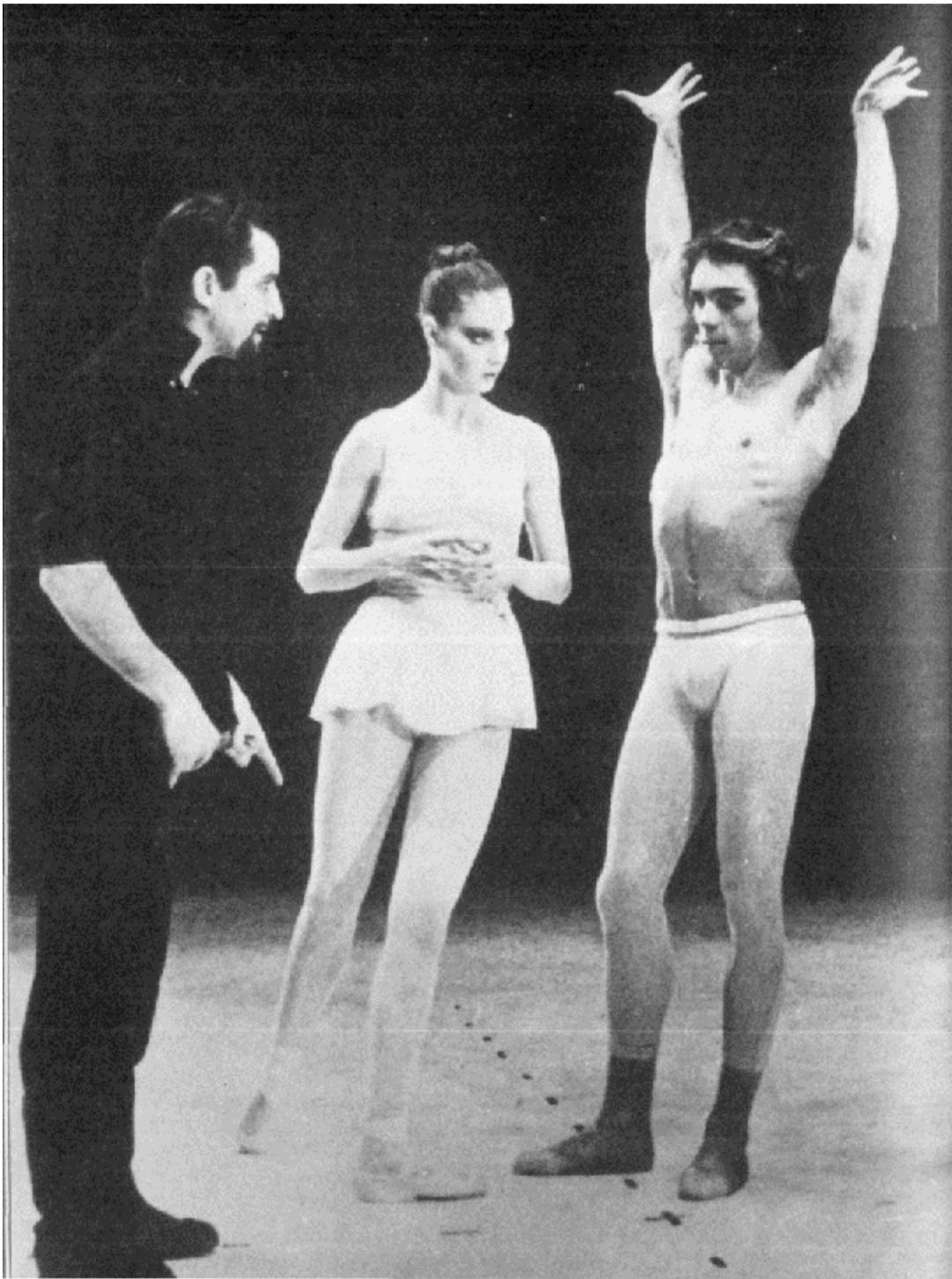
aquí interviene la observación— haciendo la caracterización de los marineros por medio de sus danzas en una manera que ha sido convertida en propia por sucesivos repartos. Posee un talento sutil e infalible para la coreografía humorística, como lo ha demostrado recientemente con *Dances at a Gathering*. Balanchine fue gloriosamente cómico en el primer movimiento de *Bourrée fantasque*, y MacMillan aportó un toque ligero y amable a *Solitaire*. Lichine es conocido en la actualidad principalmente por una única comedia, el *Baile de los graduados*, y nunca fue mejor expresado por medio de la danza el entusiasmo juvenil de una década pasada. Andrée Howard fue desopilantemente cómica a expensas del ballet romántico en *Selina*, olvidada desde hace mucho tiempo. Petit presentó una pulida serie de efectos sorprendidos en *Deuil en 24 heures*.

Es una lista extensa, y lo podría ser aún más. Es un placer recordar ballets humorísticos y presenciarlos es un gusto, y la mayor parte de ellos pertenecen a la categoría del ballet narrativo breve. Por cierto que no es un género que se debe sacrificar con ligereza ante la supuesta superioridad del ballet de danza pura o el ballet impresionista.

La coreografía fuera del ballet clásico

LA DANZA MODERNA

En este libro me he concentrado en el ballet clásico, pero buena parte de lo dicho sobre los coreógrafos y la coreografía se aplica también a la danza moderna. Esta, por supuesto, posee una historia propia en lo que a su desarrollo respecta, y utiliza técnicas diferentes con diferente intención. En sus orígenes es revolucionaria, y opone la libre expresión de los sentimientos y el movimiento de inspiración natural a las severas disciplinas del ballet clásico; el pie descalzo, y su contacto simbólico con la tierra, a la artificialidad de las zapatillas armadas. Pero ha evolucionado mucho desde sus comienzos; sus técnicas se han hecho no sólo altamente profesionales y complejas sino que se han diversificado hasta tal punto que prácticamente resulta imposible referirse a ella en forma generalizada. Todos los coreógrafos del ballet clásico utilizan esencialmente el mismo lenguaje de movimientos, pero la danza moderna no posee un idioma único. Existe un abismo aún más sorprendente entre Jooss y Graham o Alwin Nikolais y Rudi van Dantzig, que entre Petipa, Balanchine, Tudor y Cranko; y eso se debe fundamentalmente a que cada coreó-



*Maurice Béjart
en un ensayo
con integrantes
de su compañía,
el Ballet del Siglo Veinte.
De izquierda a derecha:
Susanne Farrell,
Paolo Bortoluzzi,
Diane Gray-Cullert,
Jorge Donn.
Foto Osear*

grafo sucesivo de *la* danza moderna ha tenido un punto de vista personal con respecto al objeto de la danza, y para expresar el mismo ha adaptado la técnica existente, nunca formulada de modo muy preciso.

La mayor parte de los diversos enfoques de la danza moderna nacen de la importante trinidad sin relación entre sí constituida por Rudolf von Laban en Alemania, e Isadora Duncan y Ruth St. Denis en los Estados Unidos. Como lo prueba la historia del mundo, una vez que se siembra en la mente del hombre la idea de libertad, germina y crece con gran rapidez y produce frutos inesperados. Los primeros coreógrafos de la danza moderna pensaban en términos de un realismo artístico que liberaría a la danza de las irrealidades escapistas del ballet clásico, pero sus contrapartes de hoy, en una misma línea con quienes experimentan en otros campos del arte, tienen por objeto derribar las barreras existentes entre el arte y la vida. Todavía se considera importante la comunicación entre el artista y el auditorio, pero su carácter ha cambiado.

En el ballet clásico el tipo de comunicación fue siempre el convencional que consiste en observar una obra de arte, pensar en ella, y recibir alguna clase de mensaje emocional o intelectual de ella reconociendo al mismo tiempo siempre su identidad distinta de la vida real. En las primeras obras de danza moderna la comunicación dependía de aquello que en 1936 describió John Martin como "percepción del movimiento" —kinestesia— lo cual significaba que el espectador "dejaba que los músculos se encargaran de pensar",¹ o bien, en otras palabras, disfrutaba en forma abstracta de la sensación misma del movimiento físico que se hallaba presenciando. La nueva intención reside en intentar envolver al auditorio en el plano físico, logrando la identidad entre el arte y la vida. Es así como el coreógrafo de la danza moderna que se halla al día y es progresista traduce a la danza el evangelio de John Cage: representar el "conglomerado caótico de cosas e impresiones yuxtapuestas en forma casual al que se parece

¹ John Martin, *America Dancing* (Nueva York: Dance Horizons, 1968).

nuestra vida".² O tal vez adapte las "técnicas del azar", de William Burroughs, descartando en todo lo posible los métodos de comunicación viejos y más ortodoxos. Hace todo lo que puede para llevar la danza a la órbita de la escena contemporánea, que se relaciona con la música electrónica, la música concreta, las partituras de piano preparado, el arte pop y el arte op, el desnudo y la representación de índole sexual, las visualizaciones cinematográficas y la cinética.

La experimentación constituye, por supuesto, el fluido vital de todo arte; así los experimentos den frutos o no, o así uno los disfrute o no, es absolutamente esencial que se realicen. Y la mayor parte de los experimentos en el campo de la danza, así hayan sido asimilados o no por el ballet clásico en última instancia, han partido, durante los últimos sesenta años aproximadamente, de los librepensadores coreógrafos de la danza moderna. La gran excepción a esta regla la constituyó Diaghilev en la década de 1920, cuyos experimentos fueron más atrevidos de lo que hoy se tiene conciencia. Fuera de ello, la mayor parte de las ideas nuevas en materia de técnica o escenificación se han originado en el seno de la danza moderna, si bien al pasar al ballet clásico a menudo pueden darse de modo totalmente cambiado o modificado. En la actualidad tiene mucho peso en la danza el movimiento hacia la unificación denominacional; pero al igual que lo que ocurre con el Cristianismo, uno siente que las creencias y oposiciones básicas son demasiado profundamente divergentes como para hacer que la unidad sea siquiera remotamente posible.

En lo que al público concierne, los experimentos presentarán siempre un atractivo sólo limitado. Si el público del ballet y de la danza moderna es relativamente reducido y especializado, el público interesado en las rarezas y las excentricidades de la danza está constituido sólo por una ínfima proporción de aquél. Ocasionalmente, si se sabe que una representación es escandalosa o casi pornográfica, las filas de aquellos a quienes les interesa genuinamente se verán engrosadas por los coleccionistas de lo excéntrico en el teatro; pero muy a menudo cuando uno asiste

² *The Lisiener*, mayo 11 de 1970.



Alvin Ailey dirigiendo a bailarines de su compañía en su REVELATIONS.

Foto Jack Mitchell

a un programa de obras experimentales se encuentra con un público reducido constituido principalmente por otros bailarines y coreógrafos, críticos y un puñado de aficionados al ballet de gustos amplios. Tal como yo lo veo, uno de los problemas más grandes con que se enfrentan los cruzados de las nuevas maneras de involucrar al auditorio reside en que ellas en gran medida no parecen necesarias a la mayor parte del público, que todavía sigue obteniendo placer y satisfacción por medio de los métodos convencionales de apreciar el arte.



Mientras tanto, continúan realizándose todo tipo de actividades en el campo de la danza moderna. Martha Graham, cuya larga serie de obras variadas constituye para la danza moderna la contraparte de los prolíficos aportes de Balanchine y Ashton al ballet clásico, ha aportado una segunda generación de artistas creadores, y por intermedio de Robert Cohan, actual director artístico del London Contemporary Dance Theatre, ejerce un fuerte influjo sobre el empobrecido panorama de la danza moderna en Inglaterra. Alvin Ailey, que posee gran talento para la comunicación, intenta zanjar la brecha existente entre la danza moderna y el gran público, y en la mejor de sus obras, la triunfante *Revelations*, logra ese milagro. Alwin Nikolais, un singular maestro del teatro con un toque casi infalible, lleva a la danza moderna a una gozosa unión con el decorado, la iluminación, las partituras electrónicas y los números de conjuro histriónico. Paul Taylor posee una inventiva inacabable y un excepcional humor; Merce Cunningham es el alto sacerdote del experimento, la improvisación y el humor insólito. Pero los nombres constituyen legión, y el panorama bulle con la actividad de un hormiguero.

LAS COMEDIAS MUSICALES Y EL CINE

Además de trabajar con las compañías de ballet clásico y de danza moderna, el coreógrafo tiene también otras funciones. De tanto en tanto sus servicios son requeridos por la comedia musical, el cine, la televisión, la ópera y el teatro; y con el correr del tiempo las exigencias se han fortalecido. Siempre hubo buenos trabajos en cada uno de esos medios, pero en una época todos aceptaban sin ningún remordimiento de conciencia una buena cantidad de arreglos de danzas hechos sin mayor habilidad, decididamente aburridos y precarios.

Las grandes escenas danzadas de las comedias musicales han sido con frecuencia uno de los factores de su buen éxito, y desde tiempos tempranos los promotores y directores de espectáculos han visto la importancia de recurrir al ballet en busca de coreó-

grafos para agregar al talento coreográfico ya presente en el mundo del "show". La década de 1920 presenció una considerable cantidad de maneras espectaculares de introducir la danza en el teatro popular, pero la mayoría se hallaba a cargo de especialistas en el arreglo de danzas. Fue en la década de 1930 que comenzaron a relacionarse con la comedia musical los coreógrafos del ballet y de la danza moderna, entre ellos Balanchine y Charles Weidman.

En una primera época el término "coreografía" era desconocido; pero en 1936, después del enorme éxito obtenido por *Masacre en la Décima Avenida* de Balanchine, en *On Your Toes*, figuró la palabra en los anuncios de Broadway. Aparentemente surgieron problemas de pronunciación, por confusión con el término "chore" (tarea doméstica); Bernard Taper cita un anuncio que aprovecha el juego de palabras con relación a un servicio de limpieza doméstica: "Let Taylor Maid do your Chore-ography".³ ("Deje que Taylor Maid se encargue de sus tareas domésticas".)

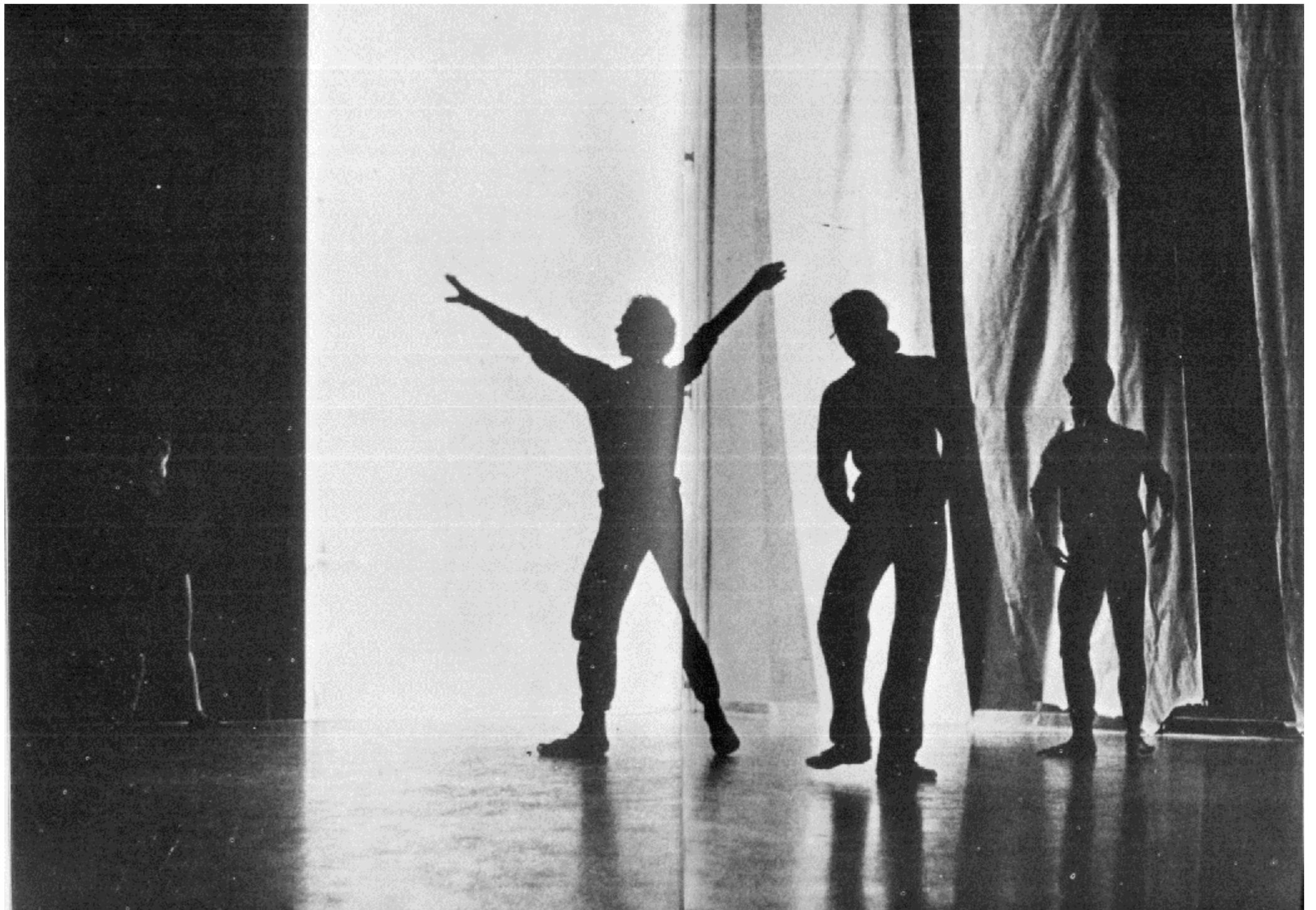
Se había abierto el camino, y arraigó la idea del ballet diferenciado de las escenas danzadas y formando parte integral de una comedia musical popular, y desde entonces ha habido en el teatro una sucesión de excitantes colaboraciones de coreógrafos en las comedias musicales: Hanya Holm en *Kiss Me Kate* y *My Fair Lady*, Michael Kidd en *Finian's Rainbow* y *Guys and Dolls*; Gillian Lynne en *Half a Sixpence*; y las instancias históricas de Agnes de Mille en *Oklahoma!*, y Robbins en *West Side Story*, históricas porque cambiaron radicalmente la actitud general de su época.

Cualquiera que desee descubrir lo que ocurre con un coreógrafo de ballet en el mundo de la comedia musical puede saberlo leyendo *Dance to the Piper* de Agnes de Mille. Presenta al reparto completo de "managers", representantes, directores, estrellas, diseñadores, compositores y grupos mixtos de bailarines, y aclara todos los problemas típicos de adaptación y compromiso.

³ *Balanchine.*

*En las páginas siguientes.
Merce Cunningham en un ensayo
con integrantes de su compañía.*

Foto James Klosty



El teatro musical conforma un mundo totalmente diferente del mundo cerrado y no comercial del ballet clásico o de la danza moderna, pero puede resultar un mundo estimulante, y un buen antídoto para el peligro constante de que el coreógrafo pierda el contacto con los aspectos más generales del teatro. Implica un cambio, y sirve para ganar dinero, y la combinación de estos dos factores a menudo presenta un gran atractivo, pero por supuesto no todo coreógrafo logra producir un trabajo verdaderamente de primera categoría para una comedia musical. Se necesita un talento muy especial; es necesario poseer fuerza e inventiva y saber pulsar el gusto popular, así como también poder colaborar con directores, diseñadores y compositores cuyo punto de vista se inclina decididamente hacia el teatro comercial, y con bailarines que se juntan para una ocasión en particular, que poseen distinto tipo de preparación y experiencia, y que no se hallan habituados a trabajar como unidad estrechamente integrada.

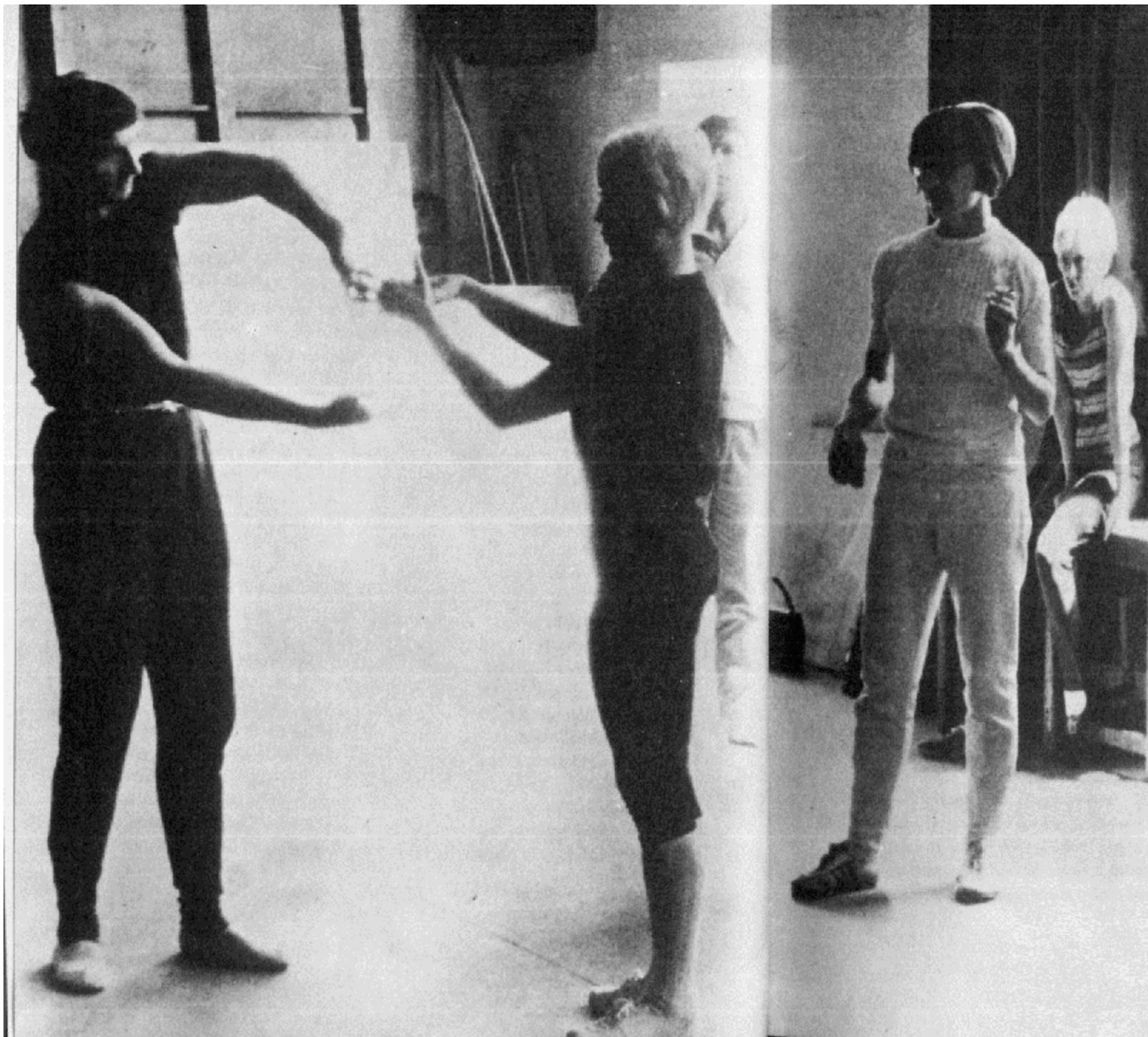
A menudo, las comedias musicales han arrastrado a sus coreógrafos al mundo del cine, donde se pueden explotar nuevas posibilidades. Del mismo modo con frecuencia se llama a coreógrafos cuando un espectáculo musical es transformado en película cinematográfica. El panorama se abre en las películas, de modo que las facciones en pugna de Robbins en *West Side Story* se apropian de las calles y techos de Manhattan, y los sirvientes y comerciantes de Onna White en *Oliver!* llevan un bullicio y una actividad memorables a la serena elegancia de una avenida en curva londinense de la época de la Regencia. Son éstos ejemplos excelentes y vigorosos de la danza en el cine.

Es bastante diferente cuando se trata del ballet clásico en coreografía para el cine, que a pesar de los esfuerzos enormes de todos quienes intervienen aún no ha producido obras maestras. Las escenas de danza filmadas con fantástica inventiva —como las escenas clásicas arregladas por Busby Berkeley o Hermes Pan y sus equivalentes modernos— son perfectamente deliciosas, pero cuando se aplican técnicas similares al ballet clásico el resultado consiste en una mezcla desapareja de belleza y disparate. No hay una buena razón que explique por qué sucede así. Indudable-

mente se han dado buenos momentos; no se puede, por ejemplo, descartar la totalidad del ballet *Las zapatillas rojas*, a menudo excitante y (para su época) experimental, sólo en virtud de sus ocasionales ineptitudes. Pero el hecho es que la danza en las comedias musicales filmadas con frecuencia resulta de enorme éxito, y sencillamente no ocurre lo mismo con los ballets clásicos creados para el cine. Ya en 1948, A. V. Cotón escribió sobre la cinecoreografía y afirmó lo siguiente: "la unión total entre el cine y el ballet es ahora inevitable: dado que en esa dirección yace una de las únicas líneas de expansión posibles para ambas artes involucradas".⁴ Es triste ver que en la actualidad esa unión parece tan lejana como entonces, y que los coreógrafos de hoy parecen igualmente incapaces de aprovechar la total libertad de imaginación que permite el cine como lo fueron sus antecesores.

Existen también problemas espinosos en la *adaptación* de ballets clásicos para su filmación con miras a la distribución comercial. Se han intentado diversas técnicas, ya sea en el teatro (filmando producciones existentes desde varios ángulos y luego cortando y armando la película) o en estudio, pero los resultados no asumen del todo el aspecto ni de ballets ni de películas, por más que logran atraer al público para ver a las grandes estrellas. David Blair del Royal Ballet ha hecho una experiencia reciente con *Giselle*. Sólo después de ver los resultados se podrá saber con cuánto éxito, pero sus ideas son buenas: liberar al ballet del teatro y enmarcarlo en su ambiente natural, romantizando el efecto por medio de la fotografía fuera de foco y la desorientación. En el cine experimental se han intentado innumerables maneras de filmar la danza, desde los comienzos mismos —y eso significa ya desde la década de 1890— y se han arreglado específicamente para el cine muchos ballets breves. El medio es fascinante, y se halla tan relacionado en la actualidad con la televisión que se los debe considerar juntos. La televisión puede dar difusión universal a obras breves que, al no haber sido exhibidas nunca en los circuitos comerciales, han existido hasta ahora principalmente para los públicos de clubes de cine y para el especialista.

⁴ *Ballet*, octubre de 1948.



*Eleanor Fazan,
en un ensayo con bailarines
para la película*

INSPECTOR CLOUSEAU.

Foto Jennie Walton

LA TELEVISIÓN

Se realizan muchas adaptaciones para la televisión. Se ha convertido en práctica habitual que una compañía escénica grabe un programa para su difusión posterior, ya sea desde el teatro o en una interpretación especial realizada en los estudios. Para ello se necesita un productor muy hábil y de mucha experiencia, dado que en manos equivocadas suceden toda clase de desastres. La cámara se concentra en un primer plano (de un rostro o de un pie) en el momento en que importa ver el cuerpo del bailarín en su totalidad; pasa de un bailarín a otro antes de que se haya completado un *enchainement*. El énfasis se halla puesto con criterio equivocado, concentrándose en detalles de producción y perdiendo la escena en su integridad. Por otra parte un buen productor de televisión puede hacer un gran favor al ballet transcribiendo representaciones a filmaciones televisivas y de ese modo conservándolas al menos bajo ese aspecto.

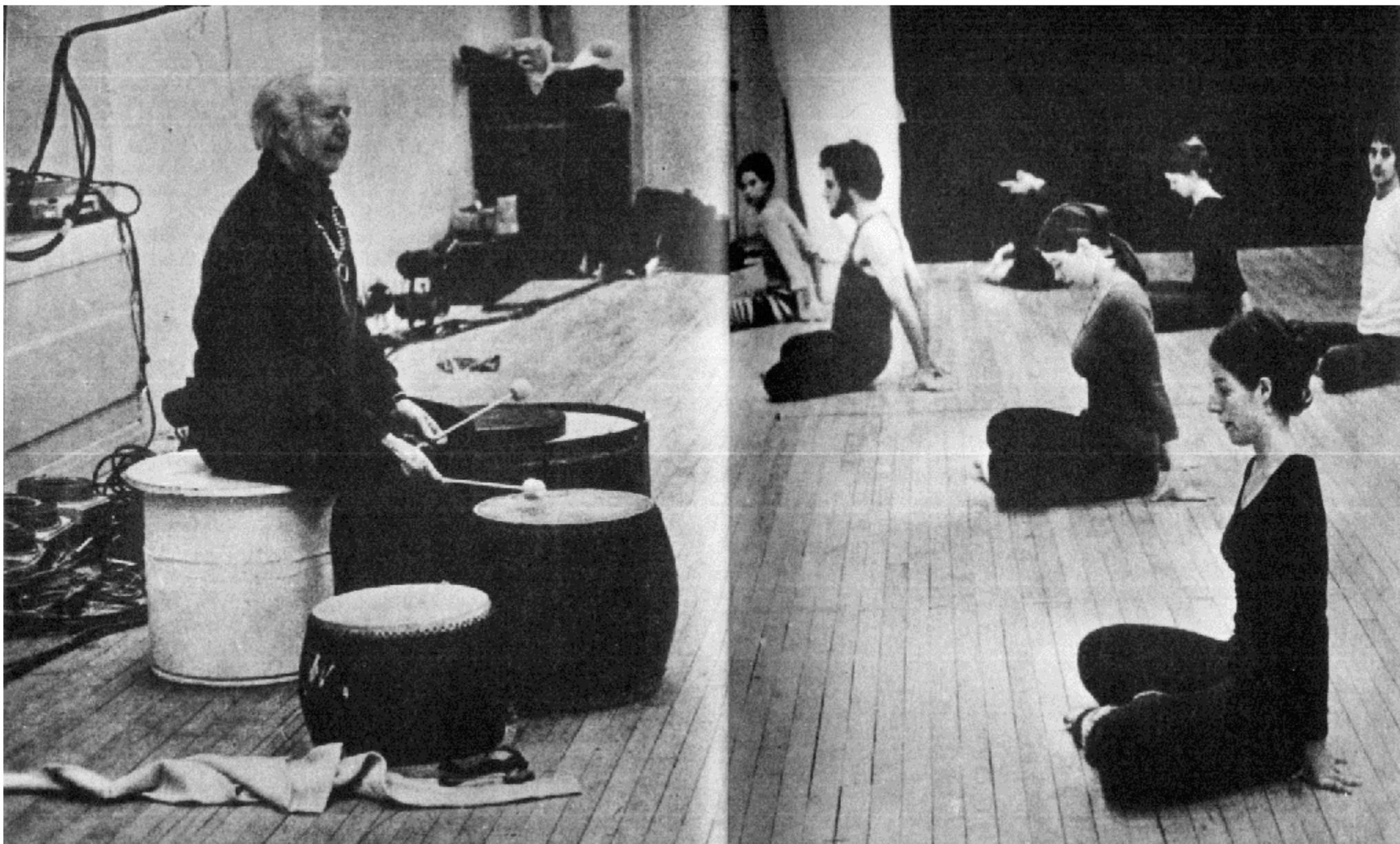
Cuando se trata de componer ballets, especialmente para la televisión la mayor parte de los coreógrafos sigue pensando excesivamente en términos teatrales; pero aquí y allá sucede que alguien se entusiasma verdaderamente con el medio y lo utiliza en forma controlada e ingeniosa. Flemming Flindt, el director del Ballet Real Danés, ha compuesto algunos ballets fascinantes para la televisión. Dos ejemplos, *The Lesson* y *El mandarín maravilloso*, también han sido representados en teatro, y la comparación entre las versiones para televisión y para el teatro revela una mayor sutileza y placer visual en las primeras. Juan Corelli y Alwin Nikolais son otros dos coreógrafos que han tenido éxito en ese campo. Corelli es posiblemente el único coreógrafo que tiene a su favor una importante lista de ballets originales para la televisión. En 1959 obtuvo un contrato de cinco años con la televisión francesa y creó cuatro ballets por año. Después de ese comienzo ha seguido trabajando para la televisión europea, a menudo con bailarines muy conocidos. Ha compuesto principalmente ballets narrativos o impresionistas, y ha aprendido las importantes lecciones de una mayor expresividad y menor cantidad de pasajes

de danza virtuosística; sus escenas atmosféricas se mueven de un "marco" o cuadro a otro utilizando a la danza y la mímica como servidoras del tema del ballet. Nikolais, por supuesto, lleva al cine el delicioso dominio de la mecánica que hace de su coreografía teatral un arte completamente especializado. Allí no se limita a ser coreógrafo o director teatral, sino que combina las dos cosas con otras funciones, dirección de escenario, iluminación, diseño de escenografía y vestuario, y composición de los acompañamientos. Ha dicho que el teatro es para él "un panorama mágico de objetos, sonidos, colores, formas, luces, ilusiones y acontecimientos" ⁵ y lo convierte exactamente en eso para el público. Su toque mágico es igualmente vigoroso en el cine, donde crea en una línea que desciende directamente de la pionera coreografía técnica de *Fantasia* de Walt Disney.

El mencionar a Nikolais y a Disney implica recordar que la coreografía puede extenderse más allá de la organización de bailarines y abarcar la organización de otros tipos de movimiento. Por cierto que Nikolais utiliza bailarines, pero agrega imágenes e ilusiones que crea junto con ellos; con Disney, sin embargo, se trataba principalmente de dibujos animados, si bien tanto él como otros directores cinematográficos han logrado sostenidos efectos coreográficos de otras maneras, como lo hizo Albert Lamorisse en *El globo rojo*. El cine clásico presenta muchos casos, como por ejemplo en *Intolerance* de Griffith o *Alejandro Nevsky* de Eisenstein, en que la cámara es utilizada como un bailarín para crear secuencias visuales de significación sobre un acompañamiento musical cuidadosamente seleccionado y coordinado.

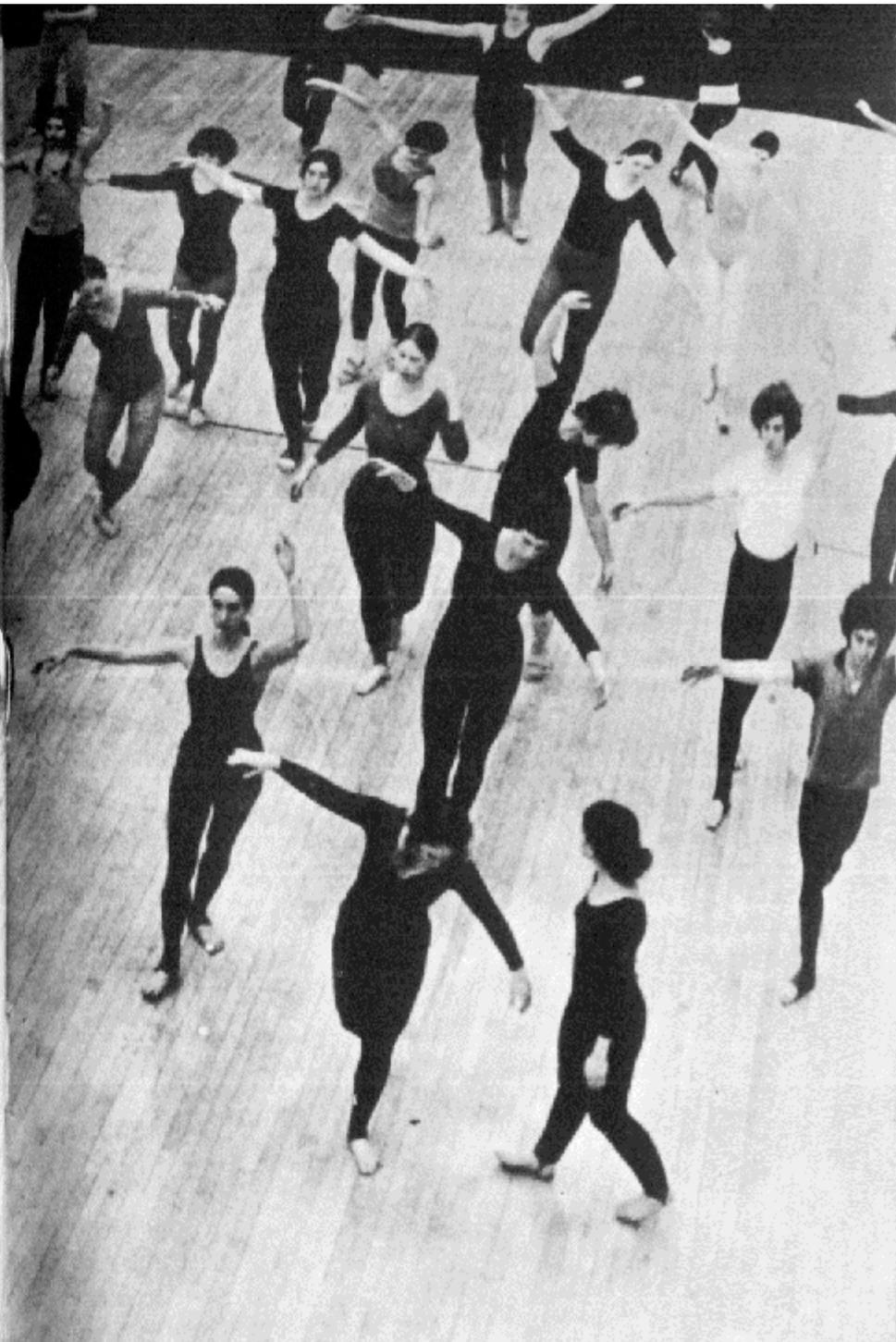
Se han realizado repetidos intentos, a mi parecer singularmente monótonos, de crear ballets mecánicos sin ningún elemento humano, y existe una cierta cualidad coreográfica en el arte cinético. Y no sólo se da en el arte. Existe un contenido coreográfico específico en las exhibiciones militares y atléticas, en el patinaje sobre hielo, y en algunas exhibiciones ecuestres, si bien estas

⁵ Alwin Nikolais, *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, comp. por Selma Jean Cohen (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1965).



*En esta página y las siguientes,
Alwin Nikolais dirigiendo una clase y trabajando
con integrantes de su compañía de danza.*

Foto Susan Faludi



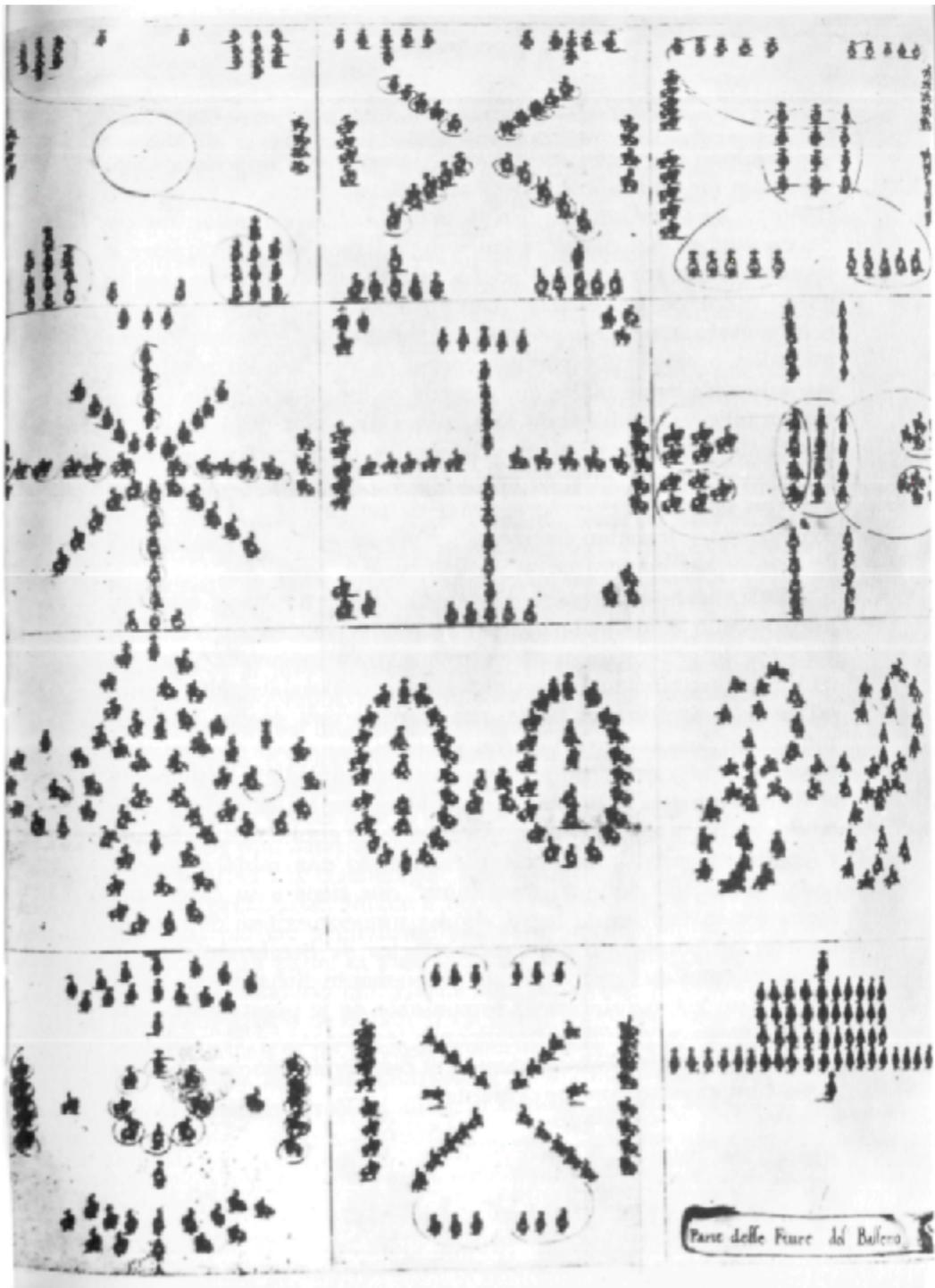
últimas constituyen meramente un pálido eco de los grandes ballets ecuestres que estaban de moda en las cortes europeas en el siglo XVII. Cyril Beaumont ha traducido de Menétrier la descripción de uno de ellos: el "Ballet á chevaux des quatre elements", que se realizó en París en 1606.⁶ Cuatro escuadrones de caballos magníficamente ataviados y equipados tomaron parte, representando respectivamente el Agua, el Fuego, el Aire y la Tierra. Se demostraron complejos *maneges*, y se comprende lo que eso puede haber implicado si pensamos en los gloriosos caballos Lippizaner blancos que aún muestran sus pasos expertos en exhibiciones de alta escuela en la Escuela de Equitación Española, en Viena. Luego tuvo lugar una batalla ficticia, y el ballet se completó con un final bailado. Los caballos, con su movilidad fácil, deben haberse prestado mejor a la creación de ballets que los elefantes que Balanchine debió manejar en 1942, cuando en colaboración con Stravinsky realizó la coreografía de una polca para el circo de los hermanos Ringling.

Si el cine y la televisión plantean problemas al coreógrafo al menos se trata de problemas nuevos y estimulantes; son mucho menos atrayentes los problemas que *se le presentan* al coreógrafo que debe componer ballets para la ópera. En realidad el coleccionar representaciones de ballets operísticos es una experiencia saludable, dado que recién entonces se cae en la cuenta del tradicional prejuicio en contra del ballet puesto en evidencia por el aficionado serio a la ópera. La *scène de ballet* que se daba con incómoda regularidad en el tercero o cuarto acto, era primordialmente un momento de descanso para los cantantes y el público, y el compositor también ponía énfasis en ese hecho, y se avenía

• *Ballet*, octubre de 1947.

Ilustración de un ballet ecuestre,
tomada de BALLETS DESIGNS AND ILLUSTRATIONS
1581-1940, publicado por el Museo Victoria
and Albert, Londres.

Foto Museo Victoria and Albert



entonces a crear música rítmica, melodiosa y fácilmente asimilable. Los coreógrafos se hallaban mentalmente preparados para componer rápidamente atrayentes sucesiones breves de danzas que también para ellos significaban cumplir con una obligación, dado que *los* ballets operísticos se hallaban fuera de su carrera creadora de significación. En la actualidad, a excepción quizás de escenas en las cuales el baile involucrado sea de carácter o popular, como por ejemplo en *La novia vendida* (en ese caso lo puede tratar en una manera completamente directa y natural), el coreógrafo se esfuerza por crear algo memorable cuando intenta un ballet operístico, y por lo general en ese caso los resultados son aún más lamentables que cuando se limita a cumplir con el compromiso. La música de esas *scènes de ballet* dista de ser la que él elegiría normalmente, y le resulta difícil crear movimientos que se ajusten a ella, de modo que sus desgraciados bailarines —y con mucha frecuencia se trata de un pequeño grupo joven e inexperto— trabajan haciendo un visible esfuerzo, conscientes de que de esa manera no se pueden lucir.

Los nuevos enfoques de la "régie" de ópera a veces intentan integrar más a los bailarines en la producción en su totalidad, pero por lo general se trata de una alianza incómoda. Aun en nuestros días, cuando los cantantes son considerablemente menos estáticos y corpulentos de lo que eran en otra época, las diferencias en los movimientos son enormes, de modo que en una escena con una multitud mixta resulta de inmediato tristemente obvio quiénes son los cantantes y quiénes son los bailarines integrados en la escena, saltando ligeramente de aquí a allá, subiendo y bajando rampas y escaleras y realizando una mímica apasionada. Ocasionalmente un "régisseur" que tiene a su cargo una ópera recién compuesta logra alguna manera exitosa de colaborar con un coreógrafo para crear efectos de desplazamientos y agrupamientos en lugar de danza propiamente dicha; puede suceder que un coreógrafo sea el responsable de la puesta en escena de una ópera y no sólo de componer las danzas, y el resultado puede ser bueno, siempre y cuando el coreógrafo conozca el tema y sea comprensivo con los cantantes.

UN LUGAR PARA LA PASIÓN

Todas esas aplicaciones de la coreografía fuera de su currículum no dejan dudas de que el primer lugar para el coreógrafo está en una compañía de ballet. Allí y nada más que allí se hallará del todo ubicado, trabajando con colegas, que comprenden totalmente sus dificultades y aprecian sus triunfos. Sólo allí, con bailarines que se hallan consagrados a la misma deidad, podrá encontrar la clase de cooperación que hará que su imaginación se eleve a las alturas de la invención, del mismo modo en que sólo al descubrir o desarrollar bailarines principales que constituyan los verdaderos exponentes de su estilo podrá lograr la libertad creadora absoluta.

Igual que lo que ocurre con todas las demás artes, se podría seguir hablando eternamente de la coreografía. Los influjos en materia de ideas y técnicas, nacionales e internacionales; el deslinde de la responsabilidad de la creación entre coreógrafos y bailarines; las nuevas direcciones y los nuevos medios, todos los aspectos pueden ser tratados incansablemente por medio de la letra impresa, en sesiones de preguntas y respuestas, en cursos de verano, y, lo mejor de todo, en la conversación llena de entusiasmo entre amigos, acompañada de incontables tazas de café. Habrá frecuentes desacuerdos en materia de detalles y aun en lo que respecta a principios fundamentales; pero en cierto sentido cuanto más apasionamiento se dé, mejor será para el ballet. Es comprensible quizás que la gente tenga convicciones más fuertes en lo que concierne a los bailarines y las interpretaciones que en lo relativo a la coreografía. Los bailarines son personalidades; sus interpretaciones hablan a uno en forma directa; uno responde tomando partido firmemente y *a* veces para siempre. La coreografía, por su parte, es para la gente algo casi imposible de comprender y analizar sin poseer conocimientos especializados, de modo que aparte de decidir si un ballet les gusta o no y en consecuencia asistir o no a las representaciones, queda fuera de sus sentimientos más comprometidos y apasionados. Ahora bien, los sentimientos tibios debilitan el ímpetu creador; la falta de fer-

vientes emociones a favor o en contra conduce a la atrofia de la capacidad de preocuparse; y recién cuando la gente se ocupa lo suficiente de un arte puede éste vivir plenamente. Los patrones normativos en la coreografía pueden ser de importancia aún más vital, tanto en el ballet clásico como en la danza moderna, que los patrones de la interpretación técnica o artística; es así como cuanto más se pueda persuadir al público de que se apasione por la coreografía, más saludable será para el arte del ballet. Es en el público donde debe generarse ese tipo de apasionamiento. Los bailarines y coreógrafos se hallan demasiado ligados a su labor y entre sí; los críticos ven demasiado, y, cualquiera sea su censura, rara vez sienten el impacto pleno de los ballets nuevos y experimentales del mismo modo en que ocurre con la gente menos especializada.

Por lo tanto, el público no debe ser pasivo. No debe quedarse sentado en sus butacas mirando, del mismo modo en que mira televisión, sin intentar pensar y aprender, sin *sentir*, con pasión y en forma positiva.

Aquello que ya sucede en lo concerniente a los bailarines debe también suceder con respecto a los coreógrafos; y partiendo de las inevitables controversias que resulten sobre formas, categorías y experimentos —esa clase de interés apasionado que existía en la época de Diaghilev—, la próxima generación de la coreografía podrá cosechar intensamente lo sembrado.

BIOGRAFÍAS BREVES

*Los principales coreógrafos mencionados
en este libro son los siguientes:*

ASHTON, FREDERICK (Sir): n. en Guayaquil, Ecuador, en 1904. Estudió con Massine y Marie Rambert. Compuso ballets para el Ballet Club, Ballet Rambert, Sadler's Wells Ballet (Royal Ballet), Sadler's Wells Theatre Ballet, Royal Danish Ballet, New York City Ballet, Ballets de Paris, Festival Ballet, La Scala (Milán), Ballets Russes de Monte Carlo. Entre sus ballets que se hallan en el repertorio corriente se cuentan: *La Filie Mal Gardée, Ondina, La cenicienta, Variaciones sinfónicas, Scènes de Ballet, Manotones, The Dream, Illuminations, Variaciones enigma, The Two Pigeons, Jazz Calendar, Lament of the Waves.*

BALANCHINE, GEORGE: n. en San Petersburgo el 9 de enero de 1904. Estudió en la Escuela Imperial de Ballet (Escuela del Estado Soviético). Compuso ballets para el Ballet Diaghilev, Ballets Russes de Monte Carlo, Les Ballets 1933, American Ballet Company, American Ballet Caravan, Original Ballet Russe, American Ballet Theatre, Ballet de la Opera de París, New York City Ballet. Entre sus ballets que se hallan en el repertorio corriente se cuentan: *Serenade, Jewels, Agon, Valses de amor, El hijo*

pródigo, Apolo, Don Quijote, Ballet Imperial, Concertó Barocco, Bourrée Fantasque.

CRANKO, JOHN: n. en Rustenburg, África del Sur, en 1927. Estudió en la Universidad de Ciudad del Cabo y en la Escuela de Ballet del Sadler's Wells. Compuso ballets para el Capetown Ballet Club, Sadler's Wells Theatre Ballet, Royal Ballet, New York City Ballet, Ballet Rambert, Opera de París, La Scala (Milán), Ballet de Stuttgart. Falleció en Junio 1973. Entre sus ballets que se hallan en el repertorio corriente se cuentan: *La fierecilla domada, Eugene Onegin, Pineapple Poll, The Lady and the Pool, Ecstasy.*

FOKINE, MICHEL: n. en San Petersburgo, el 26 de abril de 1880; m. en Nueva York, el 22 de agosto de 1942. Estudió en la Escuela Imperial de Ballet, en San Petersburgo. Compuso ballets para el Teatro Imperial, el Ballet Diaghilev, Anna Pavlova, Ida Rubinstein, La Scala (Milán), los Ballets de Monte Cario de Rene Blum, Educational Ballets, Original Ballet Russe, American Ballet Theatre. Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Las silfides, Petrushka, Schéhérezade, El pájaro de fuego, Carnaval, Danzas polovtsianas de príncipe Igor.*

MACMILLAN, KENNETH: n. en Dunfermline, Escocia, en 1930. Estudió en la Escuela de Ballet del Sadler's Wells. Compuso ballets para el Sadler's Wells Theatre Ballet, Royal Ballet, American Ballet Theatre, Ballet Real Danés, Ballet de Stuttgart, Deutsche Oper (Berlín Oeste). Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Romeo y Julieta, The Invitation, La canción de la tierra, Sinfonía, Anastasia.*

MASSINE, LEONIDE: n. en Moscú, en 1896. Estudió en la Escuela Imperial de Ballet, y con Domashov, Cecchetti, Legat. Com-

puso ballets para el Ballet Diaghilev, Ballets Russes de Monte Carlo, American Ballet Theatre, Ballets de Monte Carlo 1966. Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *La Boutique Fantasque*, *El sombrero de tres picos*, *Mamzelle Angot*, *Le Beau Danube*.

PETIPA, MARIUS: n. en Marsella en 1819; m. en San Petersburgo en 1910. Compuso ballets para el Teatro Imperial, San Petersburgo (el Maryinsky), convirtiéndose allí en el principal coreógrafo en 1862. Entre sus ballets de los cuales existen versiones en el repertorio corriente se cuentan: *La bella durmiente*, *La Bayadere*, *Raymonda*, *Don Quijote*, *El lago de los cisnes* (actos I y III).

*Entre otros coreógrafos mencionados
figuran los siguientes:*

AILEY, ALVIN: n. en Rogers, Texas, 1931. Estudió con Lester Horton. Compuso ballets para la Lester Horton Company, American Dance Theatre, Harkness Ballet, American Ballet Theatre. Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Revelations*, *Blues Suite*, *The River*.

BOURNONVILLE, AUGUST: n. en Dinamarca en 1805; m. en 1879. Estudió en la Escuela Real Danesa de Ballet y con Auguste Vestris. Compuso ballets para el Ballet Real Danés. Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *La Sylfide* (versión que compuso en Copenhague sobre una nueva partitura), *Folk Legend*, *Konservatoriet*, *Napoli*.

CORALLI, JEAN: n. en Francia en 1779; m. en París el 1° de mayo de 1854. Estudió en la Escuela de la Opera de París. Compuso

ballets para la Opera de Viena, y en Milán, Lisboa, Marsella y París.
El único ballet suyo en el repertorio corriente es *Giselle* (pero ver bajo PERROT, JULES).

CORELLI, JUAN: n. en Barcelona, España, en 1935. Estudió con Josette Izard y Preobrajenska. Compuso ballets para televisión en Francia (y otros países) y para el National Ballet de Washington.

CUNNINGHAM, MERCK: n. en Centralia, Washington. Estudió localmente y en la Cornish School of Fine and Applied Arts, la Bennington School of Dance, y la School of American Ballet. Compuso ballets para la Ballet Society y para su propia compañía.
Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Suite by Chance*, *Summerspace* y *Labarinthine Dances*.

DE MILLE, AGNES: n. en Nueva York en 1909. Estudió con Koslov, Rambert, Sokolova, Tudor, Carmalita Maracci, Edward Catoon, Nina Stroganova. Compuso ballets para el American Ballet Theatre, Ballets Russes de Monte Carlo, y el Royal Winnipeg Ballet.
Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Fall River Legend*, *The Bitter Weird*, y *Una rosa para Miss Emily*.

DE VALOIS, NINETTE (DAME) : n. en Irlanda en 1898. Estudió con Edouard Espinosa y Cecchetti. Compuso ballets para el Vic-Wells (posteriormente Sadler's Wells y Royal Ballet), Ballet Rambert.
Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *La carrera de un libertino* y *Job*.

GRAHAM, MARTHA: n. en Pittsburgh, Perinsylvania, en 1893. Estudió en Denishawn. Compuso ballets para su propia compañía.

Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Night Journey*, *Secular Gomes*, *Circe* y *Aerabais of God*.

GRIGOROVICH, YURI: n. en Rusia en 1927. Estudió en la Escuela de Ballet Kirov. Compuso ballets para el Ballet Kirov y el Ballet Bolshoi.

Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *La leyenda del amor* y *Espartaco*.

HELPMANN, ROBERT (SIR): n. en Mount Gambier, Australia, en 1909. Estudió con Novikov, de la compañía de Anna Pavlova, y en la Escuela de Ballet del Sadler's Wells. Compuso ballets para el Sadler's Wells (Royal) Ballet, el Australian Ballet. Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Hamlet*, *The Display*, *Yugen*, y *Sun Music*.

IVANOV, LEV: n. en Rusia en 1834; m. en 1901. Estudió en la Escuela Imperial, en San Petersburgo. Compuso ballets para el Ballet Imperial.

Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *El cascanueces* (versión original) y los Actos II y IV de *El lago de los cisnes* (versión original).

JOOSS, KURT: n. Wasseraffingen, Württemberg, Alemania Occidental, en 1901. Estudió con Rudolf von Laban. Compuso ballets para diversas compañías de danza y para su propia compañía.

Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuenta: *La mesa verde*.

LAVROVSKY, LEONID: n. en Rusia en 1905; m. en 1969. Estudió en la Escuela de Ballet de Leningrado. Compuso ballets para el Ballet Kirov.

Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Romeo y Julieta*, y *La flor de piedra*.

NIJNSKA, BRONISLAVA: n. en Minsk, Rusia, el 8 de enero de 1891.

Estudió en la Escuela Imperial de Ballet, en San Petersburgo. Compuso ballets para el Ballet Diaghilev, Ida Rubinstein, Théâtre de Danse (París), Ballets Russes de Monte Carlo, Ballet Markova-Dolin, Ballet Nacional Polaco, American Ballet Theatre, Grand Ballet del Marqués de Cuevas. Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Las bodas*, y *Les Biches*.

NIJNSKY, VASLAV: n. en Kiev, en 1890; m. en Londres el 8 de abril de 1950. Estudió en la Escuela Imperial de Ballet, en San Petersburgo. Compuso ballets para el Ballet Diaghilev.

El único de sus ballets en el repertorio corriente es *La siesta de un fauno*.

NIKOLAIS, ALWIN: n. en Southington, Connecticut, en 1912. Estudió en el Bennington College, el Colorado College y con Hanya Holm, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Louis Horst, Truda Kaschmann. Compuso ballets para su propia compañía.

Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Masks, Props, and Mobiles, Tótem, Images, The Teñí*.

NOVERRE, JEAN GEORGES: n. cerca de París, Francia, en 1727; m. en St. Germain, en 1810. Estudió en la Opera de París. Compuso ballets en París, Viena, Stuttgart y Londres. Ninguno de sus ballets se halla en el repertorio corriente.

PERROT, JULES: n. en Lyón, Francia, en junio de 1810; m. en 1892. Estudió con Auguste Vestris y Salvatore Vigano. Compuso ballets para la Opera de París, y el Teatro Imperial de San Petersburgo.

Ninguno de sus ballets se halla en el repertorio corriente, pero se le atribuye la coreografía tradicional para el papel de Giselle en *Giselle*.

ROBBINS, JEROME: n. en Nueva York en 1918. Estudió con Antony Tudor, Eugene Loring, Ella Daganova, Helene Platova, New Dance League, Helene Veola, Nimura, Alyce Bentley, Sonya Robbins. Compuso ballets para el American Ballet Theatre, el New York City Ballet y Ballets: USA. Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Dances at a Gathering*, *Fancy Free*, *In the Night*, *La siesta de un fauno*, *Moves*.

TAGLIONI, FILIPPO: n. en Italia en 1778; m. en 1871. Compuso ballets en Estocolmo y París.

Ninguno de sus ballets se halla en el repertorio, pero fue el coreógrafo original de *La Sífide* (ver BOURNONVILLE, AUGUST).

TUDOR, ANTONY: n. en Londres en 1909. Estudió con Mane Rambert, Margaret Craske, Nicolás Legat. Compuso ballets para el Ballet Club, Ballet Rambert, American Ballet Theatre, Metropolitan Opera Ballet, National Ballet of Canadá, Ballet Real Sueco, Royal Ballet.

Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *Lilac Garden*, *Columna de fuego*, *Shadowplay*, y *Dark Elegies*.

ZAKHAROV, ROSTISLAV: n. en Rusia en 1907. Estudió en la Escuela de Ballet de Leningrado. Compuso ballets para Kiev, Sara-tov, Astrakán y el Ballet Kirov.

Entre sus ballets en el repertorio corriente se cuentan: *La fuente de Bakhchisarai*, *La cenicienta*, y *El jinete de bronce*.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- ARBEAU, THOINOT. *Orchésographie*. Traducido al inglés por C. W. Beaumont, Londres: C. W. Beaumont, 1925. Trad, al castellano por Teresa Uriburu de Lavallo Cobo. Buenos Aires: Centurión, 1946.
- BARNES, CLIVE. "Frederick Ashton". En *Dance Perspectives*, Invierno 1961.
- BEAUMONT, c. w. *The Ballet Called Giselle*. Londres: C. W. Beaumont, 1944.
- BEAUMONT, c. w. *The Ballet Called Swan Lake*. Londres: C. W. Beaumont, 1952.
- BEAUMONT, c. w. *Ballets Past and Present*. Londres: Putnam, 1955.
- BEAUMONT, c. w. *The Complete Book of Ballets*. Nueva York: Grosset & Dunlap, 1941.
- BEAUMONT, c. w., comp., *Dancers Under My Lens*. Londres: C. W. Beaumont, 1949.
- BEAUMONT, c. w. *The Diaghilev Ballet in London*. Nueva York: Macmillan, 1959.
- BENESH, RUDOLF y JOAN. *An Introduction to Benesh Dance Notation*. Londres: Black, 1955.

- DE MILLE, AGNES. *The Book of the Dance*. Nueva York: Golden Press, 1963.
- DE MILLE, AGNES. *Dance to the Piper*. Boston: Little, Brown, 1953.
- DE VALOIS, NINETTE. *Come Dance With Me*. Londres: Hamish Hamilton, 1957.
- DE VALOIS, NINETTE. *Invitation to the Ballet*. Londres: John Lane, 1937.
- FOKINE, MICHEL. *Memoirs of a Ballet Master*. Traducido al inglés por Vitale Fokine y compilado por Anatole Chujoy. Boston: Little, Brown, 1961.
- FHANKS, ARTHUR. *Twentieth Century Ballet*. Nueva York y Londres: Pitman, 1954.
- GRIGORIEV, SERGE L. *Notes from the Diaghilev Ballet, 1909-1929*. Traducido al inglés y compilado por Vera Bowen. Londres: Constable, 1953.
- GUEST, IVOR, comp., "La Fille Mal Gardée". En *Dancing Times*, Londres: 1960.
- HUMPHREY, DORIS. *The Art of Making Dances*. Compilado por Barbara Pollack. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1959.
- HUTCHINSON, ANN. *Labanotation*. Nueva York: New Directions, 1954.
- KARSAVINA, TAMARA. *Theatre Street*. Nueva York: Dutton, 1931.
- KOCHNO, BORIS. *Diaghilev and the Ballets Russes*. Traducido al inglés por Adrienne Faulke. Nueva York: Harper & Row, 1970.

- LABAN, RUDOLF YON. *Principies of Dance and Movement Notation*. Londres: Macdonald and Evans, 1956.
- LYNHAM, DEKYCK. *The Chevalier Noverre*. Londres: Sylvan Press, 1950.
- MASSINE, LEONIDE. *My Life in Ballet*. Nueva York: St. Martin's, 1969.
- NOVERRE, J. G. *Letters on Dancing and Ballets*. Traducido al inglés por C. W. Beaumont. Londres: C. W. Beaumont, 1930. Trad, al castellano por Susana Uriburu. Buenos Aires: Centurión, 1946.
- HEISS, FRANÇOISE. *Nijinsky*. Traducido al inglés por Helen y Stephen Haskell. Nueva York y Londres: Pitman, 1960.
- ROSLAVLEVA, NATALIA. *Era of the Russian Ballet*. Nueva York: Dutton, 1966.
- SOKOLOVA, LYDIA. *Dancing for Diaghilev*. Londres: Murray, 1960.
- STRAVINSKY, IGOR. *Stravinsky: An Autobiography*. Nueva York: W. W. Norton, 1966.
- TAPER, BERNARD. *Balanchine*. Nueva York: Harper & Row, 1963.
- VAN PRAAGH, PEGGY, y BRINSON, PETER. *The Choreographic Art*. Nueva York: Knopf, 1963.
- WIGMAN, MARY. *The Language of Dance*. Traducido al inglés por Walter Sorell. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1966.

MATERIAL CINEMATOGRAFICO SELECTO

BALLET

Agnes de Mille: Conversations in the Arts. Una entrevista con la coreógrafa.

The Ballet of Romeo and Juliet. 1954. Galina Ulanova con el Ballet Bolshoi. Coreografía de Leonid Lavrovsky.

Behind the Scenes with the Royal Ballet. 1966. Fonteyn, Nureyev, Seymour y Gable, con el coreógrafo Frederick Ashton, ensayando *Romeo y Julieta* de MacMillan y *Monotones* de Ashton.

Dance: The New York City Ballet. 1965. Fragmentos extraídos de las siguientes obras de George Balanchine: *Tarantella*, *Meditation*, *Agon*, *Pas de Deux*. Con los bailarines d'Amboise, Farrell, Hayden, McBride, Mitchell y Villella.

Gaieté Parisienne. 1941. Producción del Ballet Russe de Monte Carlo, con Leonide Massine.

The Immortal Swan. Compilación de una película con Anna Pavlova.

The Man Who Dances: Edward Villella. Incluye escenas de clases, ensayos y representaciones.

Modern Ballet. Antony Tudor se refiere al desarrollo del ballet dramático. Incluye escenas de *Columna de fuego*.

Paquita. Fragmentos del clásico de Petipa interpretados por el Ballet Maly de Leningrado.

Romeo y Julieta. El Royal Ballet en la versión de MacMillan.

Spirit of the Dance. 1965. El Ballet de la Opera de París en ensayos y representaciones. Incluye una secuencia que muestra a una bailarina aprendiendo un papel de *Giselle* sobre la base de una filmación.

Steps of the Ballet. 1948. Muestra las etapas en la preparación de un ballet y presenta a las diversas personas que toman parte en él. (Sadler's Wells Ballet.)

DANZA MODERNA

The Art of Choreography. Película alemana que trata acerca de los procedimientos creadores de un coreógrafo.

A Choreographer at Work. John Butler y su compañía en una demostración de lo que un coreógrafo toma en cuenta al crear danzas.

Dance: Anna Sokolow's "Rooms". 1965.

A Dancer's World. Martha Graham explica la profesión del bailarín. Integrantes de su compañía ilustran las técnicas de Graham.

498 *Third Avenue*. La compañía de Merce Cunningham trabajando durante la creación de *Scramble*.

Invention in Dance. Entrevista con Alwin Nikolais y selecciones de representaciones realizadas por su compañía. También incluye una filmación de Ruth St. Denis y una demostración a cargo de una alumna de Isadora Duncan.

The Moor's Pavane. 1950. La coreografía de José Limón para la tragedia de Otelo.

Paul Taylor and Company: An Artist and His Work. La vida en el estudio y representaciones. Se ven *Orbs* y *Lento* en diversas etapas.

PELÍCULAS COMERCIALES

The Goldwyn Follies. 1938. Coreografía de George Balanchine.

Oklahoma! 1955. Coreografía de Agnes de Mille.

The Red Shoes (Las zapatillas rojas). 1948. Coreografía de Robert Helpmann. Bailan Moira Shearer, Robert Helpmann y Leonide Massine.



ÍNDICE ALFABÉTICO

- Abarca, Lidia, 26, 27
 Adam, Adolfo, 103, 118
 Adams, Carolina, 187
 Adams, Diana, 78
Agón, 100
 Ailey, Alvin, 186, 188, 209
Alejandro Nevsky, 197
 Albert (Fernando Alberto Decombe), 49
 Alien, Elphine, 104
Alma, 120, 121
 Alonso, Alberto, 173
Alfabeto de los movimientos del cuerpo humano, 95
 American Ballet Theatre, 52, 147, 150
 American National Association for Masters of Dancing, 93
Anastasia, 78
Apparitions, 76
 Arbeau, Thoinot, 92, 93
 Arnold, Richard, 157
 Arpiño, Gerald, 34
Art of Making Dances, The, 44
 Ashton, Federico, 20, 24, 28, 46, 58, 59, 64, 66, 74 al 77, 79, 120, 130, 132 al 135, 138, 139, 143, 145, 147, 148, 153, 154, 156, 157, 174, 179, 188, 207
 Bakst, León, 69
 Balanchine, George, 10, 12, 19, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 41, 42, 58, 59, 64, 66, 68, 70, 71, 78, 83, 84, 100, 140, 143, 145, 152, 169, 170, 180, 181, 188, 189, 207 Ballet australiano, 104, 132, 147 Ballet de Stuttgart, 139 Ballet del Siglo XX, 182 Ballet imperial ruso, 58 Ballet Rambert, 23, 78, 148 Ballets Russes de Monte Cario, 64 Balletmakers, Ltd., 57 *Bar aux Folies-Bergère*, 46 Barishnikow, Mikhail, 172 Barnes, Clive, 28, 79 Baronova, Irina, 112 Beauchamps, Charles Louis, 92, 99 *Beau Danube, Le*, 178 Beaumont, C. W., 49, 51, 122, 168, 202
 Bédart, Maurice, 182 *Bella durmiente, la* (Petipa), 17, 18, 39, 77, 89, 127, 131, 132 Benesh, Rudolf y Joan, 98, 104, 106, 107
 Benesh notation, 120, 103, 113
 Benois, Alexandre, 40, 69
 Bergsma, Deanne, 154, 155

- Beriosova, Svetlana, 87, 154, 156, 158
 Berkeley, Busby, 192
Beso del hada, el, 75
 Bessmertnova, Natalia, 140
 Bettis, Valerie, 169
Big Bertha, 187
 Blair, David, 193
Bodas, las, 150, 152
 Bolm, Adolph, 77, 111
 Borodin, Alexander, 148
 Bortoluzzi, Paolo, 182
 Bournonville, Auguste, 51, 52, 125, 209
Bourrée fantasque, 180
Boutique fantasque, 41, 179
 Brianza, Carlotta, 77 Bruce, Christopher, 23 Bruhn, Erik, 52 Buckle, Richard, 145
Bugaku, 71 Bulgarov, Alexis, 168 Buthler, John, 152, 153
- Cage, John, 153, 184
Camille, 169
Canción de la tierra, la, 147, 152
Carmen (Alonso), 173
Carmina Burana, 152
Carnaval, 77
Carrera de un libertino, la, 46, 147, 175, 176, 177 *Casse-noisette*, 65, 67 Catulli, Carmina, 153 Cauley, Geoffrey, 75 Cecchetti, Enrico, 168
Cenicienta, la (Petipa), 77, 130, 133, 138, 142
 Cerito, Fanny, 119, 120, 121 Claus, Heinz, 80 *Cléopâtre*, 162, 168
Clowns, The, 34 Cohan, Robert, 188
Columna de juego, 78, 147, 175, 176
- Consagración de la primavera, la*, 83, 86, 161, 162
 Conservatorio de Bruselas, 59
 Conservatorio de San Petersburgo, 64
 Coppélia, 131 Coralli, Jean, 49, 121, 209 Corelli, Juan, 196, 210 Cotón, A. V., 107, 193 Covent Carden, 163
 Cranko, John, 12, 20, 45, 58, 59, 64, 68, 78, 80, 83, 140, 175, 176, 177, 179, 181, 208 Cropley, Eileen, 187 *Cuatro temperamentos, los*, 152 Cunningham, Merce, 188, 190, 210
- Chechmate*, 31 *Choregraphie* (Feuillet), 92
- Dafnis y Che*, 40, 150, 168 Dance Notation Bureau, 104 Dance Theatre of Harlem, 26 *Dance t'o the Piper*, 189 *Dances at a Gathering*, 68, 180 *Dancing Times* (London), 57, 107, 133
 Danilova, Alexandra, 112 *Dark Elegies*, 78, 147, 152 Dauberval, Jean, 39, 133 De Falla, Manuel, 41
 De Jong, Bettie, 187 De Mille, Agnes, 20, 28, 44, 45, 78, 82, 86, 147, 164, 166, 169, 170, 175, 176, 177, 189, 210
 De Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy, Marquis, 49 *Deuil en 24 Heures*, 180 De Valois, Ninette, 12, 28, 31, 45, 46, 79, 87, 134, 147, 151, 171, 175, 176, 177, 179, 210
 Diaghilev, ballet, 40, 42, 58, 69, 83, 121, 168

- Diaghilev, Serge, 10, 28, 40, 41, 42, 58, 69, 70, 83, 86, 111, 125, 127, 129, 130, 148, 150, 152, 161, 162, 185, 206
- Diana y Endymion*, 48
- Didelot, Charles Louis, 79, 163
- Dim Lustre*, 60, 78
- Disney, Walt, 197
- Donald of the Burthens*, 68
- Donn, Jorge, 182
- Don Quijote* (Balanchine), 66, 140
- Dowell, Anthony, 67, 76, 87, 137, 154
- Doyle, Desmond, 154
- Dream, The*, 76
- Drew, David, 73, 75
- Dudinskaya, Natalia, 171
- Duke, Vernon, 64
- Dukes, Ashley, 174
- Dumilâtre, Adela, 90
- Duncan, Isadora, 44, 184
- Early, Teresa, 57, 64
- Edwards, Leslie, 75, 154
- Eisenstein, Sergei, 197
- Elgar, Edward, 158
- Elssler, Fanny, 119
- Enigma Variations*, 76, 110, 147, 154, 156
- Escuela imperial de Teatro de Moscú, 58, 59
- Eshkol, Noa, 98, 99
- Esmeralda*, 51, 127
- Espartaaco*, 142
- Espetro de la rosa, el*, 147
- Eugenio Oneguín*, 78, 139
- Facade*, 179
- Fall River Legend*, 147, 175, 176, 177
- Fancy Free*, 47, 179
- Fantasia*, 197
- Farrel, Suzanne, 182
- Fazan, Eleanor, 194
- Fedorovitch, Sofia, 70
- Feuillet, Raoul Auger, 92, 93, 99
- Fierecilla domada, la*, 78, 139
- Filie du bandit, la*, 127
- Filie mal gardée, la* (Ashton), 39, 68, 104-, 132 al 136, 138, 139, 142
- Finian's Rainbow*, 189
- Fitton, Isabel, 157
- Flindt, Flemming, 196
- Fokina, Vera, 16
- Fokine, Michel, 10, 16, 20, 21, 22, 40, 41, 42, 45, 58, 63, 69, 77, 79, 82, 86, 98, 125, 146, 147, 148, 150, 159, 161, 162, 168, 169, 179, 208
- Fonteyn, Margot, 43, 75, 132, 138
- Foyer de Danse*, 46
- Franklin, Frederic, 79
- Franks, A. H., 152
- Fuente de Bakchisarai, la*, 96, 170
- Gaieté parisienne, la*, 41, 112, 179
- Gallo de oro*, 150, 168
- Garrick, David, 163
- Gautier, Théophile, 39
- Georgiadis, Nicolás, 135
- Giselle*, 39, 43, 49, 90, 103, 106, 118, 120, 121, 127, 145, 193
- Globo rojo, el*, 197
- Gontcharova, Natalia, 69, 150
- Gore, Walter, 148
- Gorsky, Alexander, 95
- Graduation Dalí*, 180
- Graham, Martha, 44, 110, 112, 113, 181, 188, 211
- Grahn, Lucille, 119
- Gramatik der Tanzkunst, 93
- Grammar of the Art of Dancing*, 93
- Grands Ballets Canadiens, les, 153
- Grant, Alexander, 154
- Gray-Cullert, Diane, 182
- Creen Table, The*, 38
- Greene, Francés, 107

- Gregory, Cinthia, 52 Grey, Beryl, 31 Griffith, D. W., 197
 Griffith, Troyle, 156, 197
 Grigoriev, Serge, 40, 83
 Grigorovich, Yuri, 140, 142, 211
 Grissi, Carlotta, 90, 118, 119
Giiys and Dolls, 189
- Half a Sixpence*, 189
Hamlet (Helpmann), 157, 158, 159, 172
 Haydéé, Marcia, 78, 80 Hayden, Melissa, 78 Helpmann, Robert, 28, 46, 71, 76, 134, 147, 153, 157, 158, 159, 175, 176, 177, 179 *Hermanas, las*, 169
 Herold, Ferdinand, 133 *Hijo pródigo, el* (Balanchine), 29 Hill, Margaret, 78 Hindemith, Paul, 152
Hojas de otoño, 147 Holden, Stanley, 154, 155 Holm, Hanya, 189 Hoppé, E. O., 111 *Horoscope*, 76 Howard, Andrée, 148, 180 Humphrey, Doris, 44, 45 Hutchinson, Ann, 104, 106
 Hynd, Ronald, 75
- Inspector Clouseau*, 194
 Instituto de Coreología, 104
Intolerance, 197
Introduction to Benesh Dance Notation, An, 104
Invitación, la, 78, 134, 169, 175, 178
 Ivanov, Lev, 211
- Jeux*, 162
Jeux d'enfants, 112
Jinete de bronce, el, 171
- Job*, 46
 Joffrey Ballet, 38
Jolie fule de Gand, la, 127
 Jooss, Kurt, 38, 46, 99, 181, 211
Jorobado de Notre Dame, el, 127
Judgement of Paris (Tudor), 179
- Karsavina, Támara, 28, 77, 79, 82, 86, 111, 139, 168 Kaye, Nora, 78
 Khachaturian, Aram, 142 Kidd, Michael, 170, 189 *Kinetografía*, Laban, 99 *Kinetografía* (Lissitsian), 94, 95, 96 *Kiss Me, Kate*, 189
 Kurtz, Efrem, 64
- Labanotation, 99, 100, 106
Lago de los cisnes, el, 39, 66, 77, 89, 145
 Laing, Hugh, 78 *Lament of the Waves*, 76 Lamorisse, Albert, 197
 Lancaster, Osbert, 135 Lanchbery, John, 133 *Language of the Dance, The*, 45 Lavrovsky, Leonid, 139, 170, 174, 212
 Lawson, Joan, 17 LeClerq, Tanaquil, 78 *Lección de anatomía, la*, 46 *Legend of Judith*, 110 Legnani, Pierina, 77
Lesson, The, 196 *Leyenda de José, la*, 58 Liadov, Anatol, 40
 Lichine, David, 112, 180 Liepa, Maris, 141 *Lilac Carden*, 78
 Limón, José, 159 Lissitsian, Srboui, 94, 96, 98 Lloyd, Maude, 78

- London Ballet, 78
 London Contemporary Dance Theatre, 113, 188
 London Festival Ballet, 178
 Lopokova, Lydia, 77
 Lopukhov, Fedor, 169
 Lorrayne, Vyvyan, 154
 Lumley, Benjamín, 163
 Lynne, Gillian, 189
- McBride, Patricia, 84, 149
 Mackerras, Charles, 175
 MacMillan, Kenneth, 28, 46, 58, 59, 64, 74, 78, 83, 102, 132, 133, 134 al 139, 147, 152, 169, 175, 176, 177, 180, 208 Mahler, Gustav, 152 *Mandarin maravilloso, el*, 196 *Margarita y Armando*, 76, 138 Martin, John, 184
Masacre en la Décima Avenida, 189
 Massine, Leonide, 10, 41, 42, 45, 58, 64, 66, 70, 77, 79, 83, 86, 98, 107, 108, 112, 125, 127, 152, 178, 179, 208
Massine on Choreography, 108
 Mazilier, 49 Mead, Robert, 154
 Menéstrier, 202 *Mesa verde, la*, 46
Miracle in the Gorbals, 46, 175, 176, 179
 Mitchell, Arthur, 26 Morris, Margaret, 98 Morris, Marnee, 60
Muerte del cisne, la, 61 Museo teatral de Leningrado, 17, 65
 Myers, Cari, 76 *My Fair Lady*, 189
- Nagy, I van, 52 Nault, Fernand, 152
- Nederlands Dans Theater, 152
 Newraan, Ernest, 64
 New York City Ballet, 60, 78, 84, 149
 Nijinska, Bronislava, 10, 41, 74, 150, 1-51, 212 Nijinsky, Vaslav, 10, 23, 24, 41, 77, 83, 98, 111, 160, 161, 162, 168, 212. Nikolais, Alwin, 70, 181, 188, 196, 197, 198, 212 *Noces, les* (Nijinska), 151 *Notation of Movements, The*, 98 Nourrit, Adolphe, 50 Noverre, Jean Georges, 16, 48, 163, 212
Novia vendida, la, 204
 Nureyev, Rudolf, 67, 132
- Ode* (Mitchell), 26
Oklahoma, 189
Oliver, 192
Olympiad, 102
 Omán, Julia Trevelyan, 156
Ondine (Ashton), 76, 138
Ondine (Perrot), 120
On Your Toes, 189
 Orchésographie (Arbeau), 91, 92
 Orchesography (Feuillet, Weaver), 93
 Orff, Cari; 152 *Orfeo* (Balanchine), 19 *Otello* (Vigano), 48
- Pájaro de juego, el* (Fokine), 16, 40, 63, 66, 70, 77, 82, 86, 161, 162
 Pan, Kermes, 192 Park, Merle, 137
 Parker, Mónica, 102 Parkinson, Georgina, 154 *Pavana del Moro*, 159
 Pavlova, Anna, 61, 110, 147

- Perrot, Jules, 49, 51, 93, 120, 121, 213
Persephone (Ashton), 156 Petipa, Lucien, 58, 90, 118 Petipa, Marius, 16, 18, 39, 49, 58, 59, 65, 66, 69, 93, 95, 121, 125, 127, 132, 168, 181, 209
 Petit, Roland, 180 *Petrushka*, 40, 66, 77, 162 *Pineapple Poli*, 140, 175, 179 Plisetskaya, Maya, 173 *Príncipe Igor*, 66, 77, 148 Prokofiev, Serge, 130, 133, 139 *Proteo*, 112 Pugni, Cesare, 120

 Rambert, Mane, 174
 Ravel, Maurice, 40
Raimundo, 131
 Real academia francesa de la *danza*, 92
 Rencher, Derek, 154, 155
Revelations, 186, 188 Riabouchinska, Tatiana, 112 *Ricercare*, 148 Robbins, Jerome, 68, 149, 150, 170, 179, 189, 192, 213
Rodeo, 47
 Roehrich, Nicholas, 69 *Romeo y Julieta* (Lavrovsky), 43, 170, 174 *Romeo y Julieta* (MacMillan), 46, 132 al 139, 142 *Rapes of Time*, *The*, 83 *Rosa para Miss Emily, una*, 164, 166, 169
 Roslavleva, Natalia, 58 Royal Ballet, 67, 73, 83, 95, 104, 109, 132, 134, 137, 147, 151, 157, 193
 Royal Danish Ballet, 51, 196
 Rubinstein, Ida, 168
 Sadler's Wells Theatre Ballet, 78, 95
 St. Denis, Ruth, 44, 184
 Saint-Leon, Arthur, 93, 121, 168
Scènes de Ballet, 46
Schehérezade, 168
Selina, 180
 Sergeyev, Konstantin, 171, 172
 Sergeyev, Nicolás, 95
 Seymour, Lynn, 78
Shadowplay, ~; 1
 Shaw, Brian, 154, 155
 Shawn, Ted, 44
 Sheafe, A. J., 93
 Sibley, Antoinette, 67, 154, 158
Siesta de un fauno, la (Nijinsky), 23, 24, 83, 98, 161, 162 *Siesta de un fauno, la* (Robbins), 148, 149
 Sieveling, Earle, 60 *Silphide, la* (Bourmonville), 39, 49, 50, 52, 118, 126, 127 *Sílfides, las*, 22, 146 Sleep, Wayne, 154
 Sokolova, Lydia, 77, 83, 86, 150
Sollitaire, 78, 180 *Solo for Voice I*, 153 *Sombrero de tres picos, el*, 41, 66
 Somes, Michael, 76 *Spartacus* (Grigorovich), 141 Staff, Frank, 148
 Stein, Gertrude, 153
Stenochorégraphie, La, 93 Stepanov, Vladimir, 93, 94, 95, 98 Stravinsky, Igor, 16, 19, 40, 41, 150 Stuttgart Ballet, 80 *Sueño, el*, 68
Sueño de una noche de verano, 140
 Sullivan, Arthur, 175

 Taglioni, Filippo, 39, 50, 51, 213
 Taglioni, Marie, 49, 50, 119
 Tallchief, María, 78

Tallchief, Marjorie, 78
 Taper, Bernard, 19, 21, 64, 70, 79, 189
 Taras, John, 169 Taylor, Paul, 187, 188
 Tchaikovsky, Peter Ilich, 16, 17, 39,
 59 Teatro Bolshoi, ballet, 109, 139, 140,
 141, 142, 169, 173 Teatro Kirov, 93, 133, 171, 172
 Teatro Maryinski, ballet del, 66, 93,
 95, 105, 121 Tetley, Gen, 46, 148
Tamar, 168 Thomson, Virgil, 117
Till Eulenspiegel, 160 *Tranvía llamado deseo*, un, 169
 Trounson, Marilyn, 76 Tudor, Antony, 12, 20, 45, 58, 59,
 60, 64, 71, 82, 147, 148, 152, 175, 176, 179, 181, 213

 Ulanova, Galina, 43, 170

Valses de amor, 152 Van Dantzig, Rudi, 83, 181
 Van Manen, Hans, 153 Van Praagh, Peggy, 78

Variaciones sinfónicas, 70, 145
 Véron, Louis, 50
 Viganò, Salvatore, 48, 163
 Villella, Edward, 149
 Von Laban, Rudolf, 99, 101, 107, 184
 Vsevolozhsky, Príncipe Ivan, 17, 69

 Wade, Kathryn, 178
 Weaver, John, 92
Wedding Bouquet, A, 76, 153
 Weidman, Charles, 170, 189
West Side Story, 189, 192
 White, Leslie, 157
 White, Onna, 192
Who Cares?, 84
 Wigman, Mary, 45, 99
 Williams, Marilyn, 23
 Woizikovsky, León, 77

 Yugen, 71, 147

 Zakharov, Rostislav, 94, 96, 98, 170, 171, 213
Zapatillas rojas, las, 193
 Zorn, Albert, 93 Zverev, Nicolás, 98