

# ENCUESTA SOBRE LA RENOVACION DE LOS TEMAS EN EL BALLET

“Theatre dans le Monde”, revista trimestral editada por el Instituto Internacional del Teatro, bajo los auspicios de la UNESCO, acaba de dedicar un primer número a la *Danza y la Vida*, y en este número se publica una interesantísima encuesta realizada entre los más destacados coreógrafos, bailarines y críticos del mundo, sobre el ballet en la actualidad. Aunque la REVISTA MUSICAL CHILENA muy rara vez publica traducciones, en este caso hace una excepción, dado el enorme interés del tema.

Marcel Lobet comenta las numerosas respuestas recibidas.

El arte coreográfico se encuentra en este momento en una encrucijada de su evolución. Por de pronto, ciertos experimentos modernistas parecen haber agotado sus posibilidades de renovación y, por otra parte, las fórmulas clásicas o neoclásicas gozan de un auge inesperado en los países que hasta la fecha se habían dedicado especialmente a la danza expresionista o folklórica. Un hecho curioso, digno de destacarse, es que el ballet soviético presenta ciertos aspectos resueltamente “conservadores”, mientras que el ballet norteamericano demuestra, en ciertos casos, tendencias netamente revolucionarias.

Esta constatación impulsa al observador a interrogarse sobre el futuro del ballet. Así como la pintura pasó de lo figurativo a lo abstracto para volver a lo alusivo, ¿veremos al ballet renunciar cada día más al argumento —que antaño era la pantomima— para refugiarse en la abstracción que es considerada danza pura?

Si analizamos lo que están haciendo los coreógrafos jóvenes, veremos que eligen temas mitológicos como en el siglo XVIII o en la época romántica, aunque buscando su inspiración en las obsesiones de hoy día, o sea, el psicoanálisis. Maurice Béjart ha creado la *Sinfonía para un hombre solo*, pero también un *Prometeo*.

Podría pensarse que la política y lo social influyen al ballet moderno, pero los éxitos en este dominio no parecen hacer legión.

Por lo demás, se ve prevalecer, en ciertas compañías, una tendencia polifásica que permite a sus organizadores presentar obras consagradas y otras que son audacias. Por ejemplo, el Ballet Theatre norteamericano incluye en su repertorio *El Lago de los Cisnes*, al mismo tiempo que

monta, inspirándose en el teatro y en el cine, *Un Tranvía llamado deseo*.

¿Indica esto confusión o bien ebullición creadora? El momento es propicio para realizar una encuesta internacional sobre la orientación actual del ballet, sobre sus posibilidades de renovación, sobre los temas predilectos del público, sobre el porvenir de la estética coreográfica.

La idea de esta encuesta la tuvo Ives-Bonnat, presidente de la Asociación Internacional de Amigos de la Danza. Como le faltara el tiempo para realizarla en un plan internacional, "Theatre dans le Monde" me pidió que me encargara de ello. Redacté un cuestionario que fue enviado a los coreógrafos más notorios del mundo y a algunos bailarines, compositores, escenógrafos y críticos. El número, la variedad y la abundancia de sus respuestas no nos permiten afirmar que la información global que presentamos al lector sea muy clara. Lamentamos no tener suficiente espacio para publicar íntegramente sus respuestas, pero que sus autores nos perdonen y acepten nuestro agradecimiento.

\* \* \*

PRIMERA PREGUNTA: *¿El ballet del futuro será abstracto más bien que figurativo? En otras palabras, ¿se orientará hacia la danza "pura", basándose en el mero placer de las líneas que se desplazan, o bien, por el contrario, dedicará un lugar preponderante al escenario y a su contenido?*

Se trataba de saber si el ballet tiende a seguir una evolución paralela a la de la pintura, liberarse cada día más de lo anecdótico, de la pantomima, para orientarse hacia una expresión más elusiva. El éxito de los ballets *Etudes* de Lander, *Le Palais de Cristal* de Balanchine, *Variations* y *Grand Pas* de Lifar, podía ser una indicación. Pero parece que la danza pura, sin argumento, sólo es apreciada por un público refinado bastante reducido. En un espectáculo compuesto por tres o cuatro obras coreográficas, el ballet abstracto será colocado al final del programa, cuando el público ya ha tenido varias historias danzadas.

El espectador medio siempre preferirá el ballet con un tema, porque es el único que es realmente teatral. Esta es la opinión de Janine Charrat, Margot Fonteyn, Bianca Gallizia, Oscar Navarro y José Limón, quienes observan que el cuerpo humano, instrumento de la danza, es por naturaleza expresivo y "representativo".

Maurice Béjart, como era de esperarse, tiene un concepto bien personal sobre la danza pura: "Creo que el ballet siempre gana cuando se orienta hacia la danza pura, pero ésta no es ni debe ser una gimnasia fría, ni ese juego intelectual estéril que habitualmente se califica de ballet abstracto. La danza puede ser pura y lírica, además de psicológica, y expresar los sentimientos esenciales del alma humana. El escenario no tiene por qué ser la historia hueca del ballet tradicional, sino que una sinfonía de sensaciones y sentimientos que hablan al hombre a través de la danza".

Janine Charrat liga el ballet abstracto a la ausencia de los trajes, porque para ella la malla acentúa la pureza lineal: "El ballet abstracto crea líneas puras dentro de un sentido visual decorativo que puede ser muy seductor; fascina el ojo y produce ese estado de euforia comparable al que crea el revoleteo de los tutus. Puede convertirse en el rival del "ballet blanco".

Tatjana Gsovsky es categórica: "La danza contemporánea trata por todos los medios de liberarse del peso muerto de la pantomima, su compañera desde hace siglos". Similar a ésta es la opinión de Sonia Gaskell y de Bourmeister, el gran *maitre de ballet* soviético, pero las opiniones son divergentes en lo referente al estilo nuevo, al mejor medio expresivo dentro del gusto moderno. Muchas respuestas subrayan la importancia de la acción, que debe seguir siendo el epicentro del ballet. Esta acción danzada debe ser concreta, *encarnada*, humana; debe ser la expresión de la vida. Es por eso que, según la opinión de muchos de los interrogados, el ballet será cada día menos una mera entretención. Y éste nos parece un primer punto importante. El resto es problema de matices o de vocabulario; la palabra "abstracto" puede tener varios significados si se le aplica a *Las Sílides* o a *Constantia* de William Dollar, o bien a ejercicios gimnásticos o geométricos.

En suma, tanto en coreografía como en literatura, el fondo ahora tiende a cobrar la mayor importancia. Esto se verá más claramente a la luz del examen de las respuestas siguientes:

\* \* \*

SEGUNDA PREGUNTA: *¿En el ballet basado en un argumento, debe éste reflejar las preocupaciones de nuestra época, o bien atenerse a los temas considerados eternos: el amor bajo todas sus formas, la muerte, la felicidad, el dolor, el miedo, la fatalidad, etc.?*

En este caso también, la mayoría de las respuestas son eclécticas y matizadas. No deja de ser significativo el hecho de que la mayoría de los interrogados citen *La Mesa verde* como el ballet típico que encarna las preocupaciones de nuestra época. ¡Y esta obra tiene más de veinticinco años! Esto se debe, seguramente, a que, inclusive en esta encuesta que se realiza, la mayoría desea apoyarse sobre experiencias comprobadas y consagradas por el tiempo.

La pregunta habría podido formularse de otra manera: “¿Tenemos, en coreografía, el equivalente a un Picasso en pintura, un Bartok o un Menotti en música? ¿Este medio siglo nos dará una figura similar a éstas, en el ballet?”.

Tal cual fue planteada la pregunta, suscitó respuestas categóricas.

Arnold Haskell: “El ballet no es el medio más apropiado para tratar los temas de nuestra época; y *La Mesa Verde* no es una excepción, por desgracia, puesto que la guerra es un tema eterno”.

Tatjana Gsovsky niega la existencia del dilema: “La tarea del artista es dar al argumento una forma que refleje el espíritu de su época. ¡No importa si la acción pertenece al pasado, al presente o al futuro! ¿No supieron expresar el espíritu del barroco y del rococó Gluck y Mozart, inclusive en obras en la que la acción transcurría en la antigüedad griega?”.

José Limón llega, inclusive, más lejos: “Shakespeare, Bach y Miguel Angel siguen captando nuestro interés a través de los siglos, porque en su arte respectivo reflejan, y con qué elocuencia, las preocupaciones de su época”.

Aunque dentro de otro matiz, pero igualmente afirmativa, es la respuesta de Françoise y Dominique: “Existen los buenos y los malos argumentos. Entre los buenos, algunos reflejan las preocupaciones de nuestro tiempo (*La Mesa Verde*); otros se ciñen a los temas llamados eternos, (*Errand into the Maze*) de Martha Graham. Muy a menudo, lo anecdótico es sobrepasado por la atmósfera que se crea. Es la atmósfera la que crea el estilo. Y es el estilo el que eleva el argumento de hoy al plano de lo eterno (*La Mesa Verde*) y que da al tema eterno una vida, un ritmo moderno que conmueve (*Errand into the Maze*).

He aquí tres opiniones paralelas:

Colette Marchand: “El artista, que busca un modo de expresión, se preocupa preferentemente del estilo, de la sintaxis que subraye su expresión más bien que del pretexto que le es proporcionado”. Bianca Gallizia: “En lo referente al tema, hay que ceñirse a los conceptos eternos,

pero tratándolos dentro de las fórmulas modernas". Sonia Gaskell: "Las preocupaciones de nuestro tiempo son las de todos los tiempos. Lo que ha cambiado es el ritmo de la vida y, naturalmente, la manera de expresar esos sentimientos".

Por fin citaremos a Igor Moisseev, quien, sin contestar sí o no, aclara el problema brillantemente. Su respuesta demuestra que en este dominio, por lo menos, no puede desasociarse el fondo de la forma. Y esta declaración nos parece específicamente valiosa, puesto que emana de un gran coreógrafo soviético: "...el ballet que refleja la actualidad tiene obligatoriamente que tratar temas eternos... El tema eterno del amor y de la muerte absorbe el corazón y el espíritu humano de manera tan absoluta como hace cien o mil años; pero en el siglo XX, la actitud hacia estos temas es muy distinta. El tema del destino o del castigo ha sido resuelto, aunque de manera distinta, por Eurípides, Shakespeare o Romain Rolland. Creo que el problema del ballet moderno (o futuro) es (y será) representar al hombre de su época y la manera en que interpreta lo "eterno" o es afectado por él".

\* \* \*

*TERCERA PREGUNTA: ¿Dentro del campo de la renovación de los temas del ballet, pueden esperarse buenos resultados de una inspiración cuyas raíces fueran lo político o lo social. Dé ejemplos de éxitos dentro de este campo.*

Esta pregunta permite precisar las posiciones adoptadas con anterioridad. En realidad, la política y lo social son las preocupaciones predominantes de la actualidad.

Maurice Béjart es uno de los pocos que separa un problema del otro: "La política, esencialmente anecdótica y estéril en el fondo, es el campo de los artistas sin inspiración. Lo social puede elevarse hacia lo eterno y constituir gran arte, porque revela al hombre".

La opinión de Janine Charrat es más matizada: "Pienso que el papel del coreógrafo no es pintar una época ni tomar partido en los problemas políticos o sociales. Como el haz de luz de un faro, debe aclarar aquí y allá lo que merece ser visto dentro del campo estético. Un florecimiento de ideas nuevas surge a cada paso de la historia, y nuevos sentimientos influenciados por la evolución popular o intelectual crean el material vivo, en perpetua transformación, de la que el creador de ballets debe sacar nuevas fuentes de inspiración".

Para Françoise y Dominique, el problema es categórico: "El arte no puede ser un instrumento de propaganda. Se ha demostrado que el arte se atrofia en los países regidos por una dictadura".

Las respuestas inglesas corroboran este punto de vista. Arnold Haskell cree que la política y lo social matan el arte. Lo demuestra citando el caso de *Pas d'Acier*, montado por Diaghilev, que sólo se mantuvo en cartelera durante una temporada.

En Italia, Bianca Gallizia acepta la política y lo social en el ballet, pero siempre que sea tratado desde el punto de vista satírico. Esta misma idea es expresada por el coreógrafo yugoslavo Franjo Horvat.

En los Estados Unidos, José Limón cita el caso de Doris Humphrey que creó un ballet de gran belleza, basado sobre la idea de una sociedad utópica, sueño de todos los humanistas.

Niels Björn, de Dinamarca, menciona el éxito de un ballet de tendencia social: *La Viuda con el espejo*, que relata el matrimonio de conveniencia de una mujer y los esfuerzos que hace por liberarse de las convenciones que desde ese momento la aprisionan. ¿Pero el tema del individuo contra la sociedad no es acaso, también, un tema eterno?

En Austria, Elvira Ruziczka cita *El Becerro de Oro*, que relata el triple poder del dinero, la ley y el juego.

En términos generales, bailarines y coreógrafos de Occidente, declaran que el artista no debe regirse por lo político.

Este no es el caso en lo referente a la U.R.S.S., y nadie se sorprenderá de que los corresponsales soviéticos concuerden en considerar que el ballet es un medio eficaz para expresar ideas políticas y sociales.

Igor Moisseev declara: "Un tema social que conmueve a toda una sociedad —el tema de la revolución, por ejemplo— puede dar buenos resultados. Como artista, me interesan muy especialmente las emociones de las masas, las que a veces culminan en un delirante paroxismo; estas emociones son, por cierto, más fuertes y agudas que las del individuo aislado, al igual que las llamas de un fuego son más brillantes que la pálida luz de una sola vela. Es así como el elemento social puede enriquecer considerablemente la escala cromática de un *maitre de ballet* que tratara de expresar, no los sentimientos íntimos, sino que el de las masas animadas por el mismo impulso, la misma inspiración y el mismo sueño. Desde este punto de vista, el ballet *Las Llamas de París*, de Assafiev, es muy significativo, específicamente su tercer acto. Esto lo demuestra también el film soviético *Los Impulsadores del Ballet Soviético*".

Vladimir Bourmeister se demuestra más preocupado por la expresión

coreográfica del tema político o social. Repudia la pantomima como recurso principal, así como también todo lo que limite; pero considera legítimo utilizar diferentes procedimientos. Da ejemplos. Comienza por hablar de *Juventud* de Tchoulaki en el que Fenster eligió hechos cotidianos para recordar el período heroico y romántico de la guerra civil rusa. Dice que el espectáculo fue elocuente, poético y de actualidad. Y continúa diciendo: "En cuanto a mí se refiere, cuando preparaba los ballets *La Costa de la Felicidad* de Spadavecchia, y *Tatiana* de Krein, me inspiré en medios menos concretos. En *La Costa de la Felicidad*, la escena del combate, como también los demás cuadros, se encarnaban en la danza. Tratamos de evitar los detalles concretos tanto en la escenografía como en la coreografía: no hubo granadas o actitudes de lucha descarnada. Tratamos simplemente de reproducir el impulso de la lucha, la violencia de la tensión, la plástica vigorosa y la nobleza de los guerreros, inspirados en su ideal de defensa de la libertad. Las figuras y los motivos de la danza, la mímica de los bailarines, los efectos de luz —como factores esenciales de un escenario casi vacío— estaban estrechamente relacionados con este problema escénico único".

Estos detalles técnicos son interesantes, porque revelan al productor y al coreógrafo preocupados por un medio de expresión que parece tan alejado de la pantomima como de la alusión.

Mira Redina cita, entre los éxitos del ballet político y social, además de *Juventud* y *La Costa de la Felicidad*, que mencionaba Bourmeister, *La amapola roja* de Gliere. Este ballet evoca episodios de la lucha del pueblo chino por su independencia nacional. Frederick Ashton, sin embargo, no lo considera un experimento muy concluyente.

\* \* \*

CUARTA PREGUNTA: *¿Atraen a un mayor número de espectadores las coreografías de los acontecimientos importantes y de los problemas de nuestra época?*

Gran número de respuestas comprueban que el arte sigue siendo, para la mayoría de los hombres, un medio de escape, precisamente de las preocupaciones de la época, y que el arte ofrece "una evasión hacia las regiones de la poesía y la belleza pura", como escribe Irene Lidova.

¿Cuál poesía? El ballet no puede seguir contentándose, como dice Maurice Béjart, con "los cuentos de hadas de princesas dormidas y enamorados afeminados".

Por lo demás, captar los reflejos de nuestra época en un ballet significa, a menudo, ligarse a una moda, a una manera actual de pensar, que puede ser muy efímera. Georges Reymond observa que ballets tales como *Le Train Bleu* (1924) de Cocteau y Darius Milhaud, y *Beach* (1933) de Francaix, Massine y Duffy, no podrían seguir montándose hoy día.

Ciertos "ballets de época" no son sólo insoportables cuando están demasiado marcados por un cierto gusto estético, sino que también, en nuestra época, no se es propicio al "gran espectáculo". Según la opinión de Janine Charrat, el público busca más bien en el cine el reflejo de la época moderna. Franjo Horvart, coreógrafo de Sarajeo, menciona *Al Dictador*. Se podría hacer un estudio completo del aspecto coreográfico de toda la obra de Chaplin, así como podría estudiarse también hasta qué punto el coreógrafo puede colaborar con el director de cine. Helen Tamiris se refiere a la influencia de Hollywood sobre los mejores coreógrafos norteamericanos, y La Meri cita la coreografía que Jerome Robbins realizó para la película *El Rey y Yo*: aquí se estudió las técnicas de la danza siamesa para producir una versión oriental de *La Cabaña del Tío Tom*. Pero no nos extraviemos por los caminos del séptimo arte y volvamos a los puntos de vista de Janine Charrat, sobre lo que el ballet puede darle a los grandes acontecimientos de nuestra época.

"El ballet no se presta para los horizontes vastos ni, sobre todo, a los cambiantes", escribe Janine Charrat, quien agrega que, obras tales como *Juana en la Hoguera* o *El Martirio de San Sebastián*, en los que uno podría inspirarse, siguen perteneciendo al campo de la ópera. Según ella, el ballet, por ser más íntimo, puede más bien reflejar la psicología del momento actual en temas aislados, pintando sus tormentos y sus problemas en relación con casos específicos.

La evasión y la entretención son palabras que son citadas con tanta frecuencia, que se transforman en un leit motiv. André Boll dice que a la gente le gusta ser transportada a otras tierras y a otras épocas. "En la U. R. S. S. nunca como ahora fascina a las masas la vida fastuosa de los tiranos (*Iván el Terrible* y *Boris Godounov*). ¿Y en el país de *Babbitt* no constatamos, acaso, un extraordinario recrudescimiento de lo feérico de la infancia?" Según Arnold Haskell, la "danza es sinónimo de evasión". Su tema principal es el del bien contra el mal y es posible, naturalmente, llamar al uno "capital" y al otro "trabajo" y de esta manera obtener un aplauso barato, pero el público siempre preferirá Aurora contra Carabosse".



José Limón no cree que la elección de un tema contemporáneo atraiga necesariamente a un mayor público. Y a su vez plantea algunas preguntas difíciles: ¿Cuáles son los grandes acontecimientos de nuestra época? ¿La elección de un Presidente de los Estados Unidos? ¿La revolución del pueblo húngaro? ¿Una sesión crítica de las Naciones Unidas? ¿El cierre del Canal de Suez? ¿La guerra fría? Si se eligiera uno de estos temas, ¿cómo podría enfocarse? ¿En forma realista? ¿Como alegoría? ¿O como parábola? ¿Cuál es la meta, atraer público o realizar una obra de arte? Vi un tema político, la ejecución de María Estuardo, presentado en Folies Bergere, fascinar a un gran público. En cambio, *Antígona*, de Anouilh, que también es un tema político, en el que se relaciona el tema clásico con la ocupación alemana de París durante la última guerra, no tuvo en Nueva York sino que un éxito relativo.

Varias respuestas subrayan la dificultad de encontrar una fórmula y estilo adecuados para un ballet basado en un tema moderno importante.

Al reflexionar, nuestras cuatro primeras preguntas indiscutiblemente promueven el problema de la técnica misma del ballet. Habría sido fácil, basándonos en las respuestas de la mayoría de nuestros corresponsales, extender el debate y hablar del estilo o sencillamente de la coreografía. El "gran acontecimiento", del que se habla en la cuarta pregunta, sugiere la noción de espacio y, si se quiere, evoca la geometría coreográfica. Aurelio Milloss declara, a propósito: "La danza es el único arte que depende del espacio y del tiempo y a éstos debe agregársele una tercera dimensión, que sería la síntesis del espacio y del tiempo rimado. Un movimiento en el espacio, cuando es controlado por el hombre, tiene una fuerza que en danza puede traducirse por lo que se llama, en literatura, el número, o sea, el vigor dentro de la armonía. Y así como se llega al número a través de la cifra, en aritmética, a la armonía coreográfica se llega contando. Hoy día, coreógrafos y bailarines no quieren contar. ¿Miguel Angel y Bach no contaron acaso? Lo que ellos hacían, porque tenían genio, era pasar de la cifra al sentimiento".

\* \* \*

QUINTA PREGUNTA: *Las búsquedas psicoanalíticas han inspirado varios ballets. ¿Considera Ud. al psicoanálisis como un medio de renovación del arte coreográfico? Dé ejemplos. ¿Hasta qué punto puede la bús-*

*queda de lo erótico, en los ballets llamados de avant garde, ser impulsada?*

Este es el punto que suscitó las reacciones más positivas. Pasemos por alto los verismos expresados por algunos en relación con las distinciones que deben establecerse entre psicoanálisis, erotismo, sexualidad y pornografía. Son categorías lo suficientemente claras como para no dejar margen a discusión alguna.

Nadie se sorprenderá de que Maurice Béjart considere el psicoanálisis como una fuente de inspiración artística. Pero se pregunta: ¿Dónde comienza el psicoanálisis? ¿Dónde termina? El primer acto de *Giselle* podría surgir del psicoanálisis. En todo caso, a mí me inspiró en el ballet *Voyage au Coeur d'un Enfant* (Viaje al corazón de un niño). El erotismo corresponde a una necesidad de nuestra época. En este campo, tanto el cine, como la novela, el teatro y la poesía han llegado mucho más lejos que el ballet".

José Limón es tan categórico como Béjart: "Considero el psicoanálisis —o sea el examen del hombre y la búsqueda de sí mismo— como una fuente de inspiración fecunda y poderosa para los bailarines".

Françoise y Dominique ven en el psicoanálisis un aporte, pero no una renovación. Para ellos el "erotismo de los ballets de avant garde es menos fuerte que el erotismo que se encuentra en las danzas populares. Más escandaloso quizá, pero menos poderoso. Hay que confesar que en este dominio es difícil sobrepasar el poder de sugestión de la danza africana, o más cercano a nosotros, el de la danza española".

Colette Marchand observa que en coreografía se llega tan rápidamente a los límites del erotismo, que sólo se puede dar vuelta en círculos.

En suma, como aconsejan Irene Lidova y Janine Charrat, hay que sugerir más bien que imponer. Es más necesaria la poesía que el realismo. Según Bianca Gallizia, esa forma de arte ligero, que es el ballet, no es lo más apropiado a la pesantez del psicoanálisis.

Birgit Culbert reconoce que el tema del erotismo es importante para el coreógrafo, pero el progreso no debe buscarse por el camino del realismo que choca, sino que de la complejidad psicológica que se dilucida.

Sobre este punto los ingleses son feroces. Frederick Ashton no titubea al declarar: "No considero ciertamente al psicoanálisis como un medio de renovación de la coreografía. Las tentativas que he visto

de coreógrafos que no han sabido digerir su tema, han sido de un aburrimiento desesperante". Y Haskell es definitivo: "El psicoanálisis ha tenido por resultado un simbolismo confuso, a menudo incomprensible, en las manifestaciones modernas de la danza que tuvo su popularidad en Europa Central y ahora en los Estados Unidos. En cuanto a los temas sexuales, éstos han sido tratados por los franceses, que han tenido el suficiente sentido común como para no hacerlos, basándose en el psicoanálisis. Los franceses, en la persona de Roland Petit, han tenido el tacto y la sabiduría de saber hasta donde podían llegar. Cuando los norteamericanos han tratado en el ballet el tema del sexo, como en *The Cage*, ha sido una catástrofe.

Por el psicoanálisis, en cambio, está Irene Lidova, quien cita dos obras norteamericanas: *Letters to the World*, de Martha Graham, y *Pillar of Fire*, de Tudor. Los norteamericanos pueden, en realidad, reivindicar el lugar que ocupan dentro de este campo. José Limón menciona algunos ballets en los que Doris Humphrey ha utilizado las fantasmagorías de la imaginación (*Night Spell* y *Lament for Ignacio Sánchez Mejías*) y aquéllos en los que Martha Graham ha explorado los oscuros recesos de la mente humana: (*Errand into the Maze* y *Death and Entrances*). El mismo ha analizado la angustiada ambivalencia del hombre moderno en una parábola que se inspira en Judas Iscariote: *The Traitor*.

Werner Egk observa que la relación es estrecha entre el psicoanálisis y la mitología, y Borovansky menciona a *Petrouchka* como un ballet psicoanalítico. Desde Australia, la señora B. Dean comenta que las reacciones del público son distintas en uno y otro país: "Parece que en Londres se aclamó la *Carmen* de Roland Petit, pero *Un Tranvía llamado deseo* no parece haberlos impresionado tanto". Frederick Ashton considera que en *Carmen* se llegó tan lejos como es posible, dentro de esta línea, como ocurre también con su ballet *Illuminations*, basado en poemas de Rimbaud.

En suma, Martha Graham parece ser reconocida como la campeona del psicoanálisis y Béjart del erotismo (en *Le Teck*, por ejemplo).

Como Austria es la patria del freudismo, nos ha parecido interesante citar aquí a Elvira Ruziczka: "Hay un punto que el artista jamás debe perder de vista cuando se trata de estudios psicoanalíticos, y es que el psicoanálisis ha sido llamado por su fundador la "ciencia indiscreta". "Si gracias a él los hombres han aprendido a pensar y a actuar de manera más libre y esclarecedora, el artista, por su lado, debe

esforzarse, sin cesar, por respetar escrupulosamente, en sus figuraciones, el límite de lo que es estéticamente tolerable. Todo puede ser representado siempre que se haga con tacto y buen gusto. Aquí todo depende de la personalidad del artista, de su capacidad para sentir hasta donde puede llegar en sus figuraciones. Esto no se aprende; es por eso que las transgresiones son inevitables. Esta sutileza debe estar, según mi opinión, específicamente desarrollada en el coreógrafo y en el bailarín, porque, el menor gesto, y hasta el más insignificante movimiento, puede sobrepasar el límite de lo que permite la estética”.

Los artistas soviéticos aceptan el psicoanálisis como la revelación de un mundo interior, pero siempre que ello no llegue al subjetivismo. Igor Moisseev se explica: “Jamás he considerado el estudio de las tendencias patológicas, del fondo del subconsciente, como una bendición. El valor de una obra de arte consiste en su importancia objetiva, en la expresión de un sentimiento inherente a un gran número de seres humanos”.

Aquí, como en las preguntas anteriores, el observador debe confesar que, a pesar de los honrados esfuerzos de los artistas por colocarse dentro de perspectivas universales, hasta cierto punto todos se han condicionado al clima psicológico en el que evolucionan. Esto se observa tanto en sus declaraciones como en sus realizaciones. Los ingleses y los norteamericanos se oponen violentamente a todo lo que esté relacionado con el psicoanálisis; y, frente al erotismo, el mundo latino no reacciona como el mundo anglosajón o el eslavo.

\* \* \*

SEXTA PREGUNTA: *¿Hasta qué punto el destino del ballet está ligado al de la música? ¿Puede una música nueva suscitar nuevos ballets? O bien, ¿pueden los argumentos audaces provocar el florecimiento de una expresión musical desconocida hasta la fecha? (música concreta, etc.).*

Esta pregunta estaba destinada a los compositores, pero bailarines y coreógrafos la contestaron, lo que nos parece muy bien, porque la meta de esta encuesta es colocar la discusión coreográfica dentro de los caminos convergentes que llevan hacia el ballet.

Janine Charrat aclara el punto, colocándose en la misma posición de Lifar, quien, en su libro *La Musique par la Danse*, escribe: “Antaño se escribía música “para” la danza. En seguida se crearon coreo-

grafías “para” la música. Actualmente se ha llegado a la fusión: existe una “forma” determinada, que se compone de música y coreografía y que posee leyes propias como la sonata o la sinfonía: EL BALLET”.

André Boll agrega sabiamente: “ Toda música nueva (serial o concreta) puede inspirar a un “choréauteur”, siempre, no obstante, que su estructura no esté en total desacuerdo con las reglas técnicas y expresivas de la danza”.

Para Margot Fonteyn, los ballets que han perdurado, desde *Giselle* a *Diaghilev*, se lo deben a la alta calidad de la partitura musical, y Antón Dolin corrobora este punto de vista, precisando que los mejores ballets han sido inspirados desde un principio por la música.

El compositor alemán Boris Blacher afirma categóricamente: “Que la música, sea concreta, electrónica o instrumental tradicional, lo que importa, ante todo, es que esta música esté de acuerdo con el tema elegido. Lo único que considero poco adecuado es elegir música clásica o romántica ya existente”.

En Italia, Ugo dell’Ara y Bianca Gallizia desean una colaboración estrecha entre el compositor y el coreógrafo.

El compositor yugoslavo Kresimir Baranovic, recordando cuán fructífera fue la colaboración Strawinsky-Fokine, cita como éxitos, *Petrouchka*, *La Consagración de la Primavera* y el *Bolero* de Ravel.

Desde la U. R. S. S., la bailarina Maia Plizetzkaia escribe que la música es lo esencial en el ballet: “La música debe ser expresiva al máximo y tener un contenido profundo. El deber del artista de ballet se reduce a expresar ese contenido a través de la danza”.

El compositor ruso Tchoulaki subraya el carácter popular de la música y rinde homenaje a Tchaikowsky: “Sabía crear sus ballets-sinfonías bajo la forma de danzas, y es por eso que perdurará siempre como nuestro maestro espiritual en el arte de la música coreográfica”.

\* \* \*

SÉPTIMA PREGUNTA: *¿Se está descartando dentro del gusto moderno el amor por los ballets con escenografías aparatosas, para dejar paso, preferentemente, a las obras más “expresivas” dentro de la sobriedad?*

Aquí también las respuestas fueron bien definidas. Béjart, naturalmente, está en contra de lo aparatoso, porque no permite crear esa sinfonía humana que le es tan querida. En cambio, muchos corresponsales

siguen fiel a la fórmula de Diaghilev, la que siguen considerando valedera. No obstante, tienen plena conciencia de los límites que impone el problema financiero. André Boll explica: "¿La sobriedad no es el recurso de los "económicamente débiles?". Cada obra exige su estilo escénico: *Sheherazade* sin Fokine ni Bakst, deja de ser *Sheherazade*; *Le Symphonie pour un homme seul* sin la severidad requerida por Maurice Béjart, habría perdido toda su fuerza emotiva".

La sencillez también es recomendada por Niels Björn Larsen, de Dinamarca (quien cree que el diseño coreográfico tiende a desplazar lo escenográfico), y José Limón y Bianca Gallizia (desaprueban el verismo escénico y los detalles inútiles).

La nota justa nos parece haber sido dada por Sonia Gaskell, quien declara: "El gran público prefiere las grandes escenografías; la élite, en cambio, prefiere la sobriedad".

Y este punto de vista nos hace retroceder a los comentarios recibidos para la primera pregunta. El gran público prefiere el "gran espectáculo" de las historias suntuosas con múltiples personajes. En cambio, por reacción, los verdaderos conocedores buscan la danza pura, la danza sobria y la acción despojada.

Los escenógrafos yugoslavos y soviéticos, porque trabajan para la masa, tienen otro punto de vista. Tomislav Tanhofer, de Belgrado, escribe: "El amor por un teatro "expresivo" siempre ha sido señal de decadencia. Por lo general, un teatro como éste es destinado a círculos restringidos de estetas, de "elegidos" exclusivistas y blasé. Quizá ese teatro no es el fruto, sino que de esteticismos a la moda. Jamás un teatro semejante ha perdurado y nunca deja huellas profundas".

Moisseev es partidario de la sobriedad y declara que le encantaría "montar *Petrouchka* de Strawinsky o el *Bolero* de Ravel, porque su música breve, concisa, de intensidad limitada, encierra gran variedad de sentimientos dentro de una forma muy lacónica". Pero agrega que el gran espectáculo también es oportuno, con su escenografía compleja, que abarca todo un espectáculo. Moisseev prepara actualmente el *Spartacus* de Aram Katchaturian, ballet en el que se enfrenta al problema de presentar un gran tema social dentro de un espectáculo sobrio, sin "amplificaciones ampulosas".

Mladen Basic, Director de la Opera de Zagreb, nos proporciona una conclusión valedera para los países que subrayan la educación popular: "La expansión del círculo de espectadores está ligado a la educación gradual de las masas que se interesan por el arte escénico".

OCTAVA PREGUNTA: *¿Puede esperarse el renacimiento, como en la época de Diaghilev, de una concordancia entre coreógrafos, músicos, pintores y poetas, a fin de crear una estética nueva que, de la danza, desborde sobre las demás artes?*

Aunque esta pregunta abre inmensas perspectivas sobre el porvenir y tiende a establecer comparaciones entre las distintas expresiones estéticas, no suscitó mayor interés entre nuestros corresponsales. Sólo Janine Charrat nos dio una respuesta clara y amplia, a la vez, la que podría servir de primera conclusión: "El amor del aficionado al teatro o al ballet sigue siéndole fiel al arte de la pintura. No obstante, la sobriedad descansa al espectador y éste no es insensible a la grandeza de ciertas formas; un Vilar, por ejemplo, con su sentido artístico de la iluminación, ha creado ambientes extraordinarios. El ingenio de un gran escenógrafo puede, a veces, reemplazar al decorado. ¡Mucho se habla de Diaghilev! Se hace uso de su nombre creyendo renovar el milagro. Pero, ¿lo que fue el milagro y que se ha convertido en leyenda, no nos es hoy día un "medio cotidiano"? Si Diaghilev no tuvo discípulos, tuvo adeptos: las obras de mayor éxito actualmente son, por lo general, aquellas que se realizan en colaboración con el escritor, el músico, el pintor y el coreógrafo. A menudo ocurre, cuando las afinidades se entremezclan, que la inspiración conjugada de los autores modifica hasta la trama de la obra, a medida que se funde un aporte con el otro y así se unifica el todo. La Danza realiza, por fin, la síntesis del pensamiento, del ritmo, del movimiento y del color".

André Boll reitera este punto de vista: "No se trata de reiniciar el experimento de Diaghilev: no volveremos a hablar de "agreement" entre coreógrafos, músicos, pintores y poetas, sino que de un equipo integrado por un representante de cada una de estas disciplinas, equipo susceptible de crear una obra colectiva, dentro de una jerarquía previamente establecida y que puede cambiar, según el caso".

La mayoría de las respuestas, inclusive aquéllas relacionadas con las preguntas anteriores, tiende a dar prioridad al coreógrafo, al punto de rechazar, como lo hace Jerome Robbins, todas las consideraciones extrañas al propósito y la conveniencia del coreógrafo, excluyendo así, inclusive, el principio de una encuesta como ésta. Cuánto apreciamos a Birgit Cullberg cuando reconoce que si el coreógrafo tiene el papel prin-

cial en el ballet, es necesario que sea o haya sido un bailarín y que tenga cultura. (Sonia Gaskell, por su parte, deplora la falta de cultura entre los bailarines). "No necesitamos nuevos Diaghilev, dice Birgit Cullberg, sino que una mejor formación para los coreógrafos, si deseamos que el ballet se convierta en un arte autónomo". Y en esto todos estamos de acuerdo.

El nombre de Diaghilev ya no impresiona, por lo demás, a algunas de las personalidades interrogadas. Desde Belgrado, Dusan Ristic escribe que Diaghilev, en su período-cocktail rompió el equilibrio entre los elementos en cuestión "al acentuar, por turno, a los bailarines, pintores y músicos, todos ellos nuevos talentos, que infatigablemente buscaba de miedo de pasar de moda. Es así cómo en el ballet *La Chatte* todo está subordinado a Lifar, en la *Ode* de Nabokov, a la interesante escenografía del pintor Tchelitchev".

Alexandre Louchine tampoco se siente impresionado por el período de Diaghilev y expresa su convicción de que "la estética del porvenir se desarrollará dentro de un sentido contrario a la técnica pura sin pasión, y que las infinitas posibilidades que ofrece la coreografía para expresar los sentimientos, los pensamientos y el sufrimiento humano se destacarán cada día más. Un ejemplo luminoso de esto, por ejemplo, lo encontramos en el arte de Galina Ulanova..." Como veremos al terminar, Louchine toca aquí un sentimiento general. No podemos, no obstante, dejar pasar sin reacción alguna su rápida apreciación de la labor realizada por Diaghilev. Después de todo, los intérpretes cambian o desaparecen y las obras perduran. Fuera del mundo profesional y del de los especialistas, no se sabe quienes fueron los intérpretes de las obras creadas bajo el reinado de Diaghilev, pero todos conocen el significado que tienen dentro de la historia del ballet: *Scheherazade*, *El Pájaro de Fuego*, *Petrouchka*, *Parada*, *El Tricornio*, *La Consagración de la Primavera*, *El Hijo Pródigo*, *La Leyenda de José*, etc.

#### CONCLUSIÓN

Para sintetizar las múltiples consideraciones emitidas, desde países bien diversos, con motivo de esta encuesta, diremos que el ballet tiende hoy día a desarrollarse sobre dos planos:

Las compañías oficiales, sostenidas por recursos financieros suficientes, siempre tendrán la tendencia a crear ballets espectaculares, porque esto es lo que le gusta al gran público. Estos ballets, tomados o no del



repertorio, relatan historias preferentemente de carácter poético o feérico en Occidente, y de tendencias políticas o sociales en los países del Este.

En cuanto a los grupos pequeños, prefieren los ballets más expresivos, centrados sobre el hombre y presentados con gran sobriedad de decorados y trajes. Poco importa que este ascetismo sea dictado por exigencias financieras, puesto que esta sobriedad favorece, a la postre, las búsquedas coreográficas y estéticas. La labor de las pequeñas compañías está destinada a la experimentación, la que terminará por orientar al ballet por vías cada día más artísticas. Los concursos internacionales que se organizan para jóvenes coreógrafos, desde este año, en Aix-les-Bains y en otros puntos, favorecerán, sin lugar a dudas, fecundas experimentaciones y harán nacer, quizá, un nuevo estilo, que dejará su huella en esta segunda mitad del siglo XX.

Buscar un estilo nuevo es una preocupación digna no sólo de los años de transición, sino que de todas las épocas en que el hombre se avalúa a sí mismo. El objetivo de esta encuesta —la renovación de los temas en el ballet— habría podido producir solamente reflexiones de estetas o consideraciones utilitarias en esta época en que el espectáculo, muy a menudo, está ligado a los problemas de dinero. Pero hemos podido constatar que nuestros corresponsales lo elevaron muy claramente al plano humanístico, en el sentido más amplio de este vocablo. Las personalidades interrogadas no sólo se elevaron por sobre una óptica egoísta o comercial, sino que la mayoría de ellos se fue directamente a lo esencial, o sea, a la posición del hombre en el universo.

Esto sorprenderá a algunos observadores para quienes el ballet no es sino un pasatiempo; deben comprender estos jueces desdeñosos que hoy día la danza domina plenamente un lenguaje propio e intenta aplicarlo a las metas más altas, a fin de captar la atención de los espíritus elevados. No se trata de extraer una nueva filosofía del ballet moderno a la manera de Sócrates o Valéry, sino que de confesar que muchos coreógrafos actuales tienen una *Weltanschauung* —un concepto del mundo— que los sitúa por sobre los maestros de danza de los siglos precedentes.

Para convencerse que estos "choreauteurs" y coreógrafos no buscan tanto de entretener al hombre como de "preocuparlo", basta con escuchar a José Limón, irguiéndose contra toda tentativa "de deshumanizar los movimientos del cuerpo, de robarle ese poder que tiene de hablar profunda e infaliblemente del hombre y su medio, en suma, de esteri-

lizarlo y reducirlo como si fuese una máquina para diseñar figuras". Idéntica opinión tiene Doris Humphrey al decir: "Espero que los coreógrafos querrán mantener humana a la danza. Los recursos del ser humano son prácticamente inagotables tanto en el plano físico como en el emotivo y mental. La danza puede seguir contándonos cosas sobre el ser humano hasta el infinito". Desde el otro extremo del mundo, el coreógrafo soviético Bourmeister también suplica, pidiendo una danza encarnada en el hombre, de manera que el intérprete deje de ser un títere sin alma: "La meta de todo espectáculo coreográfico es expresar, a través de la danza, los estados de alma de los principales personajes y de las situaciones en que se encuentran".

A la luz de estas declaraciones es fácil comprobar que los coreógrafos de dos mundos distintos se encuentran en un humanismo amplio, afinados a la ansiedad y la sensibilidad de nuestro medio siglo. Ya sea cuando trata de escudriñar el misterio del hombre y el secreto de su destino individual, o que exprese las dichas y los tormentos del hombre social, solidario de lo universal, el ballet se ha convertido en una expresión autónoma, de rico lirismo, capaz de conmover y hasta de trastornar a aquellos que antes se limitaba a entretener.

Aunque esta encuesta no hubiese destacado sino que esta orientación nueva del arte coreográfico, habría que felicitar al ver el camino más despejado para que los hombres de buena voluntad se encuentren, sea de donde fuere que vengan.

*Traducción de MAGDALENA VICUÑA.*