

EL ARTE DE CREAR

DANZA

M. L. U. Z.

(Año 1965)

James Porter
PREFACIO

Creo que el germen de este libro debe de haber existido hace ya muchísimo tiempo, desde la época en que yo era muy niña y oía a mi madre tocar La danza de las brujas de MacDowell y Murmullos de primavera de Sinding antes de dormirme. Por entonces oí la Melodía en sol de Bach, que me impresionó de tal modo que creo fue la primera danza que compuse como coreografía independiente. Y hubo una exquisita canción de Navidad que me conmovió, Lo How a Rose Er Blooming.

La música fue así mi primer amor, y a través de ella llegué a bailar, aunque desdichadamente nunca logré tocar el piano. Pienso en Mozart, quien dijo que en verdad amaba más la danza que la música, y su música baila ciertamente como prueba viva de su devoción. Llegué a amar mucho la danza, casi tanto como la música, y pasé por varias etapas de desarrollo, especialmente en el campo de la coreografía, hasta el punto en que finalmente anoto mis ideas sobre el arte de componer danzas. No obstante, creo que habría preferido componer música.

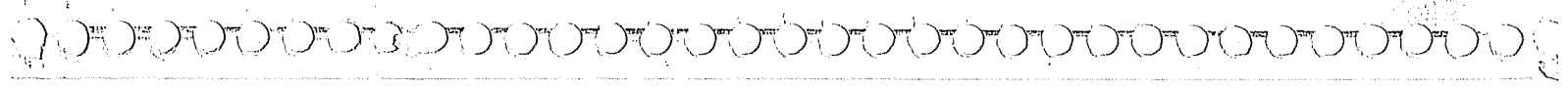
En este intento por trasladar mi teoría al papel, debo agradecer en primer término a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, que me otorgó una beca para este proyecto hace ya más de diez años y ha aguantado pacientemente el resultado sin manifestar contrariedad ni enfado. También recuerdo a los cientos de discípulos y bailarines profesionales que sirvieron como conejillos de Indias para ideas experimentales en coreografía y quienes, espero, se habrán sentido gratificados entonces y podrán ahora encontrar en este libro algunos de los resultados de su labor. Pero mi más intensa gratitud la debo a mi marido, Charles Francis Woodford, que me apoyó en los buenos y malos momentos, y que siempre confió en que podría componer más danzas, tener más ideas creadoras y escribir este libro.

DORIS HUMPHREY

11 de octubre de 1958
Nueva York

Primera parte

INTRODUCCIÓN A LA COREOGRAFÍA



CAPÍTULO I

LA BELLA DURMIENTE

...ten en secreto estas palabras y sella el libro hasta el tiempo del fin. Muchos lo leerán y acrecentarán su conocimiento.

Daniel 12, 4

La danza ha sido hasta hace muy poco completamente ingenua: una niña afable y dócil criada en el teatro y en la corte, donde se le enseñaba a ser juvenil, bonita y graciosa. Para esta criatura se copiaban pasos y bailes enteros de las clases inferiores (que tenían en verdad inventiva), eliminándose las vulgaridades a fin de que su ejecución y contemplación resultaran aceptables para los reyes y cortesanos. Naturalmente, se desechaba la forma popular de la danza folklórica y todos los bailes adquirirían los atributos del círculo real. La trama, si era necesario, se calcaba del teatro, pero recurriendo solo a las formas más frívolas y caprichosas. Se interrumpía la acción con exhibiciones técnicas que se consideraban mucho más importantes que el argumento. Todo debía ser etéreo, cautivante, con apenas algo de tristeza como la sombra de las alas de una mariposa. *Le roi s'amuse*. Basta con hojear algunas óperas y obras de teatro contemporáneas de ciertos ballets característicos para ilustrar la frivolidad de la actitud para con la danza. Ni se pensaba en temas serios para el ballet, aunque siempre fueron aceptables para el teatro; la efímera *Giselle* de Adolphe Adam se llevó a escena en 1841; *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, en 1835; el cuento de hadas de Chaikovski, *La Bella Durmiente*, fue presentado en 1890, pero cuando el compositor decidió poco después escribir una ópera optó por *Eugenio Onegin*, de sustancia más austera. Luego, en 1877, surge el famoso *Lago de los cisnes*, casi al mismo tiempo que *Los pilares de la sociedad* y *Los espectros* de Ibsen.

Ello no significa que el ballet como forma fuese malo, sino que era limitado, estaba coartado en su desarrollo: adolescente eterno como *La Bella Durmiente*. Tanto se había arraigado la fórmula a través de cientos de años que, al despuntar el si-

glo XXI con una plétora de ideas nuevas, hubo bastante resistencia, y todavía la hay, a todo lo que se apartara de la sencilla historia de amor o del cuento de hadas.

A partir de 1900 fueron muchas las nuevas influencias. Isadora Duncan eliminó la fábula de la danza e insistió en que el ballet podía ser un efluvio del alma y de las emociones. Ruth St. Denis y Ted Shawn proclamaron la validez de la experiencia religiosa y del ritual entre un sinnúmero de temas nuevos, y los descubrimientos de la psicología renovaron profundamente la manera de encarar el carácter de los personajes y el drama. Las transformaciones sociales revolucionaron las antiguas formas en torno de reyes, reinas y cortesanos, y el cuerpo de baile pasó a ser a menudo un grupo compuesto íntegramente por solistas, sin rey ni reina visibles. Súbitamente la danza, la Bella Durmiente que durante tanto tiempo reposara en su lecho primoroso, despertó anhelante. El Príncipe Encantador no era ya la solución. Despertó asombrada ante la boca de los cañones de la Primera Guerra Mundial y se enamoró de cosas tan inverosímiles como las máquinas (los ballets mecanicistas), los problemas sociales, los ritos antiguos y la naturaleza (las flores, las abejas, el agua y los lobos). Otro acontecimiento sorprendente fue su afición por la comedia y la sátira. No solo trozos caricaturescos como los del viejo libertino de las historias románticas, sino ballets completos humorísticos y sofisticados. Cambió de actitud hacia la música —la *Danza de las horas* no era adecuada por cierto para todos sus temperamentos— y reclamó la atención sería de verdaderos compositores. A veces hasta llegó a relegar la música por completo y a buscar efectos sonoros o instrumentales raros. El contacto con las demás artes también la hizo cambiar, en particular la arquitectura, como se advierte sobre todo en la escenografía, y la literatura, que le brindó nuevos conceptos sobre la forma y el contenido. En resumen, quienes se interesaban por el bien de la bella que despertaba juzgaron que debía renunciar a los artificios y hacerse adulta.

Durante la primera mitad del siglo XX, la danza tuvo tanta expansión y experiencias en tantos sentidos que una simple enumeración llevaría demasiado tiempo. Los cambios que se han producido en el arte han sido más asombrosos, más súbitos y múltiples que los ocurridos en ningún otro campo. Abarcan diferencias radicales en cuanto a la técnica, el estilo, la forma

y el contenido, y lo más grato y sorprendente, distintas teorías sobre coreografía.

El hombre ha creado danzas a lo largo de los tiempos, desde la más remota era prehistórica hasta el presente, pero solo fue en la década de 1930 cuando se idearon y enseñaron teorías sobre la composición de la danza. Antes, toda danza se componía instintivamente o según el talento natural del creador. La danza ha logrado muchísimo sin teoría, gracias a los esfuerzos del genio individual que no contaba hasta hace poco con ningún sistema, como lo tiene la música en el contrapunto y la armonía, o la pintura en las leyes de la perspectiva y la proporción. La falta de un sistema teórico durante tantos siglos parece presentar tres puntos para la especulación. En primer término, si la danza ha florecido sin reglas ni normas de composición, ¿por qué habremos de necesitarlas ahora? Y si en las demás artes han existido siempre el análisis intelectual y las ideas sobre la forma, ¿cuál es la razón de esta carencia en la danza hasta hace poco? Por último, ¿por qué se produjo el repentino desarrollo de la teoría en los años posteriores a 1930?

En lo que se refiere al primer punto, no es preciso defender una base tan evidente para el arte como lo es la teoría del oficio. Basta con imaginar en qué estado se hallarían el teatro (ya en la época de Esquilo había reglas), la música (qué sería sin la teoría, a partir de la etapa trovadoresca), o cualquiera de las otras artes. Creo que puede descartarse como sumamente cándida la pretensión de que no sea posible aprovechar técnicas de composición o de que no puedan enseñarse en la danza. Equivaldría a afirmar que el esfuerzo intelectual y el análisis, aunque tengan valor en los demás géneros de la actividad humana, son innecesarios en este aspecto de un arte.

En cuanto al segundo punto, que señala la ausencia de teóricos de la forma hasta 1930, encuentro una explicación fundamental: la naturaleza física del arte. El movimiento es su esencia, su principio primordial y su lenguaje. La persona que se siente atraída por la danza como profesión es notoriamente no intelectual. Piensa con los músculos, goza al expresarse con el cuerpo y no con palabras; el análisis le resulta arduo y tedioso, es un ser con inquietud física. Puesto que siempre hubo individuos dotados que se dedicaron a concertar danzas y que tuvieron cierto don para la ilación dramática, los demás se contentaban con ese estado de cosas, ateniéndose a la inspiración

de unos pocos coreógrafos. Hubo otro elemento determinante de la situación. A principios del Renacimiento comenzó a crearse una tradición en la danza, especialmente en lo que se refiere a la técnica; se transmitían cánones de movimiento de un siglo a otro con apenas ligeras variantes y surgieron una escuela italiana y una escuela francesa. El acatamiento a los preceptos de estas tradiciones fue vehemente y ciego y derivó hacia una actitud de aquiescencia que no veía con buenos ojos los conceptos independientes. Uno de los mayores obstáculos que impedirían toda desviación del *status quo* fue el hecho desalentador de que la tradición de las escuelas y de las compañías de ballet estaba respaldada por la corona y quien se rebelara se encontraría sin trabajo. No había en la tradición ninguna teoría de composición, por lo tanto no existía. Todo esto duró alrededor de cuatrocientos años, hasta que se produjeron varias conmociones en rápida sucesión.

Una de éstas fue la revelación de nuevas concepciones de la danza llevadas a Europa por Ruth St. Denis e Isadora Duncan a principios de siglo. Produjeron una liberación efectiva de las fórmulas rígidas, especialmente en Rusia, e inspiraron a Michel Fokine en su célebre rebelión. Fokine se rebeló contra los hábitos pomposos y afectados del Ballet y de la Escuela Imperial Rusa. Proclamó que los bailarines deberían parecer seres humanos, la técnica debía variar según el tema y la música y los decorados ajustarse en estilo a la época escogida. Poco después estalló la Revolución Rusa que desplazó a tantos buenos bailarines y coreógrafos, induciéndolos a encarar una nueva valoración de su arte. Sin embargo, ello no llegó a generar una teoría de la coreografía. Esto quedó reservado, en mi opinión, para el clima emocional que siguió a la Primera Guerra Mundial, lo cual me lleva al tercer punto.

¿Por qué surgió súbitamente la teoría de la coreografía en la década de 1930? A mi entender, los trastornos sociales del primer cataclismo mundial fueron la causa primordial del surgimiento de una teoría de la composición coreográfica. La conmoción repercutió hasta en la vida irreflexiva de los bailarines, especialmente en América. Todo quedó sometido a una nueva valoración a la luz de la violencia y de la tremenda desorganización, sin exceptuar a la danza. Dos centros mundiales reaccionaron muy vivamente. En los Estados Unidos y en Alemania los bailarines comenzaron a hacerse preguntas serias. ¿Qué

estoy bailando?" "¿Tiene esto valor en relación con lo que soy y con el mundo en que vivo?" "Si no, ¿qué otra clase de danza puede haber y cómo había de estructurarse?"

A los bailarines de los Estados Unidos les tomó diez años pensar en estos problemas, desprenderse de las normas de vida y de trabajo que los apresaban y dedicarse a desarrollar una danza propia. Fui una de las bailarinas que tuvieron la suerte de actuar en los comienzos de esa época de conmoción. Inicié un fascinador viaje de descubrimientos que no solo dieron por resultado una teoría del movimiento que me satisfizo, sino que me hicieron comprender muy pronto que era imprescindible una teoría práctica de la composición. No fue únicamente porque deseaba con fervor conocer y penetrar en la composición, sino por los muchos discípulos a quienes estaba guiando e iniciando poco a poco en la alegría de la individualidad y del pensamiento independiente.

Aunque sabía que no todos, ni siquiera la mayoría de mis discípulos, querrían pensar independientemente hasta llegar a comprender o usar una teoría de la coreografía (la primacia de lo físico en el bailarín aún existe), tampoco podía conscientemente dejarlos sin alguna noción de composición. Principalmente, porque nunca creí en la enseñanza que se funda en un vocabulario fijo de movimientos endurecidos en secuencias técnicas. Siempre consideré que los discípulos deberían aprender movimientos básicos, y ser alentados para desarrollarlos o trabajarlos a su modo. Por lo tanto, juntamente con una teoría del movimiento hubo una teoría de la composición. Muy pronto resultó evidente que la increíble expansión de la danza moderna en el sistema educacional exigiera cierta capacidad coreográfica en los discípulos. Los maestros de baile de las universidades y de las academias eran obligados a componer para los recitales de sus alumnos y para acontecimientos teatrales y musicales. Muchos otros, en diversas partes del mundo, sintieron como yo la urgencia de las nuevas actitudes y situaciones, y así fue como, debido a la actividad de los bailarines modernos, se añadió a la danza una nueva dimensión: la teoría de la coreografía. La Bella Durmiente estaba bien despierta.

La esencia de este libro es la exposición de mi manera de encarar este tema, a la que invariablemente antepongo esta aclaración: no tengo la intención de que estas ideas constituyan una fórmula; no pretendo que sean una receta mágica para

el éxito. Las he puesto en práctica durante muchos años y me han servido y tal vez sirvan a otros, siempre que se agregue ese ingrediente misterioso que es el talento. Me gusta pensar que la teoría y el estudio de la coreografía es un oficio y nada más, porque no pretendo que pueda enseñarse a crear, sino que el talento y tal vez el genio puedan apoyarse e informarse mediante la experiencia técnica, así como el arquitecto, por muy genial que sea, ha de saber del uso del acero, del vidrio y de la piedra.

CAPÍTULO II

LOS COREÓGRAFOS SON SERES ESPECIALES

Es bien sabido que las artes de espectáculo cuentan con más intérpretes que creadores: la proporción quizá sea de ciento a uno o mayor aún. Los buenos compositores, dramaturgos y coreógrafos constituyen una minoría tan evidente que, en lo que se refiere a la danza, bien podría investigarse sobre las características que debe poseer el aspirante a coreógrafo. Conociendo cuáles son podrán ahorrarse bastantes pesares a los sufridos bailarines y también al público, a los empresarios y a los propios coreógrafos. Es indudable que sin ciertas cualidades, y actitudes propias de la mente creadora aplicadas a la danza, cometería un desacierto el bailarín que emprendiera una carrera tan difícil y exigente como la de coreógrafo. El conocimiento de los atributos necesarios haría asimismo meditar a quienes, llevados por frustraciones de no importa qué origen, se dicen con animosa ignorancia: "Entonces seré coreógrafo", o me dedicaré a dar clases para niños, a escribir argumentos para ballets o a cualquiera de esas actividades que a los mal informados les parecen mucho más sencillas que la adquisición de una técnica de ejecución.

Ante todo, el coreógrafo en potencia debe ser primordialmente un extravertido y un observador sagaz de la conducta física y emocional. Obsérvese que la nómima no comienza por la imaginación, la inspiración, la facilidad para improvisar, la sensibilidad poética o musical, ni por la aptitud dramática, aunque sin duda alguna son elementos que desempeñan un papel importante. El medio de expresión del bailarín es el cuerpo, un material sumamente práctico y tangible, mucho más que las palabras, las notas musicales o la pintura. Ya tiene forma definida y está dotado de un sistema muy complejo de palancas, extremidades, nervios y músculos, así como de una

personalidad rica en vida interior, con hábitos propios arraigados. Yo diría que la primera condición del coreógrafo potencial es el conocimiento, o por lo menos una gran curiosidad, acerca del cuerpo, no solo del suyo propio, sino de la heterogénea variedad de cuerpos que pueblan el ambiente en que vive. Entonces tendrá siempre presente la singularidad de cada personalidad, empezando por la suya. Tiene que darse cuenta de que es profundamente distinto de sus queridos y respetados maestros y de que la mera imitación solo conduce al desastre. Lo esencial aquí es la honestidad. Tendrá que preguntarse: "¿En qué creo?, ¿qué quiero decir?" Ha de saber oponerse a la innovación gratuita y tener coraje para apartarse de las tendencias del momento, si fuera preciso. A fin de componer para sí mismo tendrá que auscultar su corazón y escuchar las misteriosas voces interiores que son la guía de la originalidad. Si compone para otros bailarines deberá respetar su individualidad, recordando que no son como él y empujando toda su inteligencia para llegar a comprenderlos física, emocional y psicológicamente. Estos puntos parecen tan evidentes que no debería ser preciso mencionarlos, y sin embargo la experiencia demuestra que tales elementos faltan, desgraciadamente, demasiado a menudo. La mayor parte de los fracasos coreográficos que vi se debieron a diversas causas complejas; uno de los defectos frecuentes es la insensibilidad frente al factor humano. Más de una función me ha permitido entrever como en una radiografía lo que han sido los ensayos. El coreógrafo es un bailarín solista que se ha puesto a trabajar con material elaborado sobre su propio cuerpo que adosa ciegamente a los bailarines. Por ejemplo, una mujer pequeña, compacta y ágil se encuentra frente a tres jóvenes pesadas, estatuarias, y a dos hombres de un metro ochenta de altura. Asume el papel de primera figura y los expone como malas imitaciones de sí misma, con el inevitable desastroso resultado. También, y casi invariabilmente en razón de esta insensibilidad, la danza se presenta como un solo ejecutado por seis bailarines a la vez, como si se tratara de una tira de muñecos de papel. No constituyen en absoluto un grupo, puesto que para ello sería necesario plasmarlo y crear relaciones entre las figuras: en resumen, darle forma coreográfica.

El coreógrafo director que se mantiene diligente y alerta frente a sus bailarines está expuesto, asimismo, a sorpresas muy

agradables. Como señalara antes, el bailarín piensa de una manera notoriamente no verbal y hasta inarticulada; por lo tanto, su conducta cotidiana no ofrece indicios formales sobre su eficacia como ejecutante. Si le desafiáramos a que se exprese en movimiento, la personalidad que pasa inadvertida revelará a menudo un caudal oculto de aptitudes. El joven soñoliento que nunca dice nada tiene un don para la sátira. Aquella bailarina que se obstina en la técnica esconde un corazón romántico que ni ella sospecha. Entre paréntesis, la búsqueda de los tesoros que yacen ocultos en las personalidades es una de las experiencias más gratas del coreógrafo, tan emocionante como la labor de otros exploradores y aventureros. Si nuestro hipotético coreógrafo no responde con entusiasmo a tal aventura, probablemente no posea el temperamento que requiere una vida dedicada a la creación. La prueba más sencilla la proporcionan las reiteradas preces del suplicante ante el altar de la danza. Si pide una técnica magistral, grandes públicos, aclamación general frente a las candeliejas, muchas funciones y mucho dinero, entonces parece claramente indicada la carrera de bailarín y no tenderán mayores probabilidades de éxito las incursiones que inadvertidamente haga en el campo de la coreografía. Lo cual no significa que la ejecución sea una ambición inferior, sino que es distinta y tan difícil en todo como la composición coreográfica. Hay naturalmente algunos casos aislados en los que la fortuna dota a un individuo de un talento pródigo y surge, centelleante y peregrino, el compositor-bailarín.

Consideremos otros rasgos importantes del coreógrafo. Además de ser sensible frente al ser humano es observador no general; todas las manifestaciones de forma y configuración solo le interesan, sino que le fascinan. Advierte los lineamientos de la vida diaria, dondequiera que esté. ¿En la ciudad? Ve las variaciones arquitectónicas, el efecto de conjunto que ofrecen los edificios al destacarse contra el cielo, la grotesca maraña de tanques de agua, antenas de televisión y extractores de aire, la sensación de congestión, la preponderancia de contornos rectilíneos, y la comedia de las viejas casas de arenisca pequeñas y desafiantes, aplastadas entre los enormes monstruos de cromonible y vidrio. ¿En el campo? La naturaleza le ofrece un interminable panorama de vientos y nubes, las formas de las plantas en desarrollo, la vida animal, la llanura, la montaña y el agua. Todo ello puede enseñarle mucho en cuanto a la forma y las

relaciones. Pero su mayor interés recae en la gente. Ve a las personas como grupos, en la calle, moviéndose en patas calidoscópicas, o como individuos: ancianos, maduros, jóvenes; cuando se encuentran, se separan, hablan, caminan, trabajan. Jamás se aburre si está solo en un sitio público: la gente del mundo presenta un espectáculo continuo. Observa asimismo atentamente a las personas en situaciones más íntimas. ¿Qué gestos hacen cuando están dominados por emociones como la ira, el afecto, el entusiasmo o el hastío?

Otros atributos de la personalidad coreográfica son asaz intangibles y se advierten en mayor grado cuando están ausentes en un trabajo, que mediante pruebas prescritas para el aspirante a compositor. Uno de éstos es el sentido dramático y la capacidad para captar y retener una forma total. Para ello se requiere evidentemente una naturaleza emocional que responda a la situación y al desarrollo dramático expresado mediante una línea argumental o en términos más abstractos. Por consiguiente, la persona indolente e imperturbable no está destinada a ser un gran coreógrafo ni un ejecutante. Pero la personalidad emocional debe ser contenida por una objetividad indispensable que no permita que el sentimiento desenfrenado empañe o disipe la forma total. Cuántas danzas comienzan con una idea estimulante revestida de movimiento llamativo, para errar luego sin rumbo y sin llegar a una culminación o señalando una conclusión irresoluta, apenas una pausa, no un final. Hay individuos talentosos que poseen un sentido innato de la forma y del contraste dramático; los que no lo tienen pueden, según creo, adquirirlo como parte del oficio coreográfico. De lo contrario se verán perdidos. Estrechamente unido al sentido de la forma hay otro discernimiento intangible que podría analizarse como el sentido de lo adecuado. Este sentido impide que se infiltre la vulgaridad, evita que se mezclen estilos, como por ejemplo una sofisticada figura de ballet incluida en medio de una danza primitiva. Este sentido de lo adecuado rehúye asimismo los lugares comunes, lo extravagante, el sensacionalismo gratuito; sabe infaliblemente cuál es la diferencia entre la teatralidad válida y el truco. ¿Puede inculcarse? Difícilmente. Las pruebas señalan que el discernimiento es producto del ambiente y de la herencia, tan saturado de por sí de elementos intangibles que apenas podemos agregar algunas influencias indirectas con la esperanza de que sea para bien.

Entre los elementos que no son tan efímeros y que pueden por cierto adquirirse, tenemos una visión aguda y el oído sensible. El ojo hábil sabe cómo elegir la línea eficaz, el diseño correcto, las imágenes recogidas por la observación atenta y por esa cualidad desconocida, la imaginación, acuden profusamente, de modo que no hay riesgo de quedarse sin ideas. El oído educado es sensible a la música, oye el ritmo, la frase, la armonía, la dinámica y la melodía, y percibe la "sensación" total de lo que dice el compositor. El coreógrafo es un oyente sensible y dispuesto, no un esclavo del compositor.

Debe asimismo tener conocimientos musicales, saber cómo se anota la música, y poder leer una partitura con todos los signos, indicaciones, signaturas de tiempo y los valores de las notas; conocer la historia y la literatura de la música; a fin de hacerse un juicio informado en cuanto a lo que ha de escoger; ser capaz de hablar a cualquier músico en su lenguaje, aunque el músico sepa poco o nada sobre la danza y su vocabulario. Al tratar con un compositor, el conocimiento musical es particularmente importante para asegurar la claridad en la colaboración y para merecer y conservar el respeto del músico.

Hay otras dos aptitudes sumamente provechosas y que bien podrían determinar la diferencia entre el éxito y el fracaso. Una es la habilidad, es decir, la presteza, el ingenio y el criterio. El coreógrafo rápido y lleno de ideas tiene una gran ventaja en el mundo teatral, donde la programación es rara vez generosa con el tiempo. El teatro está lleno de casos desdichados de danzas que no se terminaron a tiempo y de sesiones frenéticas con bailarines agotados por causa de coreógrafos lentos o indecisos por naturaleza.

La otra cualidad útil es la capacidad para valerse del lenguaje. El coreógrafo que tiene un lenguaje agudo, vívido o poético a su disposición para transmitir sus intenciones resulta más alentador y logra una mayor cooperación por parte de los bailarines que el impreciso que recurre a frases inconclusas terminadas con un ademán vago. La fluidez en el lenguaje se requiere para guiar la danza que tiene significación; para la que solo se funda en el movimiento físico, basta el vocabulario de un sargento instructor.

Por último, más vale que nuestro coreógrafo tenga algo que decir. A algunos jóvenes esto les parece verdaderamente formidable e inmediatamente exploran en sus almas en busca

de temas grandiosos o cósmicos que no solo son innecesarios, sino desafortunados. Será mejor dejar los temas imponentes para los coreógrafos experimentados; son sumamente difíciles aun para los veteranos. El coreógrafo joven debe escoger algo muy sencillo, bien conocido o dentro del alcance de su propia experiencia. Hay muchas cosas sobre las que se puede bailar dentro de este ámbito aparentemente limitado, así como hay temas que me parecen tabúes. Los retomaré y trataré en un capítulo posterior. Por ahora es importante destacar que el mejor apoyo que el coreógrafo puede elegir para su tema es el entusiasmo. La relación entre el creador y el tema es muy parecida a la que existe entre los amantes. Se siente transportado por sus encantos, le dedica todos los momentos posibles, sueña por la noche, se complace engalanándolo con los más ricos adornos a su disposición. Fiel a la historia de los enamorados tendrá momentos de desazón; llegará el día en que a ella, displicente, le desagrade todo lo que él diga o haga, y entonces, si la pasión original ha sido fuerte y fogosa, una pequeña chispa persistirá y el desaliento cederá ante la llama que se reaviva. El buen coreógrafo es un amante fervoroso y lleno de entusiasmo por su nuevo amor, la próxima danza.

Después de señalar las características que me parecen propias del coreógrafo ideal, reparo en la comparación entre esta criatura hipotética y algunos de los más ambiciosos coreógrafos del momento, muchos de los cuales no demuestran ni sombra de las actitudes y habilidades de mi lista. A juzgar por sus obras, resulta evidente que a cierto coreógrafo, por ejemplo, no le importa la gente; su encumbramiento en la profesión no depende de la comunicación del sentimiento humano en sus composiciones, ni siquiera de que advierta que los bailarines con quienes trabaja son personas. Otro no tiene sentido musical y sin embargo llega hasta los más altos escalones; mientras que un tercero utiliza todos los clichés del repertorio y a pesar de ello obtiene buen éxito. Pero nunca he tenido noticias de un coreógrafo que alcanzara un éxito, aun moderado, sin tener una aptitud física para mover cuerpos y un sentido teatral de la forma. Parece por lo tanto que estas cualidades son los requisitos imprescindibles para lograr buena fortuna en la coreografía, pero constituyen un equipo de útiles tan parco que sería lastima que un coreógrafo ambicioso se contentara con tan poco.

CAPÍTULO III

LAS FUENTES DE LA TEMÁTICA
¿QUÉ TEMAS BAILAR? *

Aquí debe destacarse que la temática es de suprema importancia, pero principalmente para el coreógrafo. Constituye su fuente, su sueño, su amor. Al auditorio le es a menudo indiferente el tema de un baile; en efecto, algunas de las danzas más famosas y aplaudidas del mundo se han fundado en temas triviales e inconsistentes. Consideremos *La muerte del cisne*. Bailado originalmente por Anna Pavlova conmovió hasta las lágrimas a infinidad de espectadores y sigue siendo el paradigma de la tragedia romántica en la danza. No por cierto debido al tema en sí. ¿Quién podría inquietarse de veras por un cisne, vivo o moribundo? El cisne solo nos atrae en la medida en que podemos deleitarnos estéticamente ante un animal hermoso de cualquier especie. Pero no hay danzas célebres sobre el fin de un noble corcel ni *La muerte del perro*. Por lo tanto debe haber otros factores poderosos en dicho baile. Primeramente tenemos el sentido simbólico y luego el movimiento. El cisne se desliza y este movimiento podía imitarse donosamente en la danza en una época en que la gracia y la belleza eran los ideales estéticos absolutos. Los cuadrúpedos se desplazan con pasos y el traslado del peso se acentúa más toscamente para los sentidos que el deslizamiento del ave. Además, el cisne posee proporciones románticas, tiene el cuello grácil de curvas esbel-
tas que durante siglos ha sido el símbolo de la belleza. Hay otras aves airoosas de largo cuello, la cigüeña, por ejemplo; pero los poetas se extasiaban ante los cisnes. Con razón el cisne es el emblema estético de esa época y el ornamento preferido en los lánguidos lagos y estanques del siglo pasado y del 1900. El máximo grado de elegancia y belleza consistía en divisarlos en los jardines desde las ventanas de los salones. Por otra parte,

el cisme se quedaba quieto y nadaba de un lado a otro para deleite de sus amos. ¿Puede haber algo más conmovedor que la muerte del símbolo supremo de la belleza? Los poetas de entonces no cesaban de cantar a la dulce melancolía de la juventud y la gracia que se desvanecen; ¡era todo tan trágico y doliente! No es extraño que le hayan inventado un canto al cisme agonizante, lo cual nos lleva a la música para esta singular danza. También se dirige a las emociones con una melodía anhelante tocada en el más cálido de los instrumentos, el violoncelo. No hay aquí una agonía real, sino un apagarse, con exquisita tristeza y gracia, en el crepúsculo tenue. Un elemento final es el traje. Nada podía sentar mejor a la bailarina ni evocar a la mujer etérea como el plumaje liso, la joya oscura del corazón, el contraste del blanco puro y neto con el cabello renegrido. Bella, misteriosa, trágica. El genio de Michel Fokine concibió este símbolo del romanticismo, sintetizando en un breve solo las más potentes imágenes de aquel ideal. Ahora, a mediados de nuestro siglo, la mente no responde tan embelesada ante esta danza. Han cambiado las ideas. Ya no parece tan hermoso morir y sí más deseable vivir. Sin embargo, lo que debemos recordar es que el tema no era importante en sí, sino porque estaba rodeado por un simbolismo de suma trascendencia. (¡Si los coreógrafos contemporáneos lograran otro tanto con temas actuales!)

El tema falta de significación no depende necesariamente de los valores sociales que posea. Lo demuestra el caso de otro ballet famoso, *Sheherazada*, que todavía entusiasma al público cada vez que se presenta. ¿A quién puede importarle una intriga de harén de *Las mil y una noches*? No le brinda al hombre de negocios ni al médico nada de interés para su vida, ni siquiera para pensar. Al contrario, si es un hombre culto, le fastidia la confusa mezcla del estilo pseudo-árabe con el gusto ruso finisecular. No obstante, en su época causó sensación. Era exótico, lleno de color, grato a los sentidos. Era el máximo esplendor del Ballet Ruso para un mundo deslumbrado. La lección que nos ofrece es que un tema remoto y fútil puede, con frescura y originalidad, convertirse en buena danza teatral, sin ser el tema más que un punto de partida. Ello no quiere decir que la danza no pueda o no deba encerrar temas importantes, sino que no está obligada a hacerlo.

La verdad es que la temática incumbe principalmente al

coreógrafo y no tiene mayor importancia que asuma la forma de una narración, un simbolismo o una demostración de estilo; es el entusiasmo y el talento innato lo que mantiene viva la obra y la ponen palpitante sobre el escenario. Los coreógrafos tienen que resignarse a la relativa indiferencia del público hacia los temas. Lo que los espectadores ven es primordialmente el resultado del movimiento, que puede ser emocionante o no. En el teatro sucede más o menos lo mismo. Recuerdo haber pensado que *Esperando a Godot* y *Las sillas* eran dos de las piezas más deprimentes que había visto en mi vida por lo que tenían que decir, pero me dejaron perpleja muchos amigos (y eran inteligentes) que aunque apenas advirtieron de qué se trataba las consideraron muy ingeniosas y animadas debido a su barniz de comedia. Sin embargo, el coreógrafo debe proceder como si el tema fuera altamente significativo, porque de lo contrario se extingue el ardor, la pieza se vuelve rutinaria y el público al verla sabe que no ha pasado nada.

Esta noción trae otra dura revelación que, entre las artes, solo se da en la danza. El tema que entusiasma al coreógrafo puede no agradarle ni resultarle inteligible al público, ya sea por su sentido esencial o por el estilo de su movimiento. La única condición ineludible que ciñe al coreógrafo en el arte que ha escogido es la severa realidad del presente. Todas las demás artes pueden aguardar el veredicto de la historia si son rechazadas por el mundo contemporáneo, pero la del coreógrafo no. Para conservar la fe en sí mismo no debe condescender a halagar el gusto popular, ha de elegir su tema y los medios para darle forma de entre la totalidad de sus convicciones sobre los valores del arte y de la vida. Si su trabajo resulta estimulante para el público en el estado de desarrollo en que se encuentra, puede considerarse afortunado; de lo contrario tendrá que resignarse a abandonar su sueño. No tiene el consuelo de colgar la creación en la pared con toda su frescura original, con la esperanza de una apreciación póstuma. Por ser tan trágicamente efímeras deben de haberse perdido enteramente cientos y tal vez miles de danzas, algunas de las cuales fueron, quizás, obras maestras. En contraste con esta situación, basta con pensar en la pintura o en la música, a menudo rechazadas bárbaramente en su época y luego aceptadas y admiradas por un mundo que reconoce su valor. Esta dolorosa realidad del "presente" es para el coreógrafo una gran tentación para renunciar

a sus convicciones y al vuelo de la fantasía a fin de sobrevivir y prosperar. El prodigio es que haya aun tantos coreógrafos dispuestos a no ceder y que se mantengan fieles a sus ideales a pesar de los fracasos y la adversidad.

EL COREÓGRAFO INDEPENDIENTE

Dirijo esta parte sobre todo a los coreógrafos independientes, a los que pueden escoger y tienen libertad para seguir los dictados de su entusiasmo y sus convicciones. Quedan automáticamente excluidos el setenta y cinco por ciento de quienes se dedican o han de dedicarse a la labor coreográfica. Me refiero a quienes trabajan para el cine, la televisión, los programas de variedades, obras de teatro, óperas, despliegues escénicos, producciones históricas, "espectáculos" comerciales y clubes nocturnos. Estos directores avezados y diligentes no pueden permitirse el lujo de hacer lo que les plazca, aunque la compensación en fama y dinero es por cierto deslumbrante. Sin embargo, soportan en distinto grado el estigma del comercialismo, y la necesidad inevitable de acatar las exigencias de la situación menoscaba la individualidad del coreógrafo, impidiendo quizá una contribución que tal vez pudiera ser más auténtica e imaginativa. Digo "pudiera ser" porque hay personalidades que rinden más dentro de un marco determinado y que se sienten mejor donde se les dice lo que han de hacer. Para estas personas la libertad es un espectro terrible, al que rehúyen y detestan. Hay asimismo, naturalmente, coreógrafos que no tienen ideas propias.

Los demás, entonces, los que tienen que decidir solos qué es lo que van a bailar, deben considerar varios puntos graves. No basta con sentirse transportado por las ideas y el entusiasmo, aunque se cuente con la técnica y con buenas aptitudes. La inteligencia y la facultad de selección frente al tema no solo son deseables, sino imprescindibles. Primero, creo que debemos tratar de captar algo muy vago y difícil: el clima general de nuestro tiempo que afecta a toda conducta, inclusive a la sensibilidad y predilecciones de los coreógrafos. Hay una vasta y apremiante opinión que se expresa de innumerables maneras en la vida cotidiana, tan general que es casi inconsciente como la respiración. No obstante es la Gran Influencia, la voz

de nuestro tiempo. Si uno está de acuerdo con la misma, está bien: basta con tener conciencia de lo que dice la voz. Sería maravilloso si los públicos también la escucharan y llegaran a una conclusión al respecto.

Desde el punto de vista de la influencia visual, me parece que la arquitectura nos habla con clamor más insistente, especialmente a quienes vivimos en la ciudad. ¿Y qué nos dice? Consideremos la ciudad moderna: una confusión de estilos, un cementerio de casas victorianas, pilares griegos, frentes de arenisca de fin de siglo, edificios neogóticos y demás. Pero éstas son voces muertas, y superpuestas, dominantes, están las construcciones modernas: interminables líneas de acero y de piedra, cuadradas, duras, con las perpendiculares hiriendo las horizontales como lanzas enemigas en ataque sin respiro. La curva casi ha desaparecido y la gracia es ahora una lámina de cristal verde enmarcada por un rectángulo de cromo; no hay casi paisaje ni escultura ni ornamento. El primer símbolo de nuestra época es quizás el ángulo recto, expresión de conflicto. Su progenitora, la línea recta, se considera más elegante cuando se ve lustrada y desnuda, ligeramente aguda en su extremo como la punta de un arma. La "línea neta" es un culto. Todo ello sugiere fuerza, demasiado acero y esterilidad, y ese otro gran símbolo, la existencia efectiva, el hecho consignado. El ángulo recto y el dato estadístico constituyen las voces de nuestro tiempo. Conozco los argumentos de la defensa: el costo de los predios, los reglamentos urbanos, las disposiciones inconvenientes y la economía de los materiales, los problemas de espacio y de dinero. A pesar de todo, debe de haber detrás de estas formas una necesidad real y cierta fe en lo recto, lo práctico y lo violento, que surge de las exigencias de millones de personas. En la ciudad de Nueva York hay dos edificios espectaculares que son ejemplos del ángulo recto patente: el Edificio Lever y Hnos. y la sede de las Naciones Unidas. Esta última, una losa indiferente, álgida, con un tumor bulboso a un costado, no es muy convincente para albergar el espíritu de colaboración y fraternidad entre los pueblos del mundo. El Edificio Lever es desequilibrado, falto de naturalidad y, desde luego, desnudo y brutal. Me temo, no obstante, que se trata de una tendencia universal que no puede reprochársele únicamente a la América materialista.

Los interiores actuales no son mucho mejores. Los muebles

de líneas perfiladas ofrecen formas rectas que no se adaptan a ninguna anatomía, excepto a la de los automatas, o, de lo contrario, se comban de manera alarmante en las partes en que nadie debería ceder. Tan lisos, sin embargo, con los contornos nítidos de un bisturí.

Todas estas calles y casas están llenas de gente que recibe día tras día dosis visuales de ángulos rectos y cantidades masivas de datos, una mezcla deliciosa que la vuelve eficiente, práctica e insulsa. A pesar de ello, los seres humanos todavía sueñan, esperan, rezan, aman, bailan y cantan. Pero los aspectos formales —la religión, la filosofía y el arte— tan influyentes en el pasado, están eclipsados y no logran causar una impresión real en los símbolos visuales de la ciudad. Están considerados como factores regresivos y sin importancia en esta época que adora el poder y la fuerza.

De la muy compleja trama de influencias que nos rodea elijo la arquitectura como ejemplo de las actitudes y valores sociales solo porque a mí personalmente me impresiona. Tal vez otros encuentren formas verbales o ideas de más vigor. De todos modos, la relación entre estas cosas y la danza puede parecer sumamente remota, aunque tal no ha sido mi experiencia al enseñar coreografía. Hay una relación ineludible entre las pautas-visuales y mentales predominantes acumuladas por el joven bailarín y lo que éste logra en la composición. Por ejemplo, es probable que componga una danza simétricamente, otorgándole a cada gesto la misma tensión y fuerza física, deteniéndose cuando se termina la música, sin culminación ni objeto. Es como construir una pared chata de ladrillo que termina en el límite del predio, y decir que es una casa. O como resolver diez problemas de geometría. Estas son pautas que se basan en datos consignados, y los datos no tienen nada que ver con la coreografía. Sin embargo, son éstas y otras similares las formas que la educación le ha brindado al bailarín. La forma de la danza es lógica, pero lo es en el reino del sentimiento, la sensibilidad y la imaginación, y éstas son cualidades de las que se ve generalmente privado el adolescente corriente, por estimarse que obstaculizan su "adelanto". ¿Cuántas criaturas llenas de ánimo y talento para la pintura son agobiadas por la disciplina de los datos, convirtiéndose en áridos académicos a los quince años? Encuentro que todos los coreógrafos jóvenes son sensibles en cierto aspecto: tienen un miedo terrible de sí mismos.

Se les exige de súbito que abandonen toda su experiencia práctica y los pasos de baile aprendidos; que olviden los años de docilidad y que creen en base a una experiencia interior. No es extraño que se sientan desnudados y temerosos.

No propugno la emoción como piedra clave de la estructura de una danza. Es bueno repetir que es necesario ceñirse a una disciplina al componer una danza. La mera expresión de la propia individualidad, suponiendo que pudiera lograrse, no es por cierto aceptable. Por lo tanto, a los aspirantes a coreógrafos les pido que observen hasta qué punto han sido inoculados con formas actuales. Si les satisfacen plenamente las formas claves de nuestra época, que no procuren componer. Los movimientos humanos no se arman con bloques de construcción, ni con ángulos rectos ni datos informativos.

Si lo que antecede pareciera implicar que propongo un género de danza fantástica, emocional o suave, debo sacarles inmediatamente del error. Debemos desde luego ser fuertes, pero la fuerza no es a mi juicio solo vigor, sino un vocabulario de muchas posibilidades; no es la aceptación de un estilo en vigencia, sino cierta conciencia de todas las formas que pueden llegar a ser expresivas. Lo cual significa que la reciedumbre y el conflicto juegan un papel en la línea, en la forma y en la acción, pero que es necesario conocer y reparar en ellos en su debida relación con otros elementos. La coreografía es un buscar y valerse de estas relaciones. Se empieza por el paso más importante: la decisión sobre la idea fundamental de la que surge la danza. Todo el resto fluye entonces.

Pero en primer término creo que el coreógrafo tiene que tratar de llegar a una conclusión en cuanto a su relación con la época en que vive; ¿en qué sentido coincide y qué aspectos de ella rechaza? ¿Quiere cantar al unísono con la Voz o prefiere crear su propia música? Tiene el privilegio de ser un conformista o un rebelde, puede también naturalmente discrepar con mi análisis de la Voz. La único que le exige es que piense sobre estas cosas y que no se limite a seguir la corriente sin tener conciencia de ellas.

¿De dónde vienen las ideas para la danza? Surgen de muchas fuentes: la experiencia misma de la vida, la música, el teatro, la leyenda, la historia, la psicología, la literatura, el ritual, la religión, el folklore, las condiciones sociales, la fantasía; y de vagas insinuaciones como las de los estados de ánimo.

mo y las impresiones. De intereses especiales como los aspectos técnicos de una teoría del movimiento, de comentarios sobre los estilos de la danza o de otras artes, de efectos teatrales, y hasta de elementos abstractos: la línea, el color, la forma, la dinámica, el ritmo. Es raro que un coreógrafo escoja deliberadamente un tema por medios racionales. Es más probable que se sienta invadido por un entusiasmo que brota del subconsciente y desea imperiosamente nacer. Todos los proyectos y reflexiones deben venir luego de la incitación inicial, cuando las decisiones se toman por medio de la razón, ¿será éste un tema que se preste para un baile o sería mejor encomendárselo a un escritor, un pintor o un psicólogo? Si ha de ser mío, ¿cómo voy a presentarlo y estructurarlo para que hable de mi gloriosa visión? Estas consideraciones comprometen todos los recursos del oficio coreográfico.

Para aquéllos a quienes les interesa el proceso por el cual el pensamiento o el tema surge en el artista, hay una gran variedad de opiniones de distinto origen formuladas a través de los siglos; puede cada uno penetrar en el reino que le sea más afín. He aquí algunas muestras de este material:

Estética

El arte moderno es la anexión de formas según un esquema o designio interior que puede tomar forma de objetos o no, pero, en todo caso, las figuras y los objetos no son más que su expresión. La finalidad suprema del artista moderno es someter todas las cosas a su estilo, comenzando por los objetos más simples y menos halagüeños.)

ANDRÉ MALRAUX

Fisiología

Antes de que se produzca una reacción motora efectiva, la gran masa de material que entra sufre un profundo cambio. Al dirigirse los impulsos entrantes hacia los centros de discriminación y organización de la corteza cerebral, se definen primeramente en la estación retransmisora subcortical, el tálamo. La actividad refleja del tálamo no alcanza una toma de conciencia clara, pero, no obstante, contribuye con un tono de sensación a la conciencia que se suscita ulteriormente.

MARGARET H'DOUBLER

Religión

El proceso creativo no es solo constructivo, tiene también su faz destructiva: contiene la negación tanto como la afirmación; existe el aspecto oscuro y terrible de Dios, el volcán y la Roca; la creación surge del conflicto,

P. W. MARTIN

Psicología

Los símbolos en transformación que indican el término medido viable entre elementos opuestos se generan continuamente en la profundidad del inconsciente; y los complejos autónomos que en caso contrario son ambivalentes pueden, en circunstancias propicias, integrarse creativamente en el Yo.

P. W. MARTIN

Filosofía

En toda la Creación observamos ideas que respaldan más o menos a las que formulamos; y es esta correspondencia, entre unas y otras, entre lo exterior y lo interior, lo que constituye la base de toda la ciencia y el arte, y la alegría que sentimos en la Verdad y en la Belleza.

EDWARD CARPENTER

Supongamos que el proceso misterioso y complejo a través del cual el artista se siente motivado se ha cumplido y que el tema le dice: "Levántate, héme aquí". A está altura, el coreógrafo debe emprender con firmeza un examen minucioso y lúcido de la hermosa idea que lo apasiona. Es muy fácil decirlo, ¡pero cuán difícil hacerlo! Es como aconsejar a un enamorado que repare en las imperfecciones de su amada antes de precipitarse en el matrimonio; no puede ni quiere. Sin embargo, si insistimos en que se use un poco más la razón, tanto en el amor como en la coreografía en su punto crítico, es porque cierta cautela puede entrar en algún vacío y evitar así penosos errores.

CAPÍTULO IV

EL TEMA

Cualquiera que sea el tema, la primera prueba a que lo sometemos reside en una palabra: acción. ¿Posee el tema inherentemente la motivación del movimiento? Debemos tener presente en todo momento que la danza es única en su campo expresivo por medio del movimiento (en forma conjunta con la pantomima, un arte afín). Es único también el poder que tiene para provocar la emoción con su vocabulario, para excitar el sentido cinético, para manifestar las sutilezas del cuerpo y del alma. Pero este lenguaje tiene sus limitaciones precisas y no debe forzarse la comunicación más allá de su alcance, determinado por la experiencia que puede expresarse por medio de la acción física. En vez de extenderme en generalidades sobre los temas que son adecuados o no, citaré algunos ejemplos concretos entre los escogidos por los coreógrafos modernos:

<i>La etiqueta</i> (Emily Post)	<i>Petulancia</i>
<i>Remordimiento</i>	<i>La cortesía</i>
<i>Vivacidad</i>	<i>Pavor</i>
<i>Soliloquio matinal</i>	<i>Tristezas de medianoche</i>
<i>Caminos hacia el infierno</i>	<i>A un muerto</i>
<i>Yerma</i> (según Lorca)	<i>Los desterrados</i>
<i>El fanfarrón</i>	<i>La ceremonia de la inocencia</i>
<i>Los solitarios</i> (según Steig)	<i>En Malinche</i> (leyenda mexicana)
<i>Ruinas y visiones</i>	<i>Ritos</i>
<i>Levantemos un pueblo</i>	<i>¿Hasta cuándo, hermanos?</i>
<i>Las vistas</i> (las primeras películas)	<i>(cantos negros de protesta)</i>
<i>Baladas oportunas</i>	<i>El Emperador Jones</i>
<i>Fábulas de nuestro tiempo</i> (según Thurber)	<i>(según O'Neill)</i>
<i>Los Shakers</i> (secta religiosa de EE. UU.)	<i>Adiós a Richmond</i>
<i>La pradera</i>	<i>Dice la gente</i> (según Sandburg)
<i>Mientras yo agonizo</i> (según Faulkner)	<i>La gran ciudad</i>
	<i>El alba en Nueva York</i>
	<i>(según Lorca)</i>

Todas estas danzas salvan la primera prueba, es decir, tienen acción. El movimiento es inherente a su estructura, surge naturalmente de las fuentes de la conducta humana; la danza no se agota ni depende de pasajes arbitrarios para mantenerse animada. Dicho de otro modo, ninguno de estos temas estaría mejor expresado (más significativo para los sentidos) en un libro de psicología, o como leyenda, folklore o literatura. Enunciando asimismo por acción que la danza le ofrece al tema una revelación, un comentario, un nuevo matiz de sentido que no hallamos en su estado original. Si no lo logra, no vale la pena desarrollarlo. Todos estos temas están dentro de lo dramático y tienen vasto alcance. Algunos son complicados, con trama principal y secundaria; otros son muy simples, se reducen a traducir un estado de ánimo y son ejecutados por solistas. Seleccionados entre los cientos de temas de los últimos treinta años, éstos son algunos de los que han bailado y abarcan desde lo ligero hasta lo heroico. Aun en una lista tan corta como ésta hay una notable variedad de fuentes de material y todas son válidas. Tres de las danzas surgen de la tierra española, pero no emplean los movimientos del baile español. Hay muchas que se fundan en aspectos singulares de la conducta humana, tales como *El fanfarrón* y *Pavor*. Seis provienen de la literatura, tres utilizan la palabra como base rítmica. Aparecen dos temas religiosos: *Los desterrados*, sobre el relato bíblico de Adán y Eva, y *Los Shakers*. Hay cuatro comedias, luego dos danzas utilizan material folklórico; tres sobre ideas del campo y la ciudad; una danza que se inspira en sucesos históricos, *Adiós a Richmond*, y otra, *Tristezas de medianoche*, que podría denominarse étnica. La simple lista de los nombres demuestra cómo ha cambiado y se ha ampliado la temática, ya que nunca hubo títulos semejantes en el siglo XIX ni antes.

Inversamente consideremos ahora algunos ejemplos de ideas estáticas en temas dramáticos que serían difíciles o imposibles de tratar por carecer de acción inherente:

"Un joven exhausto admira la vitalidad de la naturaleza, el brillo de las hojas, la fruta madura, el vigor de un gallo en el corral."

Es un fragmento de un extenso libreto. ¿Cómo hacer esta escena? El único ser humano que figura no actúa, está exhausto. ¿Cómo solucionar el problema del gallo? ¿Poniendo uno embalsamado o disfrazando a un bailarín?

Las baladas y las canciones populares son seductoras. Por ejemplo, la trágica historia de Lord Randal y su madre:

"What have you been drinking, my own darling son?
What have you been drinking, my own darling one?"

"A cup of cool poison, mother, make my bed soon,
For I'm sick to my heart, and I fain would lie doon."

"What'll you will to your mother, my darling son?"

"My house and my farm, mother, make my bed soon,
For I'm sick to my heart, and I fain would lie doon."

"What'll you will to your wife, my own darling one?"

"The great keys of hell, mother, make my bed soon,
For I'm sick to my heart and I fain would lie doon." *

Es conmovedora, dramática, y tiene una melodía persistente, pero falta el movimiento. El drama yace en la implicancia de las palabras.

"Dos hombres en la cárcel ven un pájaro a través de la estrecha ventana. Discurren sobre la monótona seguridad de sus vidas en contraste con la peligrosa libertad del pájaro."

No se puede filosofar en la danza. Este tema es para la palabra, o tal vez para una combinación de la palabra con el movimiento. En ciertos casos, el baile entero puede sugerir un contenido filosófico, pero solo implícito.

Es alentador que no figuren en la lista citada algunos temas dudosos; no diría que son imposibles, pero sí que deben abordarse con suma cautela:

LA PROPAGANDA

Las ideas sobre la reforma social, la lucha de clases, o problemas semejantes, pueden abrumar a la danza cuando lo que más cuenta es el mensaje. Este material se presta más para el estrado de un orador o para un libro, porque nos internamos

* "¿Qué has estado bebiendo, hijo mío querido? / ¿Qué has estado bebiendo, hijo mío, mi amor?" / "Una copa de fresco veneno, madre, prepárame el lecho, / Me siento morir y ansío el reposo." / "¿Qué le dejas a tu madre, hijo mío querido?" / "Mi casa y mi hacienda, madre, prepárame el lecho, / Me siento morir y ansío el reposo." / "¿Qué le dejas a tu esposa, hijo mío, mi amor?" / "Las llaves del infierno, madre, prepárame el lecho, / Me siento morir, y ansío el reposo."

en el mundo de los hechos. Las estadísticas no constituyen un buen tema, por muy emocionalmente que el compositor lo encare.

LOS TEMAS CÓSMICOS

La creación del mundo, la música de las esferas, la guerra, los trabajos de Hércules, la revolución industrial y otras ideas grandiosas por el estilo, a mi juicio, exceden los límites. El movimiento no es el medio adecuado para manifestarlas, la escala es demasiado vasta. Solamente podría sugerirse la totalidad aislando algún incidente relacionado con la idea.

LOS TEMAS MECÁNICOS

Afortunadamente, hoy en día declina la tendencia a bailar como la máquina. Rara vez vemos un *ballet mécanique*. Sin embargo, hay influencias activas que inducen al bailarín a explorar este campo, no tanto en la imitación de ruedas, émbolos y líneas de montaje, sino en la introducción del movimiento mecánico. Se nos dice que el cuerpo es una máquina maravillosa, y lo es en parte. Ello conduce a la preocupación por la mecánica corporal y finalmente a una obsesión por la técnica que hace perder de vista su objetivo: la comunicación del espíritu humano. La técnica verdaderamente virtuosa es muy estimulante, y asimismo excepcional. La mayor parte de las danzas técnicas son simplemente mecánicas. Creo que la era de la máquina que vuela a mayor velocidad que el sonido y funciona con precisión casi absoluta ha sido un gran factor en la creación de danzas que son apenas algo más que demostraciones de destreza física.

LOS TEMAS LITERARIOS

En la literatura hay elementos que no pueden traducirse en danza. El lenguaje nos da hechos, situaciones, relaciones, estados del ser, que son muy difíciles de expresar en el arte del movimiento. No se puede decir bailando: "Esta es mi suegra", a menos que haya una cuidadosa secuencia que prepare

semejante declaración. Habría que demostrarlo con tres relaciones: madre-hija, esposo-hija, suegra-esposo. Pero las palabras lo dicen en dos segundos. Por su parte, el bailarín puede dar en unos instantes la delinación de un personaje y su conducta, lo que al escritor le exige varias páginas. Estas diferencias de tiempo constituyen un riesgo al recurrir a temas literarios, especialmente en poesía. También existen otros: Ciertas ideas fundamentales, suponiendo que sean importantes, no pueden comunicarse en absoluto. Así, si fuésemos a hacer una danza dramática sobre la historia de la hija de Jetté: la tragedia se origina en el voto que hiciera Jetté de matar a la primera criatura que encontrara a su regreso si Dios la ayudaba a vencer al enemigo. No se puede confiar en que más de un diez por ciento de los espectadores conozca la historia, ni en que lean debidamente el programa. Por lo tanto, si nos limitáramos al movimiento, tendríamos a Jetté orando fervientemente en una escena y en la próxima yendo al encuentro de su hija con la espada en la mano. Aunque intercaláramos la escena completa del combate en la cual apareciera Jetté triunfante, resultaría confuso. Los dilemas de esta índole se han solucionado utilizando un narrador y valiéndose francamente del texto, pero no es éste un expediente siempre válido y es además difícil de abordar. Habría algo más que decir sobre la combinación de la palabra y el movimiento, y lo haré en un próximo capítulo.

Tenemos también el uso muy literario y condensado de las ideas que hallamos en tanta poesía moderna, colmada del simbolismo de las cosas, de un conjunto de imágenes que la danza no puede utilizar; se trata de un recurso precioso para su propio medio, pero no para la danza. Citaré un pasaje de un poema de Malcolm Brinnin, *Death of This Death* (Muerte de esta muerte):

Praise then the young whose cloudless willing hands
Blueprint a shoal of cities, dare to turn
From rotting acres of the dispossessed
To meet life's penalty. Their maps define
The possible dominion of the free,
A calm community
That, flowering in the culture of decay,
Turns death to seed within our living day.*

* Alabados sean los jóvenes cuyas manos limpiadas y prontas / trazan una pléyade de ciudades, atreviéndose a dejar / los campos

La idea general podría bailarse, los jóvenes forjando una vida mejor en el caos de la anterior, pero las imágenes son muy ajenas al reino de la danza. "Una pléyade de ciudades", "campos estragados", "una comunidad serena", son imágenes que no sugieren movimiento. Además, cada verso tiene el tiempo veloz de la palabra; cambia el cuadro aproximadamente cada dos segundos. En poesía resulta punzante, en la danza sería fútil y frenético.

Otras dos advertencias acerca de la literatura. Como los coreógrafos en potencia leen mucho y son susceptibles al deleite de la palabra en esta era dominada por la palabra, están propensos a caer precisamente bajo el influjo de meras palabras.

Lo demuestra un trozo de *The Lost Son* (el hijo perdido) de Theodore Roethke:

Rich me cherries a fondling's kiss
The summer bumps of ha?
Hand me a feather, I'll fan you warm,
I'm happy with my paws.*

Podría ser divertido y cabe desde luego intentar lo absurdo. Pero lo festivo literario no es siempre traducible. Debemos procurar la comedia en términos de lo que es inteligible en el movimiento.

Entre paréntesis, quisiera agregar unas líneas sobre los títulos de las danzas. Los coreógrafos pueden resultar incomprensibles ya desde los títulos que, sin los comentarios del programa, han de transmitir el sentido de la danza. No es justo para el público presentar algo titulado *La simiente de lo invisible*, seguido de *La ráfaga de lo desconocido*, y dejar que los espectadores zozobren. Sería una consecuencia del horror a lo obvio, de la lectura de mucha literatura impresionista o tal vez de cierta desidia e indiferencia por lo preciso.

Otro tipo de tema que es preferible evitar es el libreto

estragados de los desposeídos / para refutar la sanción de la vida. Sus mapas definen / el posible dominio de los libres, / una comunidad serena / que, floreciendo en la corrupción, / transforma la muerte en germen en un día.

* ¿Sazonan las cerezas con besos y delicias / los encuentros del verano risueño? / Dame una pluma, te abanico hasta amarte, / Soy dichoso con mis zarpas.

demasiado complejo. Faltando las palabras que dan la pauta de los personajes y las situaciones del drama, no puede pretenderse que recordemos los argumentos largos. Transcribo a continuación un ejemplo, titulado *fecaro*. Trate el lector de repetirlo de memoria después de leerlo.

Fedra y Ariadna, que aguardan el regreso de fecaro, son prevenidas por el heraldo de que se acerca un barco ateniense con las víctimas sagradas del Minotaurro. Un grupo de cretenses también vela y uno de ellos tiene una visión de muerte inminente. Teseo, que llega con los atenienses, es recibido por los mensajeros de la corte de Minos y narra al rey y a los cretenses la historia de la milagrosa criatura alada que los atenienses divisaron desde el barco y que vieron con horror precipitarse al mar envuelta en luz. Teseo termina su relato descubriendo el cuerpo ante todos. Entra Erigona y llora la muerte de su hijo. El coro final invoca la gloria para los osados, en un himno a los héroes.

Hay otros escollos en los temas dramáticos literarios. Los coreógrafos modernos se dejan seducir por las situaciones intencionalmente emocionales de las obras de teatro, las leyendas y la mitología, que son a veces válidas como material para la danza (es decir, que contienen posibilidades de acción), pero, al componer, el coreógrafo las mutila en tal forma que el tema queda viciado y faltar de sentido. Consideremos, por ejemplo, lo que sucede cuando una joven coreógrafa lee la historia de Fedra, ya sea la pieza teatral o la leyenda original, y decide que es un papel trágico ideal para ella. Ni piensa en preocuparse por todos los personajes. No tiene compañeros para trabajar y, al fin y al cabo, todas esas personas están de más. Por otra parte, busca un papel para solista. Y así compone una danza sobre la angustia culminante de Fedra, utilizando a su doncella como azogue. Ni siquiera uno de cada mil espectadores se acuerda de Fedra y el coreógrafo omite la explicación del argumento hasta en las notas del programa; en consecuencia, al levantarse el telón aparecen dos mujeres que sufren durante unos diez minutos por motivos desconocidos. A nadie le interesa el espectáculo, a menos que la primera bailarina tenga un movimiento extraordinario, una personalidad deslumbrante u otros valores absorbentes ajenos al argumento. Estos ingredientes excepcionales no se dan en nueve casos de cada diez.

Creo que este error de criterio surge de un concepto equivocado o de la ignorancia de las reacciones fundamentales de

la naturaleza humana. En principio rechazamos la tragedia y el sufrimiento y nos atrae lo brillante y agradable. ¿Quién no preferiere automáticamente una reunión amena con amigos afables antes que una visita al asilo de alienados? Me refiero al ser humano normal, no a la subespecie que goza presenciando las torturas de la Gestapo o la muerte de las brujas en la hoguera. Siempre hubo elementos morbosos en la sociedad, pero esas gentes exigen sangre de verdad, la libra de carne, y no las yerbas en la sala de conciertos saciándose con la actuación de los jóvenes desesperadas.

El tema trágico es, no obstante, sumamente apto para la danza, pero —y este pero es muy importante, aunque los coreógrafos lo olvidan, para su desgracia— es necesario transformar nuestra aversión fundamental por las situaciones deprimentes en compasión y piedad. Ello puede lograrse revelando las causas y los motivos, presentándolos ante nuestros ojos, no a través de las notas del programa ni de citas poéticas sobre el tema, sino en movimiento puro. Muchos de los coreógrafos que eligen escenas de las obras teatrales no han adquirido aún la primera noción que todos los dramaturgos conocen y se empeñan en aplicar: que la cuidadosa delimitación de los personajes y la motivación hacen la obra. Es asombroso cuánto duelo y padecimiento vago hay en la danza moderna. A los bailarines les encanta sufrir, y mientras se debaten en la tragedia indispone y aburren al público.

Si el tema es feliz, no hacen falta estas consideraciones. Nos agradan siempre las cosas y las personas alegres y gratas, y nadie tiene que hallarse en un estado receptivo para disfrutarlas.

En resumen: el tema surge casi siempre espontáneamente de la experiencia total del creador, quien debe examinarlo entonces con detenimiento para confirmar sus posibilidades de acción y su adaptabilidad. Si se trata de un tema "sombrio", se encara de distinta manera que un tema frívolo. Todos los conocimientos posibles acerca del oficio coreográfico deben influir sobre el proceso creativo, en lo que se refiere al movimiento y a la forma, y la misma atención merecen los factores secundarios a la creación. La música, los trajes, los decorados, la utilería, la iluminación, el título y las notas del programa son de primordial importancia. La danza, como todas las artes teatra-

INTRODUCCIÓN A LA COREOGRAFÍA

les, es una síntesis, y el coreógrafo es responsable de la justa armonización de los elementos. Pero el alma de todo es la danza en sí, que ahora, en el siglo xx, posee un caudal de teoría sobre la composición para asistir y apoyar al coreógrafo. Sería provechoso para todos los coreógrafos, jóvenes y experimentados, el estudio del oficio coreográfico.

Segunda parte

EL OFICIO

CAPÍTULO V

INGREDIENTES E INSTRUMENTOS

Cuando se ha escogido el tema y surge la oportunidad o la necesidad de componer sus elementos, me imagino que el noventa por ciento de los coreógrafos en potencia y aun los experimentados se lanzan a la creación con la base técnica o de ejecución que han podido adquirir y con muy escaso conocimiento de los ingredientes, instrumentos y composición coreográfica. La teoría coreográfica es todavía tan reciente y se enseña en forma tan parca que sencillamente no está al alcance de muchos. Además, persiste la idea de que la capacidad para la creación es un don del Cielo y que la inspiración se ve perjudicada por la mano fría de la reflexión y el análisis. Ello se debe naturalmente a la anticuada impresión que los profanos tienen de los artistas: que son seres singulares y desvariantes que viven solitarios en buhardillas y que producen obras maestas por un proceso oscuro y misterioso que se suscita en ellos como un relámpago. Son muchos los padres orgullosos que se escandalizan cuando descubren que su hijo adorado, a quien los maestros declaran bien dotado, no conquista fama y fortuna de la noche a la mañana gracias a la inspiración, sino que necesita años de costosa preparación. Estas desilusiones no son tan frecuentes en la música y en la pintura porque es bien sabido que en dichas artes es preciso aprender a componer. La danza no ha llegado aún a esa etapa, ni siquiera entre los mismos bailarines, y me parece que en este aspecto demuestra un atraso con relación a otras artes. Solo podemos por ahora plantear la defensa de la coreografía y esperar que el tiempo demuestre su valor.

Hace años, en mi trato con las personas que venían a mí para que las orientara en la *composición*, descubrí que carecían de preparación para estructurar una obra acabada. Eran buenos técnicos, algo así como seres que han aprendido a manejar una

máquina complicada sin tener idea de su función. ¿Fabrica telas o botones o lápices de colores? Saben solo que funciona espléndidamente y que es un placer manejarla. Los engranajes entran en contacto con suavidad, las ruedas giran, y creen que solo es cuestión de aprender a alterar ligeramente el diseño para obtener un exitoso modelo nuevo. Claro que habrá que construir una nueva máquina, pero para fabricar algo valioso. Sí, por supuesto, siempre que sepan qué material usar y cómo ajustar los mecanismos para lograr el producto deseado.

Dejando ahora a un lado la comparación, el alumno no conoce el sentido de los movimientos que ha adquirido con tanto esfuerzo, ni sabe cómo utilizarlos. Por consiguiente, dedicó la mayor parte de su preparación al estudio detallado de los ingredientes de la danza, cómo entenderlos claramente y cómo valerse de ellos según sus propósitos. Solo entonces se abordan las consideraciones sobre forma, construcción y coreografía propiamente dicha.

En primer término, les advierto a mis discípulos que deben olvidar por el momento las secuencias habituales aprendidas en las clases de técnica, ya que solo les serán útiles una vez que hayan comprendido su sentido. La finalidad de la clase es encontrar nuevos movimientos, que trataremos de descubrir en base a principios. Estoy segura de que se sienten bastante maravillados al comenzar, como si abandonarán la patria conocida y se hicieran a la mar sin brújula. Por otra parte, los alumnos saben muy bien que se han compuesto cientos de bailes combinando de distintas maneras pasos conocidos, pero tienen cierta conciencia de que eso es arreglar y no crear. Una de las definiciones célebres de la coreografía dice que es "la disposición de pasos en todas las direcciones". Pero vamos a encarar el problema de otro modo y en una dirección que nos lleve a componer y no a arreglar.

Las pautas de esta teoría surgen de la vida misma. Cada movimiento del ser humano, y antes todavía en el reino animal, tiene un diseño en el espacio, una relación con otros objetos tanto en el tiempo como en el espacio, un caudal de energía que denominaremos dinámica, y un ritmo. Los movimientos se hacen por una gran variedad de razones involuntarias o voluntarias, físicas, psíquicas, emocionales o instintivas, que en conjunto llamaremos motivación. Sin motivación no habría movimiento. Así es como mediante un sencillo análisis del movi-

miento en general tenemos la base de la danza, que es el movimiento elevado a la expresión de arte. Los cuatro elementos del movimiento en la danza son pues el diseño, la dinámica, el ritmo y la motivación. Estos son los ingredientes que componen la danza y son tan fundamentales que sin una instilación equilibrada de cada uno la danza tiende a debilitarse, y careciendo de dos, disminuye fundamentalmente su valor. Sin ninguna duda siempre han de figurar en algún grado estos cuatro elementos, pero saber aprovecharlos, comprendiendo y escogiendo con inteligencia las combinaciones posibles en apoyo de la idea, requiere bastante estudio.

Por consiguiente, el alumno debe pensar ahora en términos de elementos y no de pasos. Para que se interne inmediatamente en la corriente le pido que haga un estudio que abarque los cuatro a la vez, en lo que llamo coreografía "ávida". En un solo compás de cuatro tiempos le exijo primero una motivación que se realice en movimiento, que tenga por lo menos dos contrastes de diseño, de dinámica, de ritmo. Quizás parezca tremendo por escrito, pero cientos de discípulos lo han logrado y todos lo han captado sin que jamás haya habido dos que hicieran lo mismo. Estas frases de un solo compás se disponen en diversas direcciones sobre una forma simple, a cuyo término el alumno ha armado nueve compases, semejantes a palabras sueltas, como los sustantivos de un idioma. Nueve "palabras" constituyen un vocabulario considerable para una danza y si el alumno sabe complementarla con la sintaxis, la gramática y la frase, tiene suficientes formas de movimiento como para completar una danza entera. Sin embargo, el mayor valor reside en que le proporcionan una pequeña pauta en la que se ven y recuerdan claramente los cuatro elementos del movimiento. Es necesario destacar una y otra vez el valor de los contrastes, en experimentos en los que se eliminan. Por ejemplo, se le dice al alumno que elimine toda la dinámica fuerte y ejecute los movimientos suavemente. Entonces resulta evidente que la repetición de una dinámica suave se hace pronto tediosa. Lo mismo sucede con los demás elementos. El ritmo uniforme es demasiado monótono, necesita del contraste de la irregularidad para conservar su estímulo. Asimismo, el diseño que no ofrece contrastes aburre. Sé bien que el énfasis sobre el contraste es propio de la cultura occidental; hasta puede ser particularmente muy norteamericano. El espíritu aventurero e inquieto

de una nación todavía joven afecta a todo lo que nos rodea; nos ponemos en evidencia por obrar menos pausadamente que otros pueblos y por exigir más variedad. La doctrina de utilizar muchos contrastes parecería ajena al genio de la cultura asiática, que tiene otros valores, y no tan importante en cambio para el resto del mundo occidental. Por lo tanto, debo aclarar que esta idea, introducida al iniciarse la preparación coreográfica, me parece valiosa en particular para los bailarines americanos. No obstante, he tenido muchos discípulos extranjeros en las clases y quienes contaban con una base étnica o de ballet se han beneficiado considerablemente con esta teoría que, si bien fue creada por una bailarina moderna norteamericana, no se limita a esa técnica ni a ese país.

Volviendo a los movimientos en un solo compás, los escogí a propósito porque son fáciles: lo suficientemente interesantes como para estimular al alumno, aquietan a veces los temores del principiante frente a la palabra coreografía, que tiene ecos vedados y llenos de terrores intelectuales, y sobre todo porque pueden abarcar a la vez los cuatro elementos que el alumno tiene que aprender a manejar como materiales básicos. Encarar la danza según estos términos parece al principio bastante difícil y arriesgado. El alumno ha recibido durante años una instrucción explícita sobre el uso de los músculos, la coordinación, el equilibrio, el centrarse, la "línea" correcta; ha aprendido muchísimos "pasos" o secuencias, se ha disciplinado minuciosamente en la debida forma de utilizar estas cosas a través de cientos de correcciones. Es muy raro que haya tenido alguna libertad en la instrucción estricta de la "forma". No hay casi tiempo para dedicarlo a la improvisación en los cursos técnicos para bailarines profesionales, y solo se intenta esto parcialmente en la enseñanza de los niños o de aficionados adultos. En consecuencia, el alumno de coreografía se siente perplejo ante tanta libertad y al encontrarse en realidad sin las restricciones de su vocabulario anterior. También se ve temporariamente privado de otra compañía muy familiar: la música. El sonido estímulante que lo ayuda a sentir el goce de bailar se reduce al mínimo mientras se le exige que se concentre en los elementos del movimiento. Con esta perspectiva general de su nuevo reino en términos de cuatro elementos, se le induce a analizarlos uno por uno en detalle y detenidamente.

TRABAJO PRÁCTICO

Traer nueve movimientos en 4 tiempos, agrupados en tres series de 3 compases cada una: la primera, andar; la segunda, correr y saltar; la tercera, pasos saltando sobre un pie en combinación con otros. Cada serie se hace en tres direcciones: en diagonal adelante, saliendo de la derecha; lateralmente, de izquierda a derecha; y girando en sentido contrario al de las manecillas del reloj. Para una mejor exposición puede arreglarse una breve coda para terminar cada serie. Cada compás deberá tener motivación, y contrastes en diseño, dinámica y ritmo, y los alumnos repetirán la serie tantas veces como sea necesario para atravesar el espacio existente.

EL DISEÑO, PRIMERA PARTE

SIMETRÍA Y ASIMETRÍA

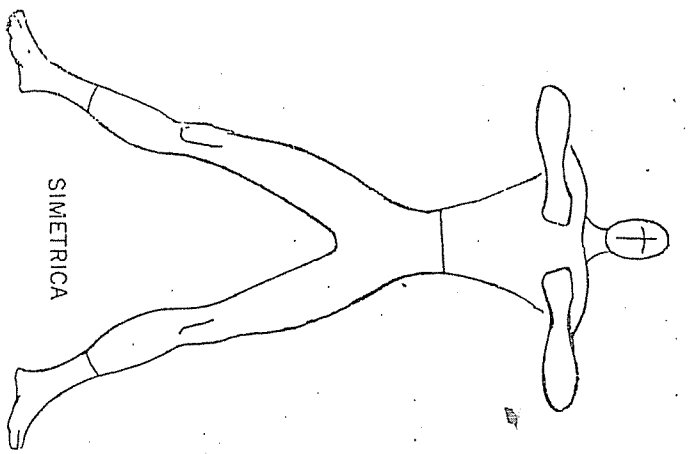
En el oficio coreográfico, el tema del diseño es, por cierto, más extenso. Primeramente debe quedar bien entendido que la danza es un arte en el que el diseño existe en función de aspectos: el tiempo y el espacio. Podemos decir que el diseño es una línea estática. Es decir, que la danza puede en cualquier momento, y dejar un trazo en el espacio. También puede tener momentos de quietud semejantes a fotografías o dibujos. Además de ésta hay una proyección en el tiempo, que existe en toda secuencia de movimiento que puede durar algunos segundos o todo un baile. Esta percepción es mucho más compleja que la del diseño espacial solamente y deriva desde la simple transición de un gesto a otro, que conserva una relación en el tiempo y tiene por consiguiente forma, para la configuración de la frase, y finalmente la estructura gráfica total, que puede compararse con la forma en el dibujo, la música o la literatura. Es mucho más difícil percibir el diseño en el tiempo que en el espacio. El ojo debe recordar lo que se suceden los movimientos, y ello requiere práctica y entrenamiento. Los públicos profanos probablemente no tienen ni una fracción del diseño temporal de una danza, y son los bailarines profesionales capaces de hacerlo. No obstante, hay en la mayor parte de las personas un sentido innato de estructura que les permite en general saber infaliblemente si una forma es buena o no. Quienes deben realmente comprender el diseño en el tiempo, y saber por qué es bueno o malo, son los coreógrafos.

El ser humano ha adquirido el sentido innato de la estructura a través de miles de experiencias con configuraciones. To-

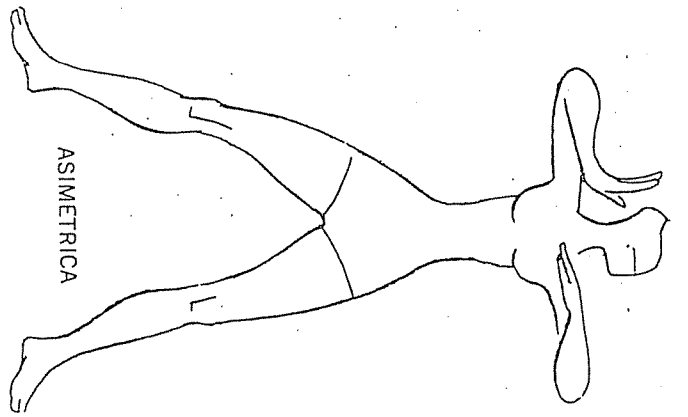
dos los días de la vida los sentidos reciben la impresión de la forma de los objetos, desde el humilde peine y el cepillo hasta los inmensos diseños arquitectónicos y los fenómenos naturales como las montañas; las ilustraciones de las revistas, diarios, libros; las imágenes del cine y la televisión; las figuras de las personas, los rostros, la ropa, los automóviles, las ideas, desde la página de deportes hasta los sermones, y del lenguaje que las encierra. Es imposible detallar la acumulación de diseños que se confrontan en la vida, tan infinita es. Se produce una reacción consciente o inconsciente frente a cada una de estas cosas, que se complica además por las diferencias individuales del gusto, la educación y el ambiente. A ciertas personas les encanta la música "comercial" y detestan la "clásica". La discriminación y el criterio obran constantemente determinando lo que es agradable o no. También ocurren de vez en cuando cambios en los gustos del individuo a través de la revelación de nuevas experiencias. No podemos clasificar a la gente en conjunto y afirmar por ejemplo que a todos los banqueros les gustan las comedias musicales de Rodgers y Hammerstein: descubriremos un día que el chofer de taxi que suponemos oyendo siempre el partido no escucha más que música de Verdi.

En este laberinto de diferencias de gusto, creo descubrir ciertas constantes y ciertas zonas de avenencia bastante amplias en cuanto al impacto y el sentido del diseño. Si el coreógrafo conoce las reacciones fundamentales de la gente en dichos ámbitos, debe aprovecharlas para fortalecer el diseño de la danza, ya que no solo utiliza el diseño o estilo de la época o la moda caprichosa de una clase determinada, sino un sentido subyacente de la configuración, mucho más sólido. Al describir estas constantes, queda entendido que me refiero primordialmente a las reacciones del mundo occidental.

Creo que el diseño puede dividirse en general en dos categorías: simétrico y asimétrico; y cada uno puede ser de dos clases: de oposición o de sucesión. Consideremos en primer término el sentido de la simetría. La simetría siempre sugiere estabilidad, pero esta sensación está sujeta a gradaciones según la finalidad propuesta. Un sillón ofrece comodidad y apoyo para el cuerpo humano, que está simétricamente conformado; una puerta es un marco que se atraviesa sin inquietud por la misma razón de simetría; el Arco de Triunfo es una estructura simétrica grandiosa que inspira coraje y alienta el orgullo por las

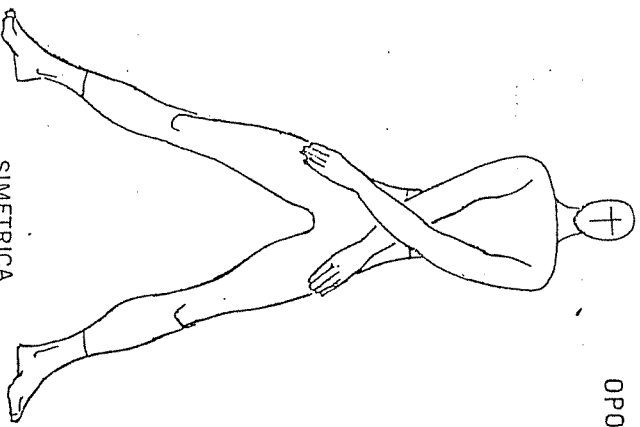


SIMETRICA

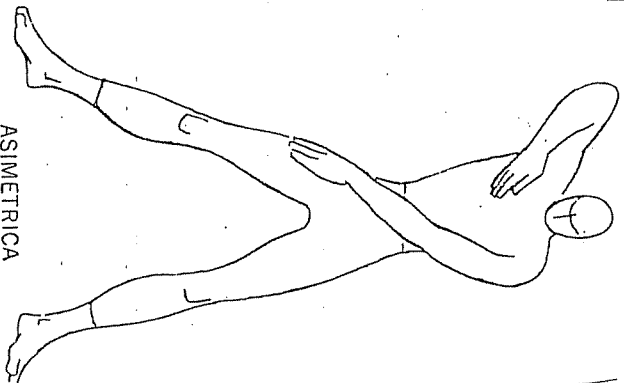


ASIMETRICA

OPOSICION

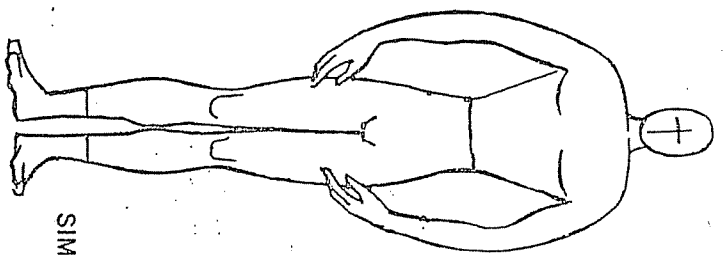


SIMETRICA

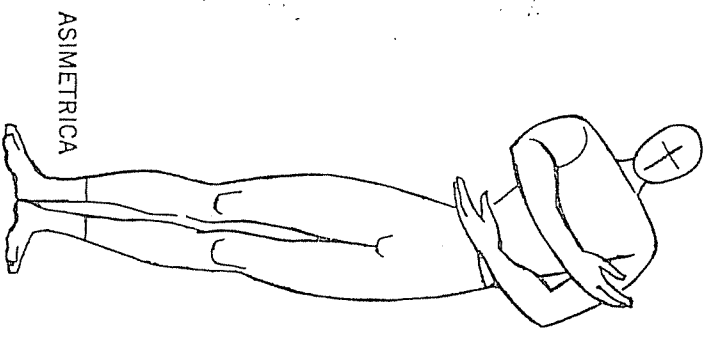


ASIMETRICA

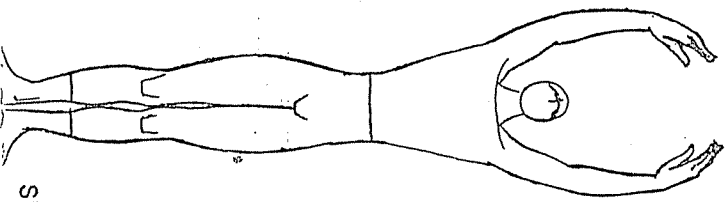
SUCESION



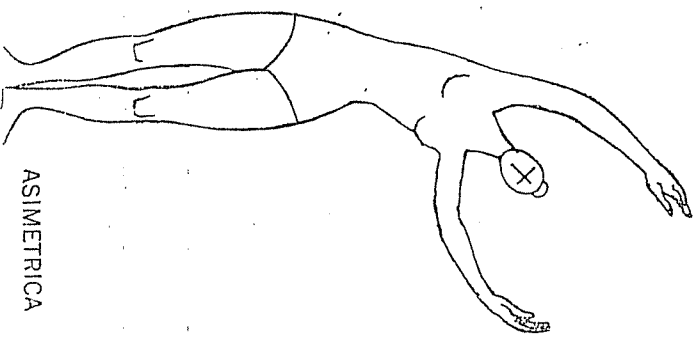
SIMETRICA



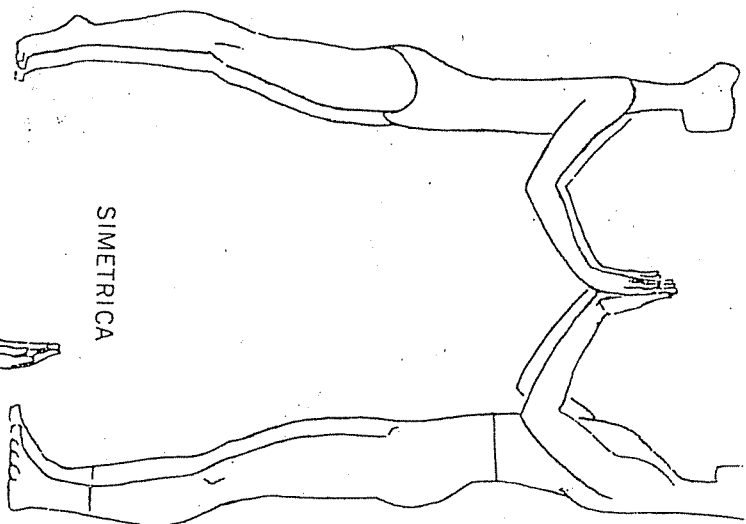
ASIMETRICA



SIMETRICA

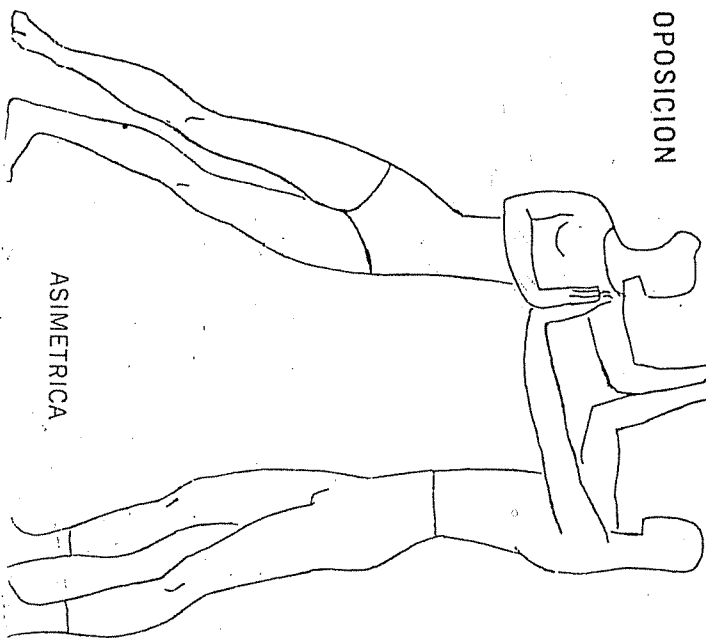


ASIMETRICA

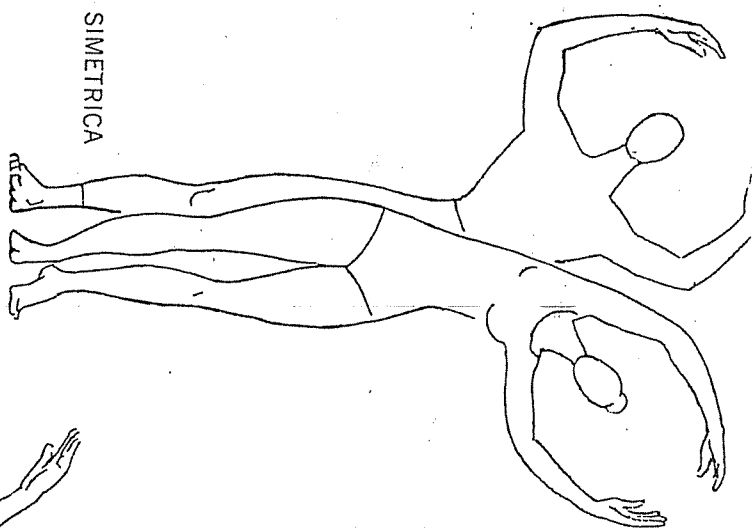


SIMETRICA

OPOSICION

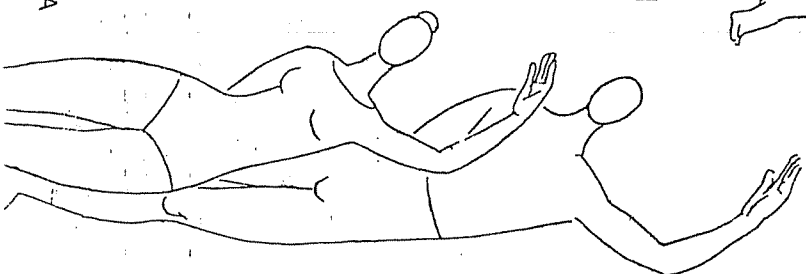


ASIMETRICA



SIMETRICA

SUCESION



ASIMETRICA

realizaciones de un país (resultaría desconcertante si estuviera lleno de prominencias y recodos asimétricos); las iglesias de Christopher Wren se yerguen serenamente hacia Dios en una promesa de seguridad espiritual. Hay miles de diseños equilibrados, unos para servir al ser humano, que es simétrico, otros para satisfacer una exigencia emocional de equilibrio y certidumbre o para cumplir con cierta función, como el automóvil, pero todos dejan en la mente del hombre la impresión indeleble de una relación entre la simetría y la estabilidad. Sin embargo, cuando la gente deja estos diseños adecuados para la vida diaria y entra en el mundo de la estética, se invierten totalmente los valores y las exigencias. Ya no pide certidumbre, comodidad ni reposo. El arte es estímulo, incitación, aventura. Los pintores saben muy bien que ello requiere asimetría. También lo saben los escultores y los músicos. No obstante, los coreógrafos, por motivos que se explicarán más adelante, tienden a valerse demasiado de la simetría que significa monotonía y muerte para la danza. Si los espectadores desearan una velada sedante, sin excitación, probablemente se quedarían en casa, dormitando junto a sus simétricas estufas. Lo cual no quiere decir que la simetría no tenga su función en la danza. El arte del movimiento, como todo, debe tener momentos de tregua y reposo, que son a menudo más convincentes si son simétricos. Asimismo, el equilibrio absoluto de las partes tiene su valor al comienzo de una secuencia, para señalar cierta seriedad de espíritu antes de que surja el deseo, o al final, cuando se da un desenlace de paz o convicción. (Véase en las páginas 52-53 los diseños para un cuerpo y los de las páginas 54-55 para dos cuerpos.)

Ahora, como coreógrafa, quisiera apartarme brevemente del tema principal para elevar una pequeña protesta contra algunas tendencias de los proyectos para teatros. Sin duda estas líneas no van a ser leídas por ningún arquitecto, de modo que las considero como otro punto de la exposición sobre las dos clases de diseño. El teatro es un lugar funcional, con una parte para la actuación y otra para recibir al público. La parte para actuar debería proporcionar todos los medios técnicos de estructura y el equipo necesario para las artes que ha de albergar. Aunque esto parece obvio, hay muchos teatros que no tienen en el escenario ni fuera de escena el equipo adecuado para la representación teatral o coreográfica. Hay otros sin pasarelas

y sé de uno, por lo menos, en el cual hay que subir dos pisos por una escalera de caracol para llegar a los camarines, porque no tiene ascensor. Pero estas leves excentricidades no son alarmantes, solo son molestas. Me refería más bien a ciertas ideas nuevas en los proyectos para las secciones del auditorio. Hay cierta tendencia a tratarlas como obras de arte en sí mismas, con la decoración compleja y la asimetría de un cuadro. Se transforma así el edificio en un lugar de estímulo y excitación, se lo convierte en un espectáculo, y ésta no es a mi criterio su función. Conozco un teatro que tiene pasillos oblicuos en forma de S, la galería desciende lateralmente y hay en el foyer murales de diseño excéntrico y tan complicado que exigen prolongada atención. Sencillamente me parece que el espectáculo debe estar en el escenario y que el teatro debe ser un lugar agradable, cómodo, que facilite la ubicación y la visibilidad, simétricamente sereno, acogedor y propicio por su color y decoración, sin oponerse al escenario en abierta competencia. Se justificaban en parte los teatros profusamente decorados a semejanza de los salones de los palacios en otras épocas, cuando la realza marcaba el estilo de todos los acontecimientos sociales, pero dichos sitios, aunque deslumbrantes, parecen impropios para el teatro democrático de nuestros días; constituyen en realidad un anacondismo.

Si la simetría debe utilizarse con sobriedad en la coreografía debido a su efecto sedante, la asimetría que estimula los sentidos es en cambio a la que hay que cortejar y conocer para bailar. La gente responde con reacciones no menos fundamentales que las que suscita la simetría, también adquiridas a través de miles de asociaciones de la vida, que traen consigo al teatro. Por ejemplo, la mayor parte de las personas no puede evitar el influjo de los lineamientos de las pugnas, todas asimétricas y excitantes, tanto en los deportes como en la guerra, los negocios, etc. Lo imprevisible de la contienda, el desequilibrio con que oscila la gravitación del desenlace, sin contar el compromiso emocional, dejan una gran impresión de la pauta irregular, y a todos les resulta estimulante cuando se produce. Tal vez sea en gran parte inconsciente, pero existe. Los proyectos utópicos de sociedades perfectamente equilibradas eliminando la horrible competencia, donde todo se proporciona equitativamente y se descarta lo imprevisible, naufragan en los escollos del tedio. La seguridad es esencial para la felici-

ciudad humana en ciertos aspectos, pero no en todos. Así lo afirmó Nietzsche hace tiempo en su análisis de la sociedad griega. Percibió claramente que el ideal griego de moderación y equilibrio en todo era apolíneo, pero que sabiamente se evadía de la monotonía en sus ritos dionisiacos. Vivía en el hombre apolíneo el Dionisio, el deseo inextinguible de excitación que quebranta todas las reglas, gratificando la pasión por lo desapacible, el ansia de librarse del equilibrio racional. La danza es una experiencia a la que se exige emoción, y en este sentido es dionisiaca.

De los miles de ejemplos menores que ocurren en la vida y que sirven para ilustrar este punto selecciono algunos. Nos interesa tanto el orador que insiste monótonamente con razonamientos lógicos expresados en frases cuidadosamente construidas; preferimos un poco de pasión (puntos salientes en la horizontal) y si es posible, un poco de chispa (disparidad sorprendente). Hoy ya no se estila la planificación estrictamente simétrica de los parques y jardines; la regimentación de la naturaleza la hace aparecer inerte y no ofrece ningún encanto (estímulo). Los ramos de flores se arreglan con cuidado en forma desigual aunque el florero sea serenamente simétrico. El joven que llega a visitar a la novia con un ramillete rígido como un alfilerito da lugar inevitablemente a comentarios humorísticos. Lo que más admiramos en la naturaleza son sus caprichos. No hay nada absolutamente simétrico en ella y aunque he oído hablar de plantas que tienen tallos regulares de cuatro aristas, dudo de que crezcan siempre estrictamente perpendiculares, de modo que demos descartarlas como una ligera aberración.

El teatro y la sala de conciertos son lugares donde nos agrada y esperamos hallar excitación estimulante y diseños asimétricos. Pueden darse mejor, en términos de visión, en la danza que en la música o en el drama. El actor no puede ni debe mantener el cuerpo en complejas posiciones de desequilibrio en la agitación de una escena, porque el drama se da en las palabras apoyadas por gestos posibles y más o menos naturales del ser humano. Pero la danza puede emprender vuelos de simbolismo en los que el movimiento sumamente estilizado habla convincentemente de estados emocionales sin tener relación alguna con el realismo. Afirmando que, por lo menos en parte, ello ocurre porque el espectador puede "leer" el movimiento

certamente a través de la conciencia del significado fundamental del diseño. Por ejemplo, un actor representa una escena en la que se siente atormentado por pasiones en conflicto; acompaña las palabras con alguna "acción", como caminar de un lado a otro y hacer los gestos naturales de una persona en semejante situación. El bailarín también puede hacerlos, aunque debe someterlos a un proceso que los aparte de la pantomina. Posee además, potencialmente, un vocabulario de diseños conflictuales que se valen de todas las partes del cuerpo en miles de combinaciones y en todas las direcciones, alturas y profundidades, con distinta dinámica y ritmo. Para expresar el conflicto estos gestos deben ser asimétricos con algún diseño equilibrado ocasional si se necesita una tregua. De las cuatro partes del movimiento, el diseño, especialmente en el espacio, da más pronto la intención, el estado anímico y el sentido.

Dentro de las dos divisiones principales del diseño —la simetría y la asimetría— tenemos dos subdivisiones. Cualquiera de estos dos esquemas básicos es de oposición o de sucesión. Quiero decir que sus líneas se oponen en ángulos rectos o fluyen como en las curvas. Estos dos elementos del diseño provocan un efecto opuesto en el ojo y son de gran importancia para comprender la coreografía. Las líneas opuestas sugieren siempre fuerza: la energía que se mueve en dos direcciones dramática y acentúa la idea misma de energía y vitalidad. Cuanto más se acerca la oposición al ángulo recto, más vigor sugiere. Cuanto más se cierra el ángulo, más débil es. Si el ideal de la danza fuera ser lo más fuerte posible, la mejor danza se compondría de diseños asimétricos en ángulo recto, significando el máximo de pujanza (en el ángulo recto) y el máximo de excitación (en la asimetría). Sería desde luego tremendamente cargado. Justamente algo por el estilo se intentó como vocabulario en los primeros tiempos de la danza moderna, pero por suerte se desechó en seguida en favor de una elocuencia más amplia. El diseño de oposición refuerza y subraya toda sensación o sentido que exija energía y vitalidad agresivas. Es indispensable en toda idea de conflicto, ya sea emocional y subjetivo o frente a personas o cosas externas. También es útil para expresiones más felices de energía, como la alegría exuberante o la esperanza alborozada. Por el contrario, el diseño de sucesión es siempre más suave y apacible. Ya sea en curvas o en rectas, la forma lineal sin cortes, que fluye agradable en encadena-

mientos de escorzos sucesivos, no ofrece resistencia al ojo humano. Por consiguiente, el diseño más sereno es el simétrico de sucesión. Mucho más rica en sugerencias resulta la sucesión asimétrica, propicia a la gracia y a la belleza; aquí hallamos la asimetría necesaria para suscitar una grata ligereza, sin choques de oposición y sin el equilibrio frío de la simetría. Estas dos clases de esquema corporal contienen otras sugerencias de sentido. El diseño con contrastes de energías, la oposición, parece retener siempre algo o la totalidad de su fuerza, por más que las líneas se extiendan hacia afuera del cuerpo. El cruce de las direcciones de energía parece anclar o aprisionar parte de la fuerza de modo que no toda se proyecta hacia el espacio. El cuerpo aparece siempre colmado de energía. No sucede así con el diseño de sucesión. La energía necesaria para el movimiento recorre el cuerpo, como la electricidad por un cable, y escapa por cualquier punto terminal al que se dirige la vista. A menos que otra corriente le dé energía, el cuerpo es un instrumento pasivo sin una sensación de fuerza propia. Naturalmente, si las inyecciones de energía son lo bastante frecuentes como para que no inuera una antes de que comience la otra, se tiene la impresión constante de que la energía se expande, aunque toda ella se escapa del cuerpo, por lo cual el bailarín no parece "achnar" con su fuerza, sino tocado por una fuerza que pasa por él.

Todas estas observaciones se refieren al sentido intrínseco de oposiciones y sucesiones, por así decir. Es evidente que el coreógrafo debe utilizar sus posibilidades para fortalecer lo que su idea requiere. Cabe señalar que puede aplicar un elemento contrario para atenuar el efecto natural del esquema principal. Por ejemplo, un diseño de oposición puede ejecutarse en forma ligada, tan lenta y sin esfuerzo que se disipa casi por completo su fuerza inherente. Podría justamente buscarse este efecto, pero sin conocer cabalmente estas bases el coreógrafo puede caer (y ha caído) en un trance contrario al deseado. Por otra parte, el más determinado y agudo empeño por parecer fuerte o iracundo o combativo mediante el uso de un diseño de sucesión no va a resultar tan convincente como cuando se utilizan las oposiciones; el diseño equivocado le quita eficacia a la idea.

TRABAJO PRÁCTICO

A fin de que se compenetre de estas ideas se le exige al alumno que traiga diseños en el espacio para una sola persona. Debe preparar varios, simétricos y asimétricos, con oposiciones y sucesiones sin movimiento en el espacio ni en el tiempo (excepto las más simples transiciones de un gesto al otro) y que no estén motivados, sino que sean meros ejercicios en el manejo de la línea, a fin de que se familiarice con las ideas de su organización.

PARA UNA Y MÁS PERSONAS

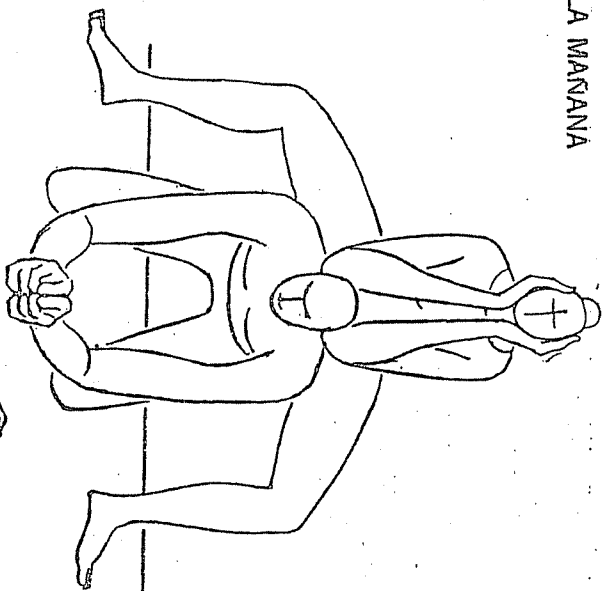
Aclarado el concepto de clases de diseño y su significado intrínseco, trataremos de ponerlas al servicio de una idea. Es decir, elegiremos diseños que transmitan fielmente una actitud frente a ciertas actividades o sentimientos humanos. Se les proponen a los alumnos temas para estudio, ideas sueltas, que sean neutras, por decirlo así, que permitan diversas interpretaciones y que se agrupen en patrones que les den cierta continuidad. Entre los temas que he hallado más acertados, tenemos (parafraseado a William Blake)

- Pensar por la mañana*
- Trabajar a mediodía*
- Comer por la tarde*
- Por la noche, reposar*
- Espera*
- Realización*
- Conclusión*
- Llegada*
- Encuentro*
- Partida*

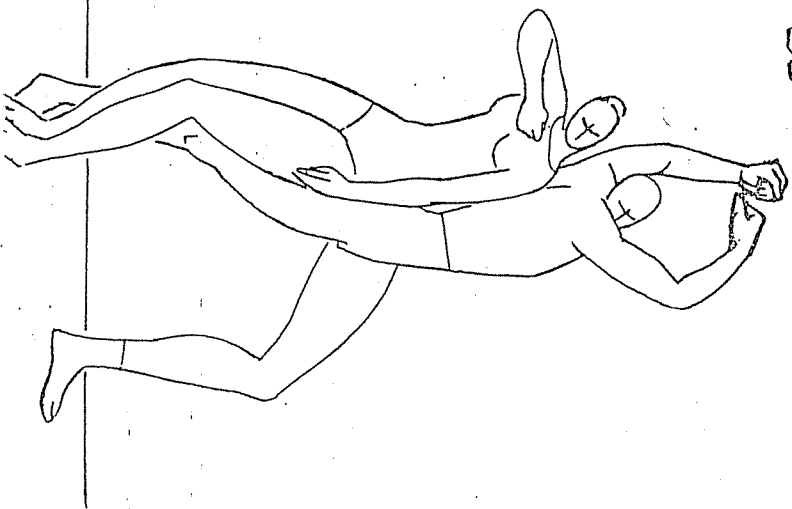
Al comienzo del trabajo se le pide al alumno que escoja una actitud ante la idea. Supongamos que la idea es "esperar". Puede expresarse con miedo, angustia, impaciencia, estocismo, tedio, esperanza, placer, resentimiento, y de muchas otras maneras. Puede complicarse además según quién espera — un niño, una abuela o una joven — y qué se espera — una persona, un acontecimiento o un cambio interior como el que provoca la noticia de una desgracia o de la buena fortuna—. Se omiten,

sin embargo, por el momento, estas consideraciones; ya es sumamente difícil escoger el diseño en base a una idea simple. Se supone entonces que el alumno es él mismo, de su edad y de su sexo, y que espera un suceso exterior. Entre sus primeras confrontaciones está el hecho de que el proceder natural de las personas dominadas por diversas emociones no refleja fielmente lo que sienten. Por ejemplo, la persona angustiada puede recostarse en un sillón, cerrar los ojos y entrelazar las manos sosegadamente, en un diseño simétrico. Lo cual no sirve para el arte visual de la danza. El tumulto de la emoción subyacente debe hacerse visible y en este caso, sin duda, es preciso emplear un diseño de posición. En general, la disciplina de los buenos modales ha reprimido la natural inclinación del cuerpo a reaccionar ante la emoción con gestos; se consideran vulgares y de mala educación las reacciones físicas que sobrepasan un mínimo elemental. La gente culta aprende a soporitar sin manifestaciones las malas noticias y el dolor, y a no abtazarse de alegría. La etiqueta solo permite gestos urbanos y algunas palabras discretas bien elegidas, con un mínimo de exageración. De modo que el alumno debe buscar el material básico adecuado por los lugares comunes y los recovecos de la conducta humana. Algo encontrará en los vestigios de los actos de la gente, especialmente entre la más "vulgar" y menos reprimida, y observando sus propios impulsos y el trabajo de los actores cuya profesión es conocer las reacciones humanas más naturales. Más adelante indagaré en el vocabulario de los gestos y en la forma de adaptarlo a la danza. Por ahora trataremos únicamente de hallar el diseño que exteriorice la actitud frente a una idea. Presentaré otro ejemplo de cómo debe abordarse el problema. Supongamos que el tema es "partir". En la vida real la acción difícilmente revelaría indicio alguno de sentimiento. La persona podría sentirse abrumada, dichosa o irritada, pero el orgullo o la buena educación la hacen alejarse como de un estumbré. Si el estado anímico es deprimido, el bailarín tiene que buscar un diseño que lo exprese. Probablemente ha de ser de sucesión — es decir, no tendrá energía de oposición — y tal vez sea asimétrico, indicando que carece de equilibrio.

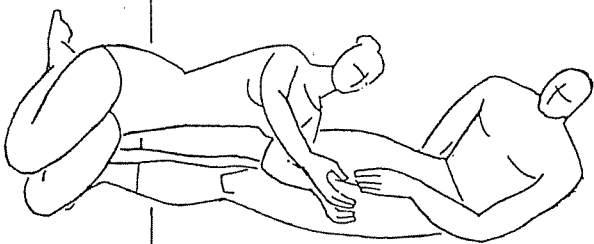
PENSAR
POR LA MAÑANA



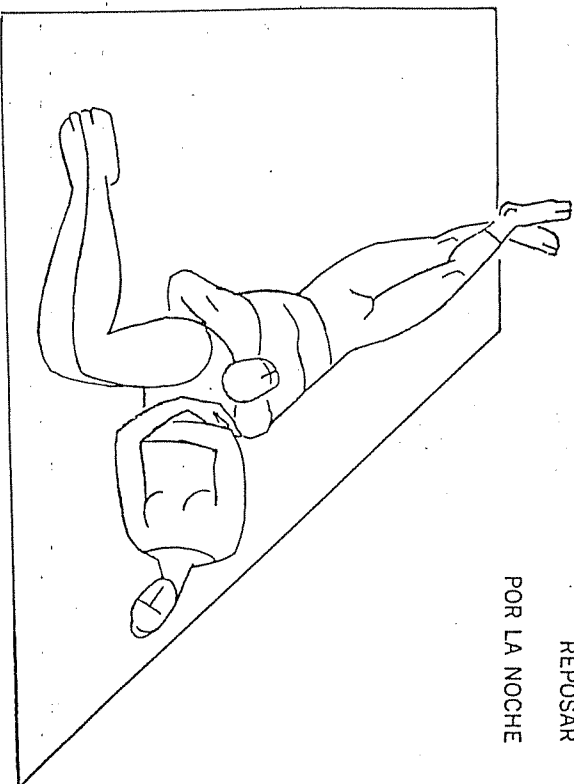
TRABAJAR
A MEDIODÍA



COMER
POR LA TARDE



REPOSAR
POR LA NOCHE



TRABAJO PRÁCTICO

Componer diseños que demuestren la actitud frente a determinada idea, para una persona, solamente en el espacio. No debe haber movimiento aparte de las transiciones.

Cuando cada alumno tiene tres o cuatro de estas posiciones diseñadas, se le pide que emplee las mismas ideas para dos personas en lugar de una. Se señala en una explicación preliminar que el instrumento solista puede ser bastante complejo, ya que asume toda la responsabilidad de transmitir el sentido del compositor, pero que en cuanto se agrega otro instrumento, ambos deben simplificarse para que se complementen; ninguno es completo en sí, y solo conjuntamente integran una unidad. La diferencia entre una sonata para piano y un trío de piano, violín y violoncelo ilustra el punto claramente. En la sonata, el piano tiene a su cargo todo el desarrollo de la pieza, pero en el trío es apenas una voz, aunque sea la que predomina. En la música, este principio se acepta sin reservas, pero los compositores de danzas cometen a menudo el error de incluir en un grupo más movimiento del que el ojo puede captar. El resultado no es una unidad, sino varias unidades simultáneas. Es como si todos los instrumentos de la orquesta tocaran como solistas a la vez, lo cual produciría en el auditorio una grave indigestión de sonido.

Aun en el sencillo problema de relacionar una figura con otra en un diseño estático, se corre constantemente el riesgo de excederse; una y otra vez digo: "Excesivo", "Demasiadas líneas", "Elimine la mitad". Es de imaginar cuánto más complejo será un baile terminado, todo en movimiento, con trajes, música, luces, decorados. Si no se logra una claridad básica en las relaciones del diseño, todo puede resultar torpe y confuso. Le aconsejo al alumno que destaque una de las figuras como dominante y deje a la otra como complementaria, excepto desde luego en los diseños simétricos, que deben emplearse con cautela. Los dos cuerpos deben presentar un diseño total definido, ya sea en sucesión o en oposición simétrica o asimétrica. Hay por cierto muchas otras maneras de combinar formas, pero estos estudios se simplifican deliberadamente, como los ejercicios para

los dedos en el piano. He comprobado que raras veces existe una capacidad visual absolutamente infalible para lograr estas relaciones, pero este sentido puede adquirirse rápidamente; a veces, al término de una lección se han corregido todos los errores con inventiva y gusto. Los que poseen un sentido visual desarrollado aprenden más pronto que quienes captan el movimiento a través de las sensaciones y los músculos, pero el adelanto evidente de los alumnos demuestra que pueden impartirse nociones sobre el diseño.

Deben advertirse dos errores corrientes en estos estudios de diseños para dúos. Uno es el uso demasiado plano de los cuerpos. Si ambos desarrollan un diseño bidimensional, el efecto es remoto, impersonal, como el de las figuras rituales. Si los bailarines se colocan en ángulos contrastantes o si los individuos aparecen tridimensionales ante la vista, se aprovecha plenamente el impacto del cuerpo. El diseño bidimensional tiene sus aplicaciones, pero prefiero destacar primeramente el cuerpo entero. Otra advertencia: la aventura de "ideal" diseños de esta índole es en realidad fascinante y puede convertirse en un juego, tratando los alumnos de ver cuán originales pueden ser. "Artificialioso", comento constantemente, recordándole al alumno que el vuelo de la fantasía demasiado alejado de las ideas originales, que son prosaicas y familiares, no expresan el tema y que el diseño muy excéntrico absorbe demasiado la atención. Un diseño así sería apto para la comedia, la sátira o la danza que persiga una forma irreal, pero no cabe dentro de los límites del problema asignado.

Este ejercicio de diseño está dirigido a destacar ante la vista de que dos cuerpos requieran líneas más sencillas que uno solo; asimismo se subraya la importancia del contraste. Conviene recordarle al alumno que un mayor número de cuerpos requeriría más simplificación, esperando que lo tenga presente cuando llegue el momento de abordar el grupo. Ello no significa que todas las figuras solistas deban ser muy complejas; pueden serlo o no, según el tema. Ni significa que todas las pautas para grupos tengan que ser simples hasta la severidad. Únicamente implica que los solos pueden diseñarse con mayores detalles, pero los conjuntos no pueden ser muy complejos si quieren conservar la claridad y concentrar el enfoque.

Ya que este trabajo y el anterior son estáticos, el alumno

ha de recordar que nada de esto es danza, sino un estudio sobre la estructura del diseño, sin más relación con el movimiento que la que existe entre el esqueleto y el cuerpo entero.

TRABAJO PRÁCTICO

Traer diseños para dos personas sobre ideas dadas, sin otro movimiento que las transiciones. Se cierra así, por el momento, el examen de los elementos del diseño en el espacio.

CAPÍTULO VIII

EL DISEÑO, TERCERA PARTE

LA FRASE

Prestemos ahora atención al otro tipo de diseño, el diseño en el tiempo. Es decir, que un diseño espacial se continúa en otro y la sucesión en el tiempo da una forma. La diferencia entre la improvisación y la composición radica a menudo en que dicha forma está constituida como un mosaico por pequeños trozos reunidos al azar o está presente en la mente como una imagen temporal que es a la vez lógica y recordable. Hay gente que tiene un instinto seguro para la forma temporal del movimiento y no necesita instrucción alguna. Para los demás, para quienes deben aprender a ordenar el movimiento en el tiempo, ofrezco la teoría de la frase, término que empleo para la organización del movimiento en el diseño temporal.

La forma general de la frase es herencia de nuestros más remotos antepasados, desde muy atrás en la evolución. La idéntico originalmente con los sonidos instintivos que profarían de millones de gargantas humanas al expresar emociones de diversa índole: miedo, ira, contento, impulsos sexuales, dolor, etc. Estos sonidos, en mi opinión, se desarrollaron a través de los tiempos transformándose en una comunicación más consciente que dio como resultado el lenguaje y luego el arte de la literatura y la música. Aun en las edades más primitivas existía ya la forma temporal de los sonidos, que tenía dos características: su duración estaba limitada por la respiración, y su intensidad y velocidad aumentaban y decrecían debido a su base emocional. Creo que estas expresiones instintivas eran frases, y sus componentes son hoy los mismos que en la era primitiva, es decir, que la forma temporal de comunicación moderna en la música, la danza o el lenguaje, tiene la duración de una

respiración adecuada, y un sentimiento ascendente y deciente. Hablamos y cantamos, componemos música melódica, poesía y teatro en frases. El movimiento, si bien no está restringido a la duración de la respiración, puesto que se puede bailar sin detenerse a respirar, se ve sin embargo afectado por la poderosa forma emocional de la frase de la respiración, y es por eso más agradable e inteligible en el fraseo. Sin duda el movimiento y el sonido originalmente estuvieron íntimamente coordinados y tenían esquemas similares. El movimiento, dominado por la frase de la respiración, no obraba por separado, sino que se regía por los comienzos, terminaciones e intensidades que el sonido en sí motivaba emocionalmente. Como vívido ejemplo del origen inrahumano de la frase, tanto en el movimiento como en el sonido, consideremos una pelea entre gatos: ¡la escala de intensidades del *pianissimo* al *forte*, los punitos culminantes, los gruñidos, las escupidas, los aullidos que comienzan y terminan con el aliento! Todo ello acompañado con chasquidos de la cola durante el *crecendo*, el acecho en suspenso en el *diminuendo*, y luego la terrible acometida *prestissimo* como una llamarada. ¡Qué culminación y qué fraseo!

Hay otra razón más cabal y tal vez más imperativa por la cual resulta agradable el movimiento fraseado, que podemos a esta altura definir como la descarga de energía con diversas intensidades, seguida de una pausa. Las funciones del cuerpo humano tienen este "fraseo": el corazón late y descansa, los pulmones se llenan y vacían; los músculos exigen descanso del esfuerzo, ya que la tensión prolongada produce con facilidad un agotamiento. Hay otras frases más largas, como el día lleno de energía y luego la noche para el reposo, o una empresa que requiere meses de empeño y seguidamente unas vacaciones. Fuera del cuerpo, en el mundo general de la materia, la tensión y la relajación también parecen obrar como regla, con frecuencias diversas, de modo que esta advertencia sobre la energía es casi ineludible como regla. Cuando se hace caso omiso de la forma de la frase en este sentido, como puede ocurrir a través de medios artificiales en las artes, nos separamos de la más fundamental de las formas. Frente a esta pérdida se experimenta desde el desinterés y el hastío hasta el absoluto agotamiento. El autor que escribe cláusulas larguísimas nos deja sin aliento y nos cansa; una velada ininterrumpida de *hot jazz* es

jes de baile dilatados, sin fraseo, resultan especialmente fatigosos debido a la asociación *cíntrica* de nuestro cuerpo con el del bailarín. Inversamente, la manifestación muy breve es también sumamente insatisfactoria. En este caso las pausas son tan frecuentes que la respiración se acorta demasiado y es entonces irritante. Los niños escriben: "Mi gato es negro. Mi casa es blanca. A mi gato le gusta la leche. Mamá me quiere". A menudo, la danza o la literatura sofisticada suele ser también así, breve, incisiva, irritante hasta tal punto que "nos quedamos sin aliento".

Es lamentable que se compongan y ejecuten tantas danzas sin conciencia alguna del fraseo. Existen razones discernibles: en la danza es fácil "proseguir", el cuerpo entrenado logra el descanso muscular necesario muy rápidamente pasando de una zona a otra y mediante pausas mínimas e imperceptibles entre cada movimiento. Los bailarines no se atreven a menudo a detenerse por temor de no resultar atrayentes. En realidad sucede lo contrario: si no hacen una pausa, seguramente aburren. Muchas veces he trastrocado la conocida amonestación, diciendo: "¡No haga nada, quédese parado!"

Es evidente que si bien en la danza como arte no hay razones físicas imperativas para el fraseo —como las hay, por ejemplo, en el canto— el espectador disfruta más si la forma se ajusta al conocido esquema de esfuerzo y de reposo. Lo confirma otro dato que proviene del mundo exterior al de la danza. Los científicos han observado hace ya tiempo que la mente humana tiene cierta propensión a agrupar la experiencia en moldes: la gente se siente más feliz cuando la mañana de sensaciones puede clasificarse según cierto orden. El espectador de la danza quiere intuitivamente comprender su orden, y el esquema del fraseo es algo que puede percibir. Sin esto, el baile se convierte fácilmente en un laberinto de movimiento, perturbador y confuso.

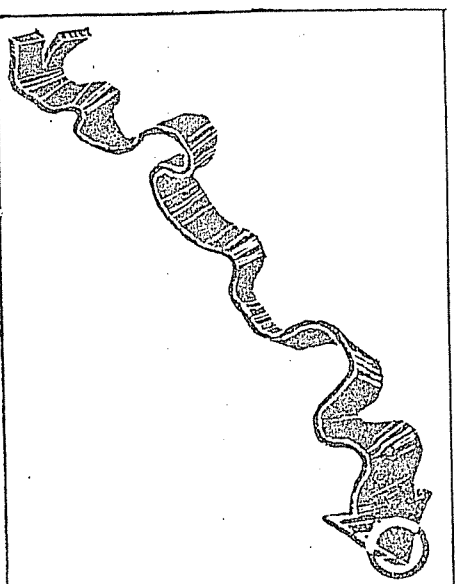
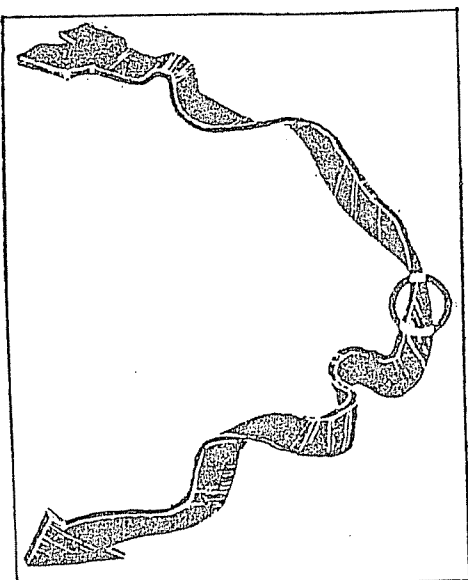
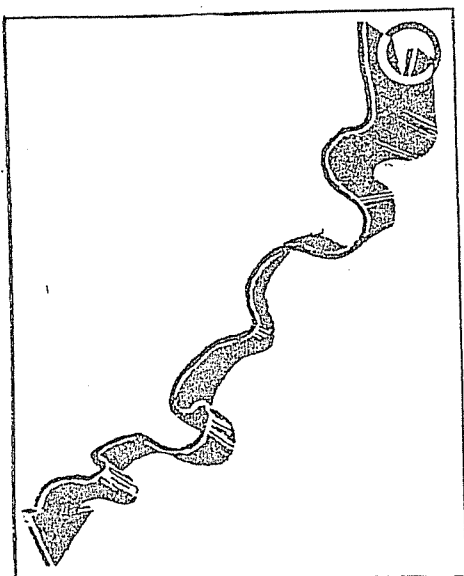
El público quiere respirar cómodamente durante la función. Por cierto que la danza, que no pretende ser un arte de comunicación, no se ajusta, ni tiene por qué atenerse, a la frase. El ritual religioso que se prolonga desde la caída de la noche hasta el amanecer en las tribus primitivas tiene otros fines. Su finalidad es asegurar la benevolencia de los dioses por medios mágicos y ello exige la repetición de la fórmula sagrada, que puede ser como un largo zumbido. Los forasteros, aunque sean cultos y les guste lo pintoresco, pocas veces pueden soportar

La monotonía de semejante rito durante veinticuatro horas. No es un espectáculo. Del mismo modo, el baile recreativo es para participar, no para contemplar. Para que el arte popular resulte aceptable en el teatro, es preciso someterlo a una atinada adaptación escénica que incluya un fraseo sagaz determinado por un director entendido.

Una buena danza debe, pues, armarse con frases, y la frase debe tener una forma reconocible, con comienzo y terminación, ascendente y descendente en su línea total y con diferencias de duración para lograr variedad. La frase no debe ser nunca monótona, por la razón ya expuesta de que la danza pertenece al reino del sentimiento, que no se desarrolla en línea recta horizontal. Hay infinitas variantes de la frase, pero a los efectos prácticos pueden dividirse en tres categorías: el punto culminante al principio, el punto culminante hacia o cerca del final, y la culminación hacia o a la mitad. El punto culminante no significa necesariamente el punto más alto en el espacio; puede darse mediante una dinámica más fuerte, un tempo más rápido u otro elemento del movimiento (véase los diagramas de la frase de la página 73 ilustrando la culminación al principio, en el medio o al final).

Al comenzar a componer frases se le pide al alumno que trate de recordar el material de su primer trabajo, las nueve "palabras", una de las cuales tiene que desarrollar ahora en una frase. No es posible ajustarse exactamente a la analogía con el lenguaje. No puede enhebrar todas las palabras para formar una oración, porque son como sustantivos que requieren otras partículas de apoyo y relación. El bailarín puede valerse de diversos medios para hacerlo, pero difieren tanto de la organización del lenguaje que no se prestan las palabras para describirlos.

En primer término, debe recordar la intención del desarrollo de ese compás y decidir cuál de las tres formas de la frase es la más adecuada. Supongamos que la idea originaria consistía de un avance impaciente seguido de una leve vacilación de incertidumbre. Tal vez el discípulo quiera basar la mayor parte de la frase en la irresolución y concluir con la idea positiva. La culminación vendría entonces al final. También puede irrumper con gran coraje que disminuye hasta el título final. Otra interpretación podría exigir el punto culminante a mitad de la frase. De todos modos, tiene aquí cierto material para



"la impaciencia" y para "la vacilación" que debe desarrollarse hasta obtener una frase. Si el alumno cree que puede lograrlo mediante la improvisación, es preciso alentarle para que lo intente; en general necesita ayuda para manejar el material. Una manera es fragmentarlo. En vez de dar todo el movimiento que tiene para "la vacilación", puede descomponerlo en pequeñas partes que se agregan unas a otras, acumulándolas para completar la unidad. Entre ellas puede intercalar material de conexión—por ejemplo, pasos andando o corriendo—de modo que abarque más espacio y más tiempo que el original. Pueden introducirse alteraciones en el espacio vertical. Si los gestos originales se desarrollan en el nivel medio, pueden destacarse saltando o bajando el cuerpo hasta el piso. También son lícitos los cambios de dirección, así como las variaciones de ritmo, tempo y dinámica. A pesar de que muchos de estos factores deben estudiarse aún cuidadosamente, es necesario introducirlos ahora a fin de construir la frase con cierta inteligencia. Esta extensión de la "palabra" no se ajusta a una medida. Se coordina con sentido del tiempo dramático y su duración es, en una expresión aproximada, la de la respiración. La respiración puede y debe naturalmente variar en su duración, ya que las frases no son literalmente las de la respiración del cuerpo en reposo, sino más bien como una oración hablada, tal vez con una o dos cláusulas subordinadas; o, valiéndonos de otra comparación, como la línea melódica que un flautista toca en un solo aliento. El alumno se equivoca a menudo en su juicio sobre el largo de una frase cuando ejecuta su propio trabajo, pero los ojos del observador poseen una infalible precisión al respecto. Por lo general hay unanimidad en cuanto a si es demasiado larga o corta, y se puede confiar con seguridad en el juicio recíproco de los alumnos.

Quizá el factor más importante para la acertada composición de una de estas frases sea la calidad del material original de la "palabra". Al igual que en la preparación de cualquier producto es esencial usar ingredientes de la mejor calidad para obtener resultados superiores. Es cierto que la mala técnica puede arruinarlos. Es necesario tener capacidad y fuste para trabajar. Se da a veces el talento para componer bien (el buen sentido de la forma) sin la imaginación para inventar el material (movimiento), especialmente entre quienes no se han emancipado de un vocabulario fijo, pero por lo general la

mente con inventiva aborda todos los aspectos del problema con igual soltura.

Hay otros modos de construir frases—rítmica y no dramáticamente por ejemplo—pero como aún no hemos iniciado el análisis del ritmo, prefiero empezar por el sentimiento, que es más sencillo y que sirvió de motivación original para las nueve "palabras".

TRABAJO PRÁCTICO

Construir una frase con una de las nueve "palabras" del primer trabajo, con la duración de la respiración, empleando el sentido del tiempo dramático y para una sola persona.

EL Arte de crear danza (Doris Humphrey)

EL DISEÑO, CUARTA PARTE

CAPÍTULO IX

EL DISEÑO, CUARTA PARTE

EL ESPACIO ESCÉNICO

En cuanto se le permite al alumno moverse en el espacio (en el trabajo sobre la frase) con libertad para elegir su dirección y posición, es evidente que necesita un fundamento para utilizar el espacio, además de su instinto libre y no siempre certero. Como está adquiriendo la técnica de un arte escénico, es preciso que tenga conciencia de la especial significación de ese espacio, que tiene atributos, dimensiones y fines muy distintos de los de cualquier otro espacio. Difiere radicalmente del espacio físico y psicológico del estudio, donde prepara su cuerpo durante tantos años y donde todavía está adquiriendo un conocimiento de la coreografía. Si fuera posible en la práctica, todas las clases de composición deberían darse en un escenario. Entonces la ardua explicación que sigue sería en parte innecesaria y por cierto más inteligible. Porque el escenario es un espacio sumamente especializado; no está, como el estudio, limitado por cuatro paredes, ventanas, espejos, sillas y etcéteras, ni es abierto como una pradera o una plaza, ni es, por lo general, circular como los escenarios de algunos teatros modernos. Es probable que los bailarines actúen todavía por largo tiempo en el escenario enmarcado tradicional. El alumno debe perder la comprensible sensación de que la danza es movimiento del cuerpo y que puede ubicarse en cualquier sitio cómodo del espacio a su disposición. Esta concentración introspectiva sobre el movimiento se le ha inculcado durante los años de clase, cuando la única consideración sobre espacio era la de tener sitio para bajar sin molestar a los demás. En este sentido, el discípulo de danza está en desventaja con relación al alumno de arte dramático que recibe cierta preparación técnica sin consideraciones de espacio (sentado en una silla para la educación de la

voz y la lectura de obras), pero que desde muy temprano se ve "en escena". Aunque sea torpemente, el aprendiz de actor tiene que marcar entradas y salidas y conservar una relación convincente con los demás, aprende a sentarse, a caminar en el momento debido y en el ámbito adecuado. En resumen, aprende desde el comienzo el oficio de actor en su taller y escaparete: el escenario.

En comparación, el aprendizaje de la danza, con años y años de técnica en el estudio, es incompleto y poco realista. A veces el alumno no aprende nada acerca del escenario. Simplemente pasa del estudio a una compañía que ensaya en el escenario, para un espectáculo en el cual se le indica cada paso y tal vez solo reciba del director una recomendación: "...Y no tropiece con las piernas en el mutis".* (¿Qué piernas? ¿Las mías? ¿Las de otro?) Los bailarines de mi generación se criaron casi todos en el teatro y no existía esta tremenda ignorancia, pero en la actualidad es muy común. Es obvio, aun si no se repara en ello, que el escenario, lugar de comunicación, tiene atributos espaciales muy particulares, que pueden favorecer o menoscabar la coreografía según la inteligencia del coreógrafo. Para lograr que el escenario cobre vida ante los ojos del estudiante trato en lo posible de transformar el estudio en escenario marcando zonas con sillas, o mediante descripciones orales, y por último trato de mover al bailarín en ese espacio imaginario para ilustrar los diversos puntos. Ya que podemos construir idealmente el espacio en el estudio, escogemos proporciones que brinden al cuerpo la libertad que necesita y que a la vez lo enmarquen con justeza. Para un bailarín de proporciones regulares es adecuado un espacio de ocho metros y medio por seis, no tan inmenso como para que se pierda el cuerpo ni tan estrecho como para impedir los grandes movimientos. Para los grupos, este escenario se amplía hasta unos diez metros y medio por ocho o nueve, aproximadamente, según el número de bailarines. Es probable que en ningún otro momento el coreógrafo disponga precisamente de las dimensiones que necesita. Los proyectistas de los teatros, que son personas excéntricas y están obligados a observar toda clase de consideraciones sobre economía y a cumplir con los requisitos de comisiones imperiosas,

* Juego de palabras. En el original: legs significa piernas y también el bastidor. (N. de la R.)

presentan creaciones que varían desde los escenarios pequeños como un pañuelo, sin bambalinas, hasta los enormes de treinta metros de ancho y seis de fondo, o los extravagantes en forma de cúpula con una sola salida. (Hay, naturalmente, también algunos escenarios muy buenos.)

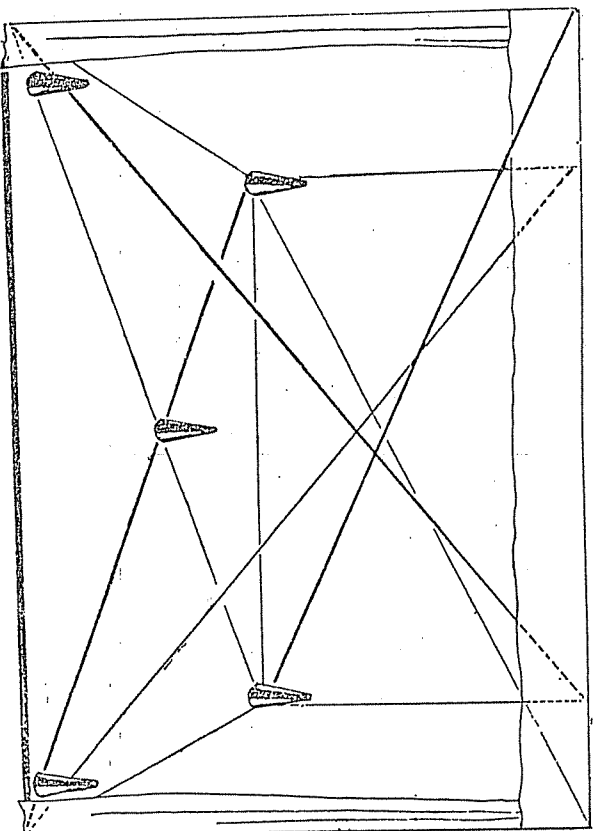
En el estudio se marcan las cuatro esquinas del escenario rectangular; el bailarín imagina el arco del proscenio, los costados y el fondo, llenos de trastos y telones imaginarios, y estamos listos para hablar del mágico lugar donde cobran vida los sueños.

Primeramente, recordemos qué visiones han poblado este recinto extraordinario. Me parece que es importante recordar a los grandes que han pisado las tablas y las magníficas obras que nos han emocionado, y cito a Ruth St. Denis, que dijo: "Nunca puse los pies sobre un escenario sin pensar en su magia y en mi destino". Me gustaría poner de relieve este espacio para que los discípulos no lo pisen nunca inadvertidamente como si fuera un lugar común, una cancha de beisbol o el hall de un hotel. Aunque hablar de sitio consagrado parezca casi místico, no lo creo excesivo para los jóvenes que suelen pensar: "Un piso es un piso, y existe para sostenerme mientras bailo". Yo les digo: "Ese lugar detrás de la entrada, antes de que des el primer paso para salir a escena, es solo una tabla, un sitio privado donde tú concentras tus fuerzas; solo un soporte de madera para que tú inicies el vuelo hacia lo mágico. Te pertenece a ti, y a nadie más, para utilizarlo como quieras. Pero desde el momento en que tú surges perteneces al teatro, a un lugar público, donde el destino te permite milagrosamente hacer una pequeña contribución al arte. Si eres capaz de pronunciar una palabra tan potente como las de Shakespeare, o tan emocionante como las de Modjeska, has de sentirte sumamente privilegiado".

Si yo pudiera proyectar un estudio o un teatro para la preparación de bailarines haría pintar los lugares externos al escenario de un color práctico, neutro —pardo, por ejemplo— y todo el escenario en una profusión de colores, para destacar en primer término su luminosidad y en segundo término las tendencias diferencias de sus diversas zonas. Este espacio sólo se emplearía para bailar, jamás para clases de técnica. A falta de estas facilidades tratemos de imaginárnoslas.

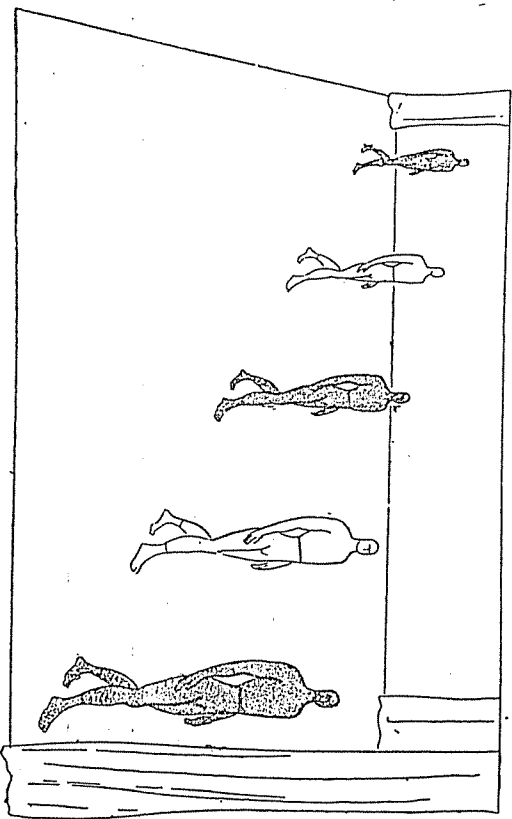
Consideremos primeramente las cuatro esquinas. Están arquitectónicamente sustentadas por poderosas verticales. Las

del foro, formadas por un bastidor y el borde del telón de fondo, enmarcan simétricamente a la figura que emerge; en el proscenio, la vertical de la embocadura y del bastidor contiguo tienen un gran efecto sobre la figura. Párese un bailarín en cualquiera de las cuatro esquinas y obsérvese lo que sucede. Las dos esquinas del foro hacen que la figura parezca importante, con cierto aire remoto que sugiere, si no hay una atmósfera específica, un comienzo heroico. Las verticales fuertes dan energía al cuerpo, parece sostenido por murallas de fuerza física y espiritual. Para percibirlo de manera más completa, imágnese a la misma figura de pie a un lado en una pradera con un cielo inmenso por encima; la figura podría ser el centro de la escena pero el medio que la rodea la atenúa en vez de destacarla. Las dos esquinas del foro, mucho más que las del proscenio, producen la impresión de comienzos trascendentales porque no solo proyectan las dos verticales, sino también líneas que corren hacia ellas desde las distintas partes del escenario formando ángulos rectos, que siempre crean conflictos y fuerza. Hay dos líneas que parten de la vertical en el nivel superior y dos a nivel del escenario que, juntamente con las verticales, constituyen seis firmes puntales de las esquinas del foro.



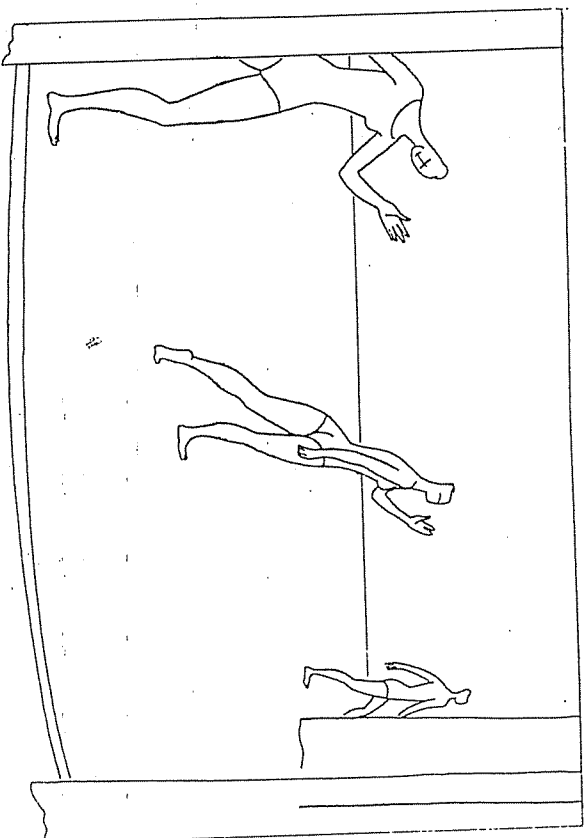
Añádase a ello otro factor: las diagonales invisibles que van desde las esquinas superiores a las inferiores. Están allí, por cierto, aunque no las veamos. Hágase caminar al bailarín por una de estas diagonales desde la derecha del foro hacia la izquierda de la embocadura, y se lo verá andando por el sendero más vivamente expresivo del escenario. Aunque ni siquiera levante un dedo, aparecerá ante nuestros ojos investido de fuerza heroica, utilizando tan solo la arquitectura del espacio escénico (véase el diagrama que indica las diagonales invisibles).

Obsérvense los cambios de énfasis a medida que esta figura camina lentamente en diagonal. A dos pasos de la esquina, los seis puntales ya no la sustentan y se encuentra sola a la ventura. Hasta nos parece demasiado intrepidez y disparate alejarse de la esquina fortificada, pero sentimos que debe avanzar y probar su fuerza. Hay un punto débil y precario en el camino; la esquina ha quedado atrás y no ha ganado aún la fortaleza del centro. ¿Se pondrá de manifiesto su fragilidad o proseguirá resueltamente con todo el ímpetu original? Luego el influjo del centro comienza a fortalecerlo: en el centro no hay conflicto peligroso, sino equilibrio y sostén. Muchas veces traté de calcular cuántas fuerzas actúan sobre el centro de un escenario, pero nunca llegué a determinar la totalidad de éstas.



Diría que hay por lo menos once líneas que convergen, además de la seguridad psicológica del diseño simétrico. El centro, a menudo llamado erróneamente el "punto muerto", es sin duda el punto más intenso expresivamente del escenario, pero implica asimismo una curiosa debilidad. Cuando los discípulos advierten su fuerza, componen trozos y hasta bailes enteros en esta zona. Después de algunos momentos, la fuerza comienza a desvanecerse, casi como si menguara la corriente de irradiación. Muy pronto, y a menos que el movimiento sea absorbente, nos sentimos inquietos: ha desaparecido la magia del centro. En realidad, todas las zonas del escenario parecen tener un ritmo fluctuante creciente y decreciente. El abuso las agota y el descanso las refresca y vigoriza. No es posible dictar reglas sobre algo tan intangible; se aprende a través de los consejos y de la experiencia.

Nuestro bailarín ha ganado el centro y se encuentra en la plenitud de su fuerza (sin otro gesto que el andar). Nos alegramos por él, pero no se detiene ni se demora. Se desvanece ya la gloria del punto culminante. Lo vemos dirigirse hacia la esquina de la embocadura y hacia el olvido. Sabemos que debe pasar por otro peligro, el punto débil entre el centro y la es-



quina, pero no tememos porque el fin ya está próximo. Llega al proscenio. Su vertical recuerda el punto de partida. ¿Será otro refugio, no tan fuerte, pero conocido, o la entrada de una tumba? La figura desaparece, cortada a golpe de cuchilla por la vertical final. Fue solo una caminata, pero ¡cuán dramática y vibrante en todas sus alternativas! Otra observación: al acercarse en su camino a la salida del proscenio, este ser humano impersonal, remoto, desconocido, se ha transformado en un amigo, en alguien que nos interesa. Cuando ha llegado a la salida, cuando está cerca de nosotros, tomamos contacto con él. Ya no es una abstracción, sino un semejante.

Consideremos ahora las esquinas de la embocadura. No son en modo alguno tan fuertes; son menos las líneas que convergen en ellas y su principal característica es que ponen en relieve el elemento personal. No podemos creer en la intensidad ni en el sentido simbólico de quien por aquí entra; es uno de nosotros, vestido; se revelan demasiado los detalles de la personalidad y del semblante. Además no puede desplazarse por la vía triunfal que se abre ante la figura a foro. Puede naturalmente andar por la diagonal que va desde el proscenio al foro, pero se debilita a medida que camina porque está de espaldas y porque se aleja en vez de avanzar. Podría caminar hacia atrás para quedar de frente a nosotros, pero de nada serviría y rayaría en lo cómico. Podría desplazarse en otras direcciones al entrar —a través del escenario, por ejemplo— pero seguiría resultando personal. No se puede decir nada serio ni importante tan cerca de las candeliejas, a menos que se trate de una arenga para vender bonos. Esta zona se presta para la comedia, y para la presentación de celebridades que quieran hacer llegar un mensaje personal. Poco falta para que los comediantes se caigan por el borde, confiados en su certero instinto de acercamiento. Las personas que entran por las esquinas de la embocadura, solo pueden hacerse más personales a medida que se mueven por el proscenio, o más remotas y retraídas. (Véase la página 81 donde se ilustra la entrada por una esquina de la embocadura.)

No obstante, las esquinas de la embocadura se prestan a veces para buenos mutts, que llegan a commovernos mucho si han sido precedidos de secuencias realizadas en zonas fuertes y que reclaman un final brioso, personal o precipitado. Los mutts por el proscenio pueden hasta ser sinistros o trágicos si la

idea exige una culminación del tormento personal. Por ejemplo, al final de *Los desterrados* de José Limón, Adán y Eva se van lentamente por el proscenio al abandonar el Paraíso para entrar en el mundo del dolor y del sufrimiento. Nos sentimos identificados con ellos de manera personal, son nuestros primeros antepasados: Un mutts por el foro hubiera hecho aparecer todo como mítico; no tendríamos la sensación de proximidad. La lección que esto nos brinda es que las zonas del escenario apoyan y destacan diversas concepciones o las niegan; es necesario que el coreógrafo las escoja conscientemente.

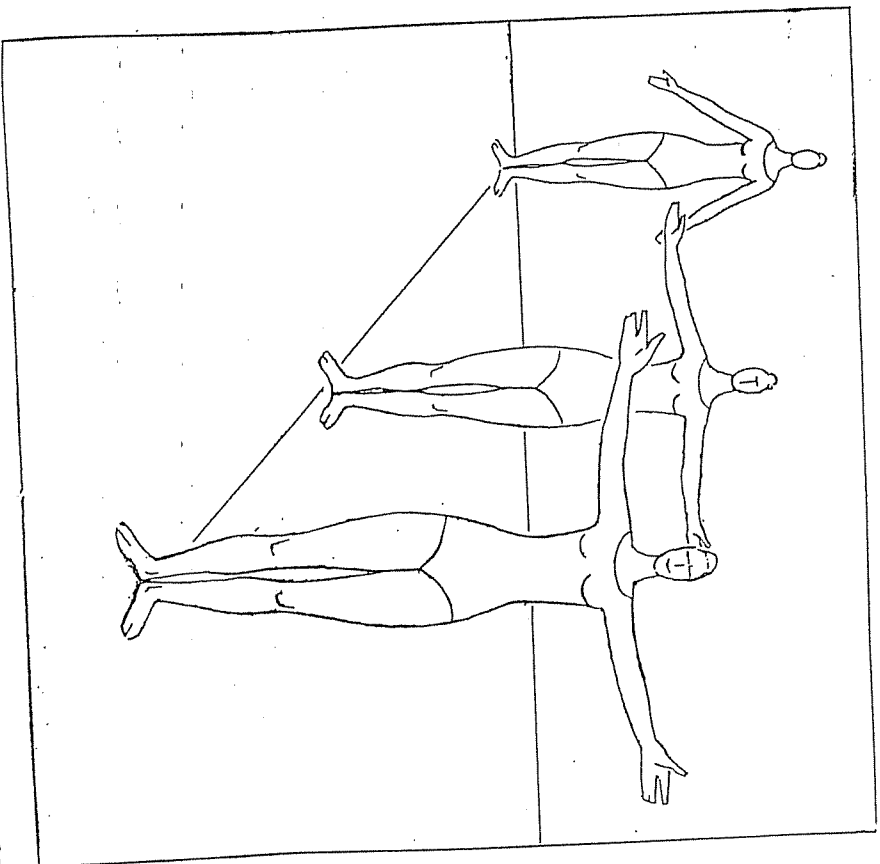
Podríamos detenernos largo tiempo sobre las cuatro esquinas y sus diagonales. Surgen muchos experimentos fascinantes para el alumno y para el coreógrafo. Por ejemplo, inténtese deliberadamente una secuencia en diagonal desde una esquina del foro hacia el proscenio que ponga de relieve un movimiento, culminante en las dos zonas débiles y que sea tímido en los puntos fuertes. Puede iniciarse en el escenario o con una entrada por la esquina valiéndose de movimientos vagos, indecisos; elevarse con un acento agudo y fuerte entre la esquina y el centro; llegar al centro vacilante y débil; y proseguir hasta el final, que puede ser desfalleciente bajo el proscenio vertical. Parecería la expresión de una personalidad perversa y neurótica. Si éste fuera el propósito, sería una de las formas de lograrlo. Repítanse luego los mismos movimientos, pero haciendo que correspondan los momentos fuertes y débiles con las respectivas zonas. De inmediato se restituye la cordura y la salud de la figura, con solo ciertos pasajes no dinámicos que indican el reposo y la acumulación de fuerza necesaria para otro esfuerzo. Otro experimento: pruébese una breve secuencia con puntos desfallecientes, en distintas zonas de la diagonal. En la esquina del foro una caída parece algo ajeno, enfermizo, impersonal, como un animal que se esconde. En la zona siguiente, la parte débil entre la esquina y el centro, la correspondencia entre ambas debilidades nos hace sentir que es realmente desesperante, pero se trata de una desesperación distante, patética, solitaria; no nos duele mucho. En el centro, la negación de la vida parece trágica, hasta heroica. En el nuevo punto débil despierta nuestra compasión, especialmente porque está tan cerca de un refugio psicológico, la vertical del proscenio; el abatimiento en la esquina puede ser casi insupportable: la cesación de la energía al alcanzar la meta. Podría ensayarse

una secuencia similar con ánimo opuesto: agresión y vitalidad. Es posible hacer luego interesantes deducciones sobre la comedia al procurar resultar divertido en los distintos puntos. Sería verdaderamente una hazaña parecer gracioso en una esquina del foro. Todo conspira contra ello. Es un lugar demasiado lejano, místico, y hasta Danny Kaye lo encontraría difícil. (Siempre vemos a Danny Kaye y a los demás cómicos casi sobre las rodillas de los espectadores.) El único sitio donde la comedia puede lograrse es en la segunda mitad del escenario, desde el centro hacia las candeliejas. La distancia es enemiga del humor y también lo es una forma arquitectónica severa. La psicología de lo absurdo debe reducir al ser humano a sus proporciones ordinarias porque de lo contrario asume una seriedad muy poco cómica. Hay naturalmente excepciones. Por ejemplo, una sátira sobre la pomposidad podría aprovechar la grandeza de las formidables esquinas, y ser devastadora y arrogante en el centro. Pero para el toque frívolo en general, ninguna zona de la diagonal es buena. Es preferible actuar más sobre el proscenio. Estas explicaciones parecen muy obvias por cierto, y sin embargo he visto casos en que los alumnos trataban de resultar divertidos contra el telón de fondo, donde no llegan a interesarnos, o se quedaban demasiado tiempo en el centro; comían, en fin, todos los errores posibles. No es una comparación muy precisa, pero podría decirse que el escenario es como el teclado de un piano: el dedo debe tocar la nota justa o todo está perdido.

Hay otra forma de utilizar el espacio de la diagonal, que resulta reveladora y hasta sorprendente. Háganse acompañar al piano algunas de estas secuencias. El oído nos dice mucho acerca del ánimo y el carácter de la ejecución. Un acompañamiento estricto que siga las alternativas del movimiento fuerte o débil parece normal, aunque no sea excitante por falta de contraste. Si concuerda rigurosamente con los acentos y los movimientos, resulta verdaderamente aburrido. Invirtamos ahora el procedimiento. Si el movimiento fuerte se apoya en un sonido suave y viceversa, se produce un efecto curioso. La música parece una antagonista; la figura del bailarín lucha por ser fuerte sin estímulo; y en sus momentos más vulnerables, la música parece querer destruirlo y dominarlo. Pero el bailarín es el que vence; la vista predomina sobre el oído. Es como un diálogo. La

el bailarín tiene preparada una secuencia bastante seria, un segmento de una de las grandes crisis de la vida. Acompañese esto con una música trivial sin intensidad de sentimiento. El bailarín no se fortalece por el contraste, más bien resulta vacío, tonto y presuntuoso. Tal es la virtud del sonido para dar el clima emocional. La misma secuencia con una música ligera, con algo de jazz, hace que el bailarín parezca cómico; finge seriedad pero no es sino descaro, no cree en nada. Son infinitas las variaciones posibles. Me temo que, en general, ni los coreógrafos ni los compositores tienen presentes estas mutaciones y sutilezas de la combinación. Casi siempre componen llanamente y no salen de la simultaneidad.

He de referirme ahora sucintamente a otras zonas del es-

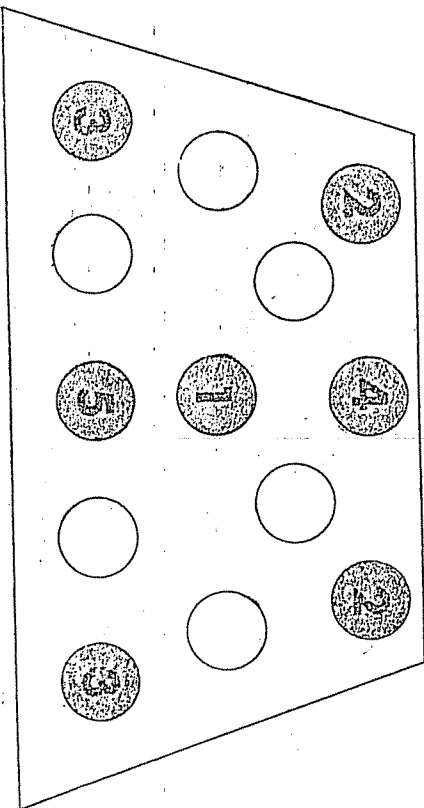


cenario. Todo el centro es sumamente potente, desde el punto más distante hasta el borde. Pero el "punto muerto" es el de máxima potencia. Obsérvese la figura que camina lentamente por el centro desde el fondo hacia el frente. Cuando está lejos es misteriosa, de gran potencialidad dinámica y simbólica, mucho más que si estuviera fuera del centro. A medida que avanza, predomina el centro electrizado y aumentan su dimensión y su poder. Nótese entonces que a medida que se mueve hacia el primer plano, aunque se destaca su mayor tamaño, disminuye rápidamente su fuerza, y junto a las candeliejas —o donde solían estar las candeliejas— vemos a una discípula con nombre, cabello y silueta propia; es decir, una joven real, ni mágica ni potente, que no comunica ni puede comunicar nada más que lo familiar y lo trivial. No es culpa de ella, sino del lugar en que se encuentra. Si quisiera ser trágica o heroica en este plano, resultaría desconcertante y hasta satírica. Al Jolson cantaba "Marry" al borde del escenario y su popularidad crecía cada vez más, pero Cleopatra no debe acercarse a las luces. La distancia produce la fascinación, como ya se sabe, y ello se comprueba sobre todo en la danza. (Véase la página 85 para observar la importancia del centro.)

Al comentar el valor relativo de las direcciones del movimiento, diré que el avance directo es más poderoso porque el tiempo y toda la dinámica del bailarín procuran una comunicación franca; luego vendría el desplazamiento en diagonal, el movimiento de costado a costado, y por último el girar. El movimiento girando, ya sea un giro individual, o un desplazamiento en círculo de todo el grupo, es excitante cuando se realiza con una técnica impecable, pero los ángulos de la figura cambian tan rápidamente que casi desaparece la comunicación y el diseño lineal, quedando solo la proeza física como elemento de estímulo. El espectáculo de un grupo compuesto por muchas figuras que se mueven rápidamente en círculo entusiasma principalmente por la reiteración de la vitalidad física. El círculo nada dice, aparte de que la vida no tiene fin; solamente se mueve y nos lleva consigo. No lo señalo en demérito del círculo. La sensación de continuidad que da es muchas veces la tónica justa para un tema. Como ejemplo del efecto enervante del círculo, imagínese a una bailarina que quisiera crear una caracterización de alguna reina autoritaria de la historia. Sería equivocada idearla de modo que la dama entrara por la parte

media del costado (punto muy débil para cualquier comienzo o final) y empezara a moverse en un círculo. Por muy dramático e ingenioso que fuera el movimiento, los ángulos cambiantes y la fluidez del círculo obrarían en desmedro de la idea. Cuánto mejor sería presentar esta figura casi totalmente de frente, con unos pocos gestos, tal vez muy sencillos, para que conociéramos a la persona inmediatamente y tengamos conciencia de su ánimo interior a través de la comunicación directa.

Como simple regla empírica, digamos que hay seis zonas débiles y siete zonas fuertes en el escenario (véase el diagrama que figura más adelante). Debemos agregar que si bien el movimiento resulta personal cerca de las candeliejas, por lo cual este espacio solo se presta para estados de ánimo íntimos, también pierde fuerza a medida que se desplaza hacia el foro, excepto en el punto muerto. Recuérdese que los principales sentidos de irradiación son los de las diagonales y el que baja por el centro; que los costados son muy ineficaces para las salidas y los multís, y para cualquier movimiento. En realidad, exceptuando las esquinas y el centro del foro, los demás puntos son débiles para salir a escena o desaparecer. Pueden idearse innumerables estudios para indagar cuáles son las cualidades distintivas de estas zonas. Ya ha quedado atrás la idea de que el escenario es un piso que sirve de apoyo: se ha convertido en un instrumento musical sensible. Les pido a mis discípulos que no lo consideren estático, sino dinámico, lleno de vibración y de sonido, con el volumen bajo control del compositor.



Estos comentarios se refieren al significado natural del espacio escénico, que tiene en general un sentido singular en la danza. El teatro hace otro uso del escenario, en parte porque en ningún momento está el espacio tan abierto como en la danza. Los temas de las piezas, óperas, etc., exigen a menudo muchos muebles o decorados. Ningún actor tiene ocasión de caminar por la diagonal mágica. En primer término, porque es probable que no haya una entrada en la esquina y además porque encontraría un sofá, una mesita, sillas o personas en el camino. Los problemas de espacio son entonces completamente distintos. Debo confesar que siento un gran entusiasmo por el espacio abierto y vacío, ocupado solo por los bailarines, que se les ofrece a los compositores del movimiento. Compadezco así mismo al coreógrafo de óperas o espectáculos que tiene que destacar una danza en las circunstancias más difíciles. Muchas veces se llena un espacio estrechísimo con veinte o más bailarines, sin otro apoyo visual que el gran coro vestido de todos colores, los solistas colocados en primer plano del escenario para que se vean, los decorados complicados con escalones, fuentes, arcadas, fachadas, estandartes y mil cosas más: una confusión sin par. No es de extrañar que el ballet de las óperas quede generalmente en un plano muy inferior de la escala artística.

Aunque el escenario puede encararse en la danza utilizando solo sus virtudes naturales, y debe estudiarse así, el simple escenario abierto puede muy bien alterarse mediante diversas técnicas. Uno de estos elementos es la iluminación. Si hubiera, por ejemplo, una razón muy importante por la que no se pudiera usar una zona potente para una idea importante, la iluminación podría salvar la dificultad. Las luces crean la atmósfera para los momentos culminantes, borran la figuras cuando no deseamos que se vean, y de infinitas maneras contribuyen a la estructura de la coreografía. El hombre que controla el tablero es un artista que toca un instrumento delicado, con tantas variedades de timbre como una orquesta. No me parece extravagante decir que muchas danzas mediocres han sido "aderezadas" por una experta iluminación hasta parecer casi obras maestras. Le corresponde al coreógrafo informarse sobre la iluminación y tenerla presente como valioso medio durante el proceso de composición. En la actualidad sería ya demasiado ingenio componer una danza en el estudio y mostrarla en el escenario luego como se exhibe un coche en un salón. (No

es buena la comparación: ¡hay exposiciones de autos con teatrales focos rosados!)

Las otras alteraciones del simple espacio abierto implican el uso de decorados y utilería, que pueden servir de apoyo a la dinámica y arquitectura natural o destacar puntos en sí caretes de énfasis. Ello es legítimo mientras tenga sentido, es decir mientras sirva para un propósito funcional o dramático. Es de esperar que habremos ya superado la época en que se esparcían objetos por el escenario para lograr un efecto decorativo o se utilizaban telones de fondo ejecutados por pintores de caballete que casi anulaban a los bailarines.

Ya que estamos estudiando el proscenio y su potencialidad, creo oportuno detenerme a comentar la proyección, que da lugar a problemas muy distintos de los que encara el bailarín en el estudio. En un escenario convencional hay un solo lado —la boca o abertura— que puede utilizarse para la comunicación. Ello exige muchos ajustes de enfoque y aun de movimiento para que todo el impacto alcance al espectador. La proyección tiene aspectos psicológicos y físicos. El bailarín que se mueve con confianza capta nuestra atención porque proyecta su seguridad. El bailarín que actúa con convicción tiene fuerza; muchas danzas de escasa calidad han "llegado" justamente gracias a la soberbia fe del ejecutante en su trabajo. Es decir, que si uno tiene fe en sí mismo es probable que los demás también le crean. Por otra parte, ha habido muchos estrenos funestos en los que trabajos de excelente composición se malograron por el nerviosismo de los ejecutantes. ¿Cómo se adquiere la confianza? Es una pregunta para los psicólogos. Pero todo director puede ayudar a establecer cierta seguridad, y hay pequeños trucos provechosos como la respiración profunda, el relajamiento, etc. Para los casos arraigados de pánico ante el público, no hay en realidad remedio conocido, aunque mil actuaciones satisfactorias sirven por lo general de cura si el bailarín resiste las primeras quinientas.

La proyección física entraña muchos puntos que es preciso recordar. El primero es tener conciencia de las hileras de personas que se elevan desde un nivel inferior al escenario hasta las galerías seis o doce metros más arriba y que en algunos teatros también llenan los palcos de los costados. El director atento tiene en cuenta las líneas visuales de las filas laterales y evita ubicar todos los movimientos importantes tan fuera de

foco que la cuarta parte del público no los vea. Afortunadamente, se están dejando los antiguos teatros, en particular los de ópera, en los que un tercio del auditorio solo veía la mitad de la escena. Quedar, no obstante, todavía muchos, y para los que ocupan las localidades más baratas, la única manera de saber lo que ha ocurrido es leer el comentario que escribe el crítico que se sienta muy cómodamente en el centro de la platea.

Cuando trabajamos sobre la proyección en el estudio, señalo que la tónica es la comunicación con el espectador y explíco que el centro focal del movimiento debe llevarse hacia arriba y hacia afuera. Los discípulos deben desear el nivel de intimidad a que se han habituado en el estudio, donde los bailarines, el maestro y los visitantes están en el mismo plano horizontal. Para proyectarse efectivamente hacia las galerías, la cabeza y los ojos deben estar en alto, y es preciso desarrollar un sentido consciente de la distancia. A menudo el alumno está demasiado absorto en las complicaciones de su trabajo para recordarlo y hay que advertírsele repetidamente hasta que adquiriera esta disciplina. "No llega usted hasta el espectador de la galería", me oyen observar hasta el cansancio. Las películas grandilocuentes de antaño son, en este sentido, esclarecedoras y deliciosas. Recuerdo una versión de *La danza de las camelias* con Sarah Bernhardt. Estaba de pie en una puerta del foro. Varias veces durante su discurso emocionado alzaba la hermosa cabeza y sus ojos se comunicaban con la última fila de la galería. Era un gesto artificial, sí, pero justificado a los efectos de la proyección. Hoy en día la actuación escénica es tan natural que el público de las localidades altas solo ve el cabello de las cabezas y apenas oye un vago murmullo. Siendo la danza, de todos modos, mucho más estilizada que el teatro, el bailarín no solo debe sino que está obligado a emplear el arte de la proyección, por muy afectado que les parezca a los realistas. También a este respecto hay que tener en cuenta importantes ajustes en las líneas del cuerpo. El mayor impacto corporal debe dirigirse hacia el frente siempre que sea posible. Ello no significa que los bailarines deban fijar la mirada en las galerías y quedarse siempre de frente, sino que hay que modificar y ajustar las direcciones del rostro y del cuerpo.

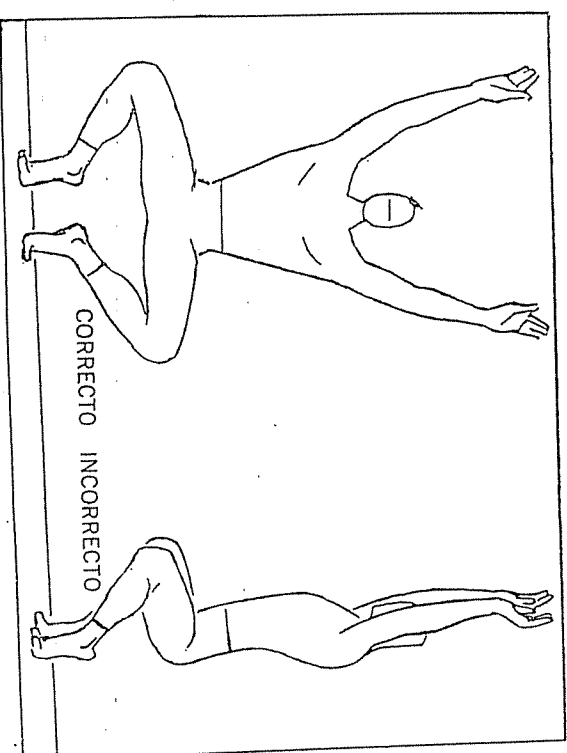
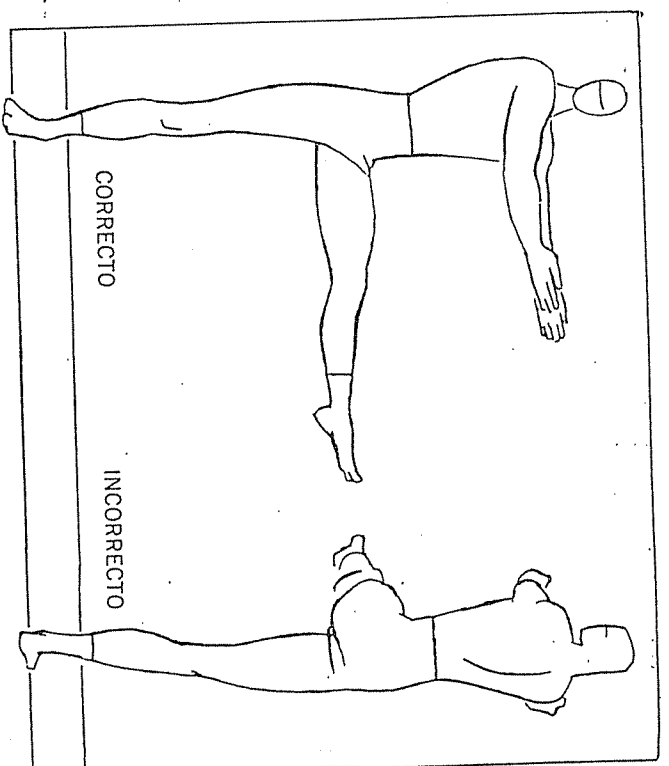
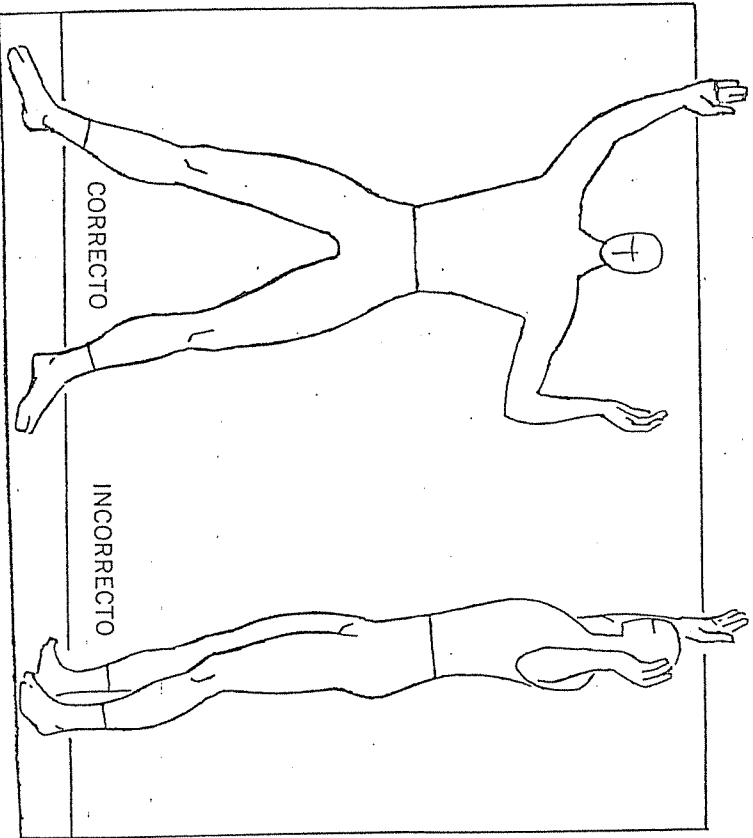
No creo en el bailarín sin rostro. No puedo aceptar la teoría de que la cara sea algo que se lleva sobre el cuello, mientras el cuerpo guarda toda la significación. En la comunicación dia-

ria, nos dirigimos a los rostros, leemos en sus facciones, res-pondemos primordialmente a las expresiones y palabras que de ellos proceden. Imaginemos lo desconcertante que sería si todas nuestras amistades decidieran que es indecoroso mover los ojos y los músculos de la cara; si renunciaran a las sonrisas y a los gestos y nos vieramos forzados a hablarles como si fuesen piedras. No encuentro razón alguna para eliminar la expresión facial en la conversación privada ni en escena, y me parece sumamente arbitraria e irracional la ausencia de vitalidad. Me refiero naturalmente a los casos en que el objetivo es la comunicación humana. Si la finalidad fuese otra —la impersonalidad, por ejemplo, o la abstracción— el rostro impassible me parece indicado.

Las líneas de la figura desaparecen casi cuando se elige mal la dirección y se desbarata mucho esfuerzo si el movimiento no se ofrece claramente a la embocadura del escenario. Por ejemplo, un bailarín de pie en segunda posición de perfil, desperdicia la mitad de su cuerpo. Así como es absolutamente elemental que el actor pueda ser oído, el bailarín ha de ser visto. Sé bien que es muy desalentador decirle al joven coreógrafo que ha puesto todo su entusiasmo y empeño en un estudio o en un baile: "El ángulo está equivocado y no se ven los brazos. No nos dé la espalda, privándonos de su rostro, durante tanto tiempo; prepare un salto distinto; no se ven las piernas". A veces las observaciones son tan frustradoras que es preferible pasar por alto algunos errores mínimos a fin de que el discípulo tenga la sensación de haber logrado algo. (Véanse las figuras siguientes, donde se ilustran ejemplos correctos e incorrectos.)

El ballet clásico resolvía el problema de la proyección valiéndose de los medios más simples. El coreógrafo sabía perfectamente que el movimiento de frente, en diagonal hacia adelante, o circular le aseguraba bastante proyección y frente. De modo que después de ejecutar un paso en una de estas direcciones, al encontrarse el bailarín en el primer plano, se le hacía caminar hacia un punto del foro, desde donde podía avanzar otra vez. Sospecho que también le permitía al bailarín un muy necesario descanso. Sea como fuere, este elegante "paseo" es todavía una de las características de la danza clásica, aunque los coreógrafos ahora sientan que es cuestión de honor inventar un movimiento ingenioso para no recurrir al antiguo ardid.

No debe descuidarse otro aspecto de la proyección con referencia al espacio escénico. Se trata del saludo al agradecer al público. Esta es la conclusión después del final de la danza y es sumamente importante como último gesto del bailarín. Creo que las reverencias deben componerse con cuidado aunque deban parecer espontáneas y naturales. De todos los elementos de la reverencia, el más importante es la conciencia del espacio. La esencia del saludo de los bailarines es dar las gracias como anfitriones a los huéspedes presumiblemente encantados. Primeramente deben dirigirse a estos huéspedes, numerosos pero dispersos, que los felicitan en conjunto. En otros tiempos, la *élite* se sentaba en la platea y en los palcos; la familia real tenía su palco especial, a veces cerca del escenario, a veces en el centro; y el vulgo ocupaba las galerías. Las normas de la etiqueta exigían que se manifestara en primer término el reconocimiento a las personas de sangre real, luego a la aristocracia



y por último al pueblo, que no estaba tan hastiado como para conversar y coquetear durante la representación de los artistas, y era por eso muy estimado. Este público clasificado facilitaba el saludo: primero al palco real, luego a los palcos de ambos costados (sucesivamente), después a la platea y, para terminar, a las galerías. Cada inclinación se hacía por separado, con una pequeña pausa, acordándose el bailarín de modificar la posición de los pies, del cuerpo y del rostro en la dirección debida. Ya casi no existe esta rigurosa formalidad. A menudo se produce en cambio un deplorable vaivén con figuras que parecen flotar y sumergirse sin cortesía ni dignidad. A mi juicio, en las ocasiones que no son de gala, cuando no hay palcos embanderados ni protocolo, el saludo formal debe ceñirse a la pauta siguiente: al avanzar hacia el centro del primer plano, la primera inclinación comienza en alto, dirigiéndose hacia la galería y bajando hasta la platea en un gesto continuo. Si hubiera que hacerlo más completo, podrían agregarse dos inclinaciones, de un lado a otro. Cuando solamente hay un bailarín el triple saludo no es excesivo. Cuando hay muchos solistas basta con una simple inclinación; de lo contrario, el proceso se prolongaría hasta el ridículo. Otro detalle: la dirección general de la inclinación es hacia adelante, pero contiene un retroceso, de modo que la reverencia es seguida de unos pasos hacia atrás, repitiéndose en el foro, como el anfitrión que se despide de los huéspedes con repetidos adioses hasta llegar a la puerta.

El saludo es en realidad un problema fascinante, con azaras trampas en cuanto a la medida, el porte, la proyección y el estilo. Los saludos deben variar de acuerdo con la danza que les precede. Los de comedia pueden ser más rápidos, hasta graciosos, pero los que pertenecen a danzas serias o trágicas deben mantenerse dentro del ritmo y gesto que corresponde al ánimo de las mismas. ¡Qué chocante nos parece la reina trágica que nos ha conmovido en la acción cuando aparece luego con una sonrisa que demuestra su complacencia y quiebra nuestro encantamiento! Las reverencias son a la vez muy reveladoras en cuanto a la personalidad. La inclinación condescendiente o arrogante del joven bailarín que nos impresionara como un fresco adolescente traduce inquietantes trasfondos y presagios. Igual desconcierto produce una inclinación apresurada, huidiza, al terminar una danza serena y noble.

Los alumnos deben aprender a mantener una conducta esce-

nica y es preciso estimularlos para que piensen y trabajen sobre el saludo adecuado, en vez de postergar un detalle de tanta importancia hasta el último ensayo general. Sé de ciertos casos en que los saludos ni siquiera se ensayaron. Los solistas suelen comportarse razonablemente bien, pero los grupos requieren disciplina. Cuando los espectadores ven un saludo de conjunto bien hecho pueden estar seguros de que se ha trabajado con esmero, porque son infinitas las dificultades que se presentan. Los bailarines se demoran, se olvidan de entrar o de salir, charlan entre cajas, no retienen los tiempos ni llevan cuenta de los telones, y finalmente saludan a las lombraes. Con cierto sentido del humor, esto parecerá una comedia de errores. No hay nada más cómico que la pequeña corista que sigue saludando cuando han desaparecido todos los demás. O que el pánico reflejado en la cara de quienes entran cuando no deben. Intimamente todos se empeñan en saludar a hombrecillos de Lilliput a un metro de distancia. La observación más repetida por mi es: "¡Ejeben el foco visual". En resumen, es preciso inculcarles a los alumnos el sentido espacial y social del saludo al igual que cualquier otra técnica.

Puesto que están ahora muy de moda los escenarios circulares, corresponde formular ciertas consideraciones al respecto. (Los escenarios de esta naturaleza para televisión, cine o fines especiales abarcan tantos procedimientos distintos que no intentaré siquiera abordarlos.) Abundan los escenarios circulares, particularmente en pequeños teatros y en pabellones de música de verano; y se invita a la danza a participar en ellos. Diré lisa y llanamente que, en mi opinión, estos escenarios circulares son lesivos para la danza. Ello se debe a una razón evidente. La danza es un arte visual, pero a diferencia de la buena escultura no es igualmente atractiva desde todos los ángulos. Se da mejor en una sola dirección. En este sentido difiere totalmente de las artes auditivas. La soprano que nos da la espalda tal vez no esté tan bien como de frente, pero el tono es el mismo y casi todo el arte se mantiene intacto. Lo mismo ocurre con el diálogo en una obra de teatro. Lo que importa es la palabra. Mientras se la oiga, el espectador domina la sustancia de la obra aunque pierda algo del "oficio" si está detrás de los actores. Los defensores del teatro circular destacan su intimidad. Alegan que muchas más personas se encuentran cerca de los actores, por lo cual se hace más intenso el impacto. Es un

argumento valdadero tratándose de una obra teatral, sobre todo si presenta situaciones entre personas corrientes con quienes sea fácil la identificación. Puedo imaginar que *Nuestro pueblo* o *El zoo de cristal* se enriquecen con la participación de un auditorio que está casi en el escenario con los actores.

Pero hay una enorme diferencia entre el teatro y la danza. Cualquiera baile, aun el más popular, es mucho más estilizado que una obra de teatro. Lo que para el bailarín es un simple andar corriente, es ya una distorsión del paso —o, si prefieren, una idealización— de modo que ningún personaje teatral caminaría así. Entiendo por ello que el bailarín no se ve favorecido por una mayor intimidad, porque no busca ser más real y natural, sino más estilizado y mágico. Estar demasiado cerca del mago, captando sus juegos de manipulación, es destruir todo el goce de la ilusión. Es por estas razones que creo que el escenario enmarcado, o la proyección hacia un solo lado, es preferible para los fines de la danza.

Reconozco, no obstante, algunas excepciones. Por ejemplo, las celebraciones anuales de los Hamukkah tienen lugar en enormes ruedos y constituyen un espectáculo para miles de personas. Surge aquí la danza popular, a menudo en círculo o en formaciones geométricas que son casi igualmente buenas desde cualquier ángulo. Ciertamente uno de los elementos de una vasta epopeya, la danza de *india* popular, que no depende de la proyección dramática o lineal, no decepciona. En realidad, el espectáculo la necesita. ¿Qué sería de la celebración sin el gran baile?

TRABAJO PRÁCTICO

Traer un estudio aprovechando el espacio escénico, y un saludo adecuado. Procurar incluir elementos de los estudios anteriores, tales como la frase, un contraste de dinámica, diseño, ritmo y motivación.

CAPÍTULO X

EL DISEÑO, QUINTA PARTE

PEQUEÑOS GRUPOS

El término "grupo", en la danza, surgió con las compañías de danza moderna. Anteriormente el conjunto se denominaba el cuerpo de baile o, sencillamente, los bailarines, para distinguirlos de los solistas. Hay una diferencia social implícita, cuando aparece la palabra "grupo", para definir la nueva relación entre los participantes en una forma de danza que corresponde a una idea democrática. En el mundo del ballet el rango derivaba, y deriva aún, de la jerarquía de la corte: comienza por el rey y la reina, y siguen luego los nobles, los plebeyos y, por último, los lacayos y los sirvientes. Los bailarines escalaban desde sus años de academia precisamente estos estratos sociales, que solo se diferenciaban de la realidad en que los plebeyos podían llegar a ser reyes. Una vez que la joven llegaba a ser *prima ballerina assoluta*, quedaba establecida su dignidad de reina mientras pudiera desempeñar su parte y no tendría que confundirse ya con la plebe. En la actualidad, en cambio, es corriente que los bailarines actúen como solistas o integrantes de conjuntos en distintos momentos.

Además de alterar el modo de trabajar de los bailarines, este procedimiento democrático cambia la configuración misma de la forma coreográfica. Ya casi nunca, o muy rara vez, actúa el conjunto como preparación inocua, para alinearse luego y recibir a la realza encarnada en la primera bailarina y/o su *partner*. Las danzas de conjunto en el estilo clásico solían tener muy poca importancia. Servían como introducción para la obra y durante la misma mantenían la atención de los espectadores. Mientras los solistas se preparaban para volver a deslumbrarlos. Pero eran muy útiles, para la culminación de la pieza, en un

final brillante. Los ballets del siglo XIX terminaban generalmente con el escenario lleno de gente saltando y girando, con los solistas en el centro, final que aun hoy se da con frecuencia.

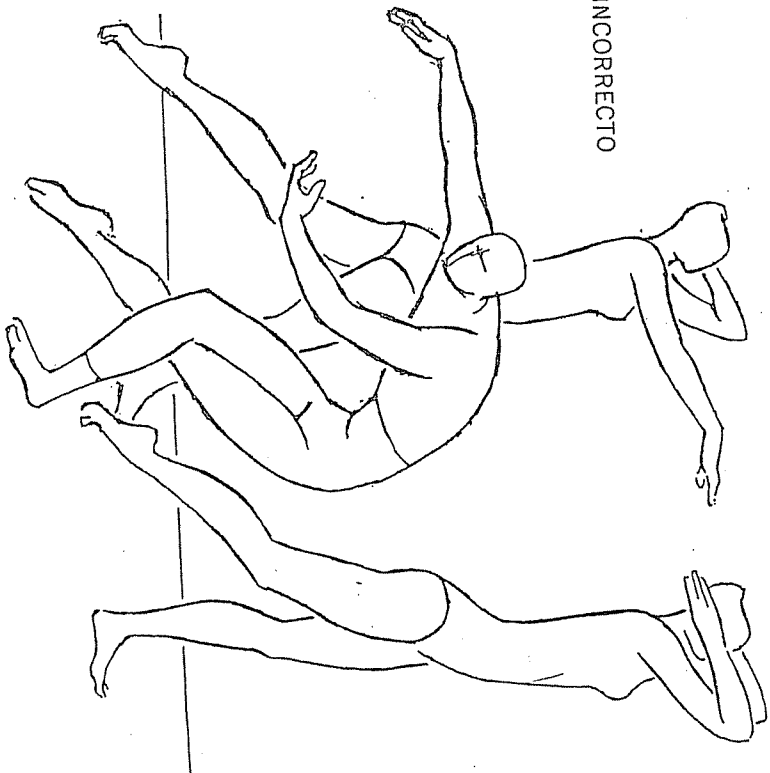
La danza moderna se basó en un concepto completamente distinto de las relaciones humanas, y por tanto, de los bailarines. Los grupos no eran anónimos, ni estaban integrados por los bailarines más modestos y menos dotados a disposición del director. Se hicieron grandes esfuerzos para preparar y desarrollar la personalidad en las compañías porque el papel del grupo era ya de importancia vital. En algunos casos todo el peso de la danza recaía en el grupo; los solos carecían, en comparación, de relevancia y funcionaban más bien como foco o como contraste, que como reyes y reinas adorados por sus súbditos. Podría citarse muchas de las primeras danzas modernas como ejemplos de esta nueva actitud hacia las personas y, en consecuencia, hacia la coreografía. Una de ellas es mi composición *Los Shakers*, realizada alrededor de 1931, en la cual predominaba el conjunto. Si bien había una figura central, se le asignaba al grupo el movimiento más intenso e importante, y en su fuerza colectiva residía la virtud de la danza. Es evidente que un cambio tan profundo en la actitud social tendría un efecto radical sobre la coreografía, liberándola de ciertas formas muy convencionales angulosas a través de los años. En la Grecia clásica, en Egipto y en otras civilizaciones antiguas, correspondía al coro un papel honroso en todas las representaciones dramáticas y en los festivales. Algunos de los pasejes más memorables y elocuentes de la literatura dramática fueron creados con todo amor para ser recitados por conjuntos corales dramáticos en grandes ocasiones. Todo ello se perdió con la gloria de Grecia y el coro no reapareció hasta el siglo XX. Fue restaurado por la danza moderna y, hasta cierto punto, por las comedias musicales populares. Ahora no es extraño que la estrella principal de la compañía salga a escena discretamente con otras personas en un momento de mucha acción, lo cual, a su vez, ejerce una curiosa fascinación. Los espectadores se mantienen en un estado de alerta y de interés, preguntándose cuándo habrá de salir la estrella, y es un juego divertido ver quién la divisa primero en un grupo al fondo del escenario. En mi opinión, esta forma de proceder puede resultar demasiado afectada; casi tan artificial como una fila de bailarines que saluda con una profunda reverencia a la primera figura cuando entra. Esto no significa

que el sistema de estrellas haya sido eliminado — hasta ciertas compañías modernas son reaccionarias en este sentido —, sino, más bien, que en este aspecto del teatro ha surgido un nuevo tratamiento de las personas y un nuevo respeto hacia la gente.

Por consiguiente, al pensar específicamente en un trabajo de grupo para alumnos es fundamental encararlo con este principio de la dignidad e importancia del individuo. Podría ponerse una obra con un solista secundado por algunas figuras menores, pero ya no sería la norma, sino la excepción. Todo depende, naturalmente, del tema, aunque la idea que actualmente se tiene de la danza no conduce a la pauta de la reina y sus rendidos cortesanos, a menos que se utilice material histórico. La relación recíproca entre motivos y personas en la danza refleja la manera de pensar democrática y no es ya ineludible, sino imperiosa si hemos de bailar de acuerdo con la época. También me refiero ahora a las actitudes occidentales, especialmente norteamericanas. Otros valores y otras modalidades prevalecen en países lejanos, por anacrónica obstinación de una élite o porque perduran intactos desde épocas antiguas.

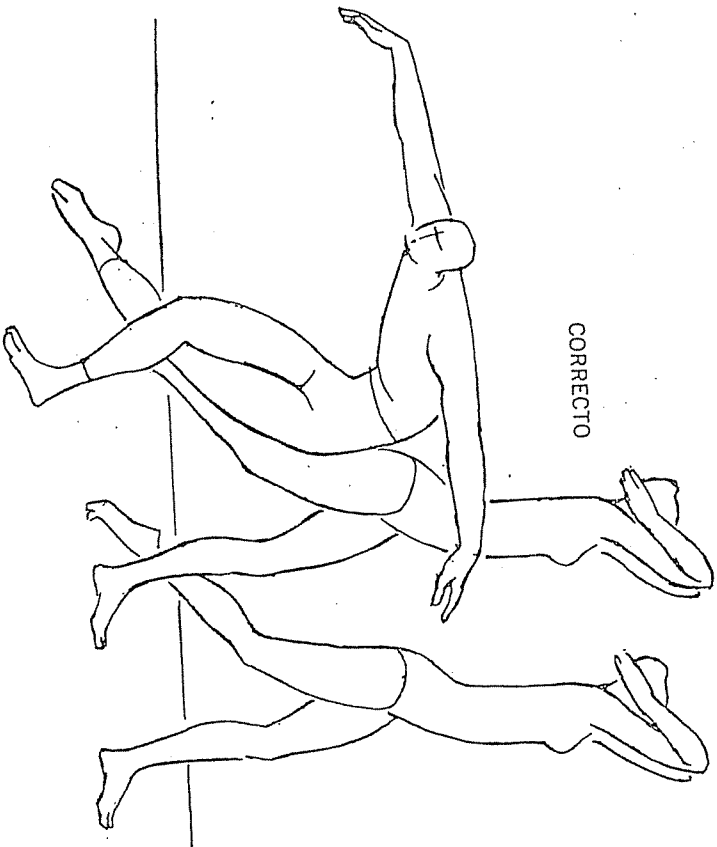
Antes de emprender un trabajo para un grupo, quisiera señalar algunas cuestiones puramente técnicas que deben tenerse presentes. Recordando los estudios de diseño para dos figuras, debemos destacar que la utilización de un mayor número de personas impone menos complejidad; se hace imperiosa la simplicidad del diseño lineal. Podemos comenzar modestamente con tres o cuatro en un grupo e ilustrar visualmente no solo algunas relaciones de figuras en el espacio, sino el hecho de que con cuatro bailarines, los ocho brazos, las ocho piernas, los cuarenta dedos de las manos y los cuarenta de los pies, hacen que el grupo parezca un ciempiés acosado si todos se mueven energícamente a la vez. La vida ilustración ante los ojos de los discípulos de un criterio erróneo al respecto resulta tan risible que debería dejar en ellos una impresión indeleble, pero lamentablemente a menudo no es así. Valiéndome de un grupo de cuatro, improvisé algunas posibles divisiones, puramente matemáticas, como, por ejemplo, cuatro al unísono, uno en oposición a tres; dos y dos; uno pasivo mientras los demás desarrollan un movimiento de diversas maneras; tres pasivos o como acompañamiento sometido al restante. Estas divisiones también se improvisan en diversas direcciones, con salidas y mutis; estudiando el espacio escénico, como en el trabajo anterior, y con

INCORRECTO



EN EL DISEÑO PARA GRUPOS

CORRECTO



SE IMPONE LA SIMPLICIDAD

los siempre recordados contrastes de dinámica, ritmo y fraseo. Aun con movimientos necesariamente muy simples, que se reducen a veces a caminar o a correr, los discípulos captan la idea y están suficientemente preparados para intentar un trabajo para grupo. Se repasa todo el proceso: comenzar por una motivación que tenga acción inherente; tratar de frasar el movimiento en diversas relaciones, y establecer un principio y un final. En resumen, recordar todo lo aprendido y aplicarlo a un grupo.

Hay otro punto de suma importancia. Cuando se forma el grupo es preciso, en primer término, elegir un director, una persona que se haga cargo de las decisiones finales. Luego debe

quedar convenido que los cambios de ideas no degeneren en controversia; de otro modo se irritan los ánimos, se adelanta poco y se pierde tiempo. Las personas de regular competencia deben ser capaces de coordinar un estudio de grupo en dos o tres horas, o menos.

Ocurre con mucha frecuencia un curioso resultado que es casi previsible en tales estudios: quedan todos estúpidos. Por alguna razón, al pensar en relaciones, el alumno deja de moverse en el espacio, aunque conozca muchos movimientos de desplazamiento. Imagino varias explicaciones. Una es que los alumnos se ven a menudo obligados a preparar estos trabajos apretujados en salones pequeños. Otra es que, debido a las ideas

tan dramáticas que escogen, se sumergen en la pantomima porque carecen todavía de nociones y de experiencia para transformar sus ideas en movimiento. Otra es la inercia, sencillamente; todos estos estudios se componen sin música y el alumno tiende a trabajar dentro del tiempo de su vida cotidiana y del desenvolvimiento espacial limitado. Echa de menos el estímulo de la música rápida, acentuada, y su imaginación no le proporciona un substituto. Puesto que sucede tantas veces, trato de hacerles la advertencia de antemano. "Vengan caminando hasta el estudio, pero una vez aquí no caminen ni se sienten, ni permanezcan de pie. El estudio es un lugar para exaltar la acción; resistan el letargo y la tendencia a la pantomima. Y busquen los contrastes. También ayuda el contraste en el tema. Elijan oposiciones simples, como agresión-timidez, perderse-encontrarse, ángeles-demonios, preguntas-respuestas." Hay miles de ideas de esta índole, mucho mejores para comenzar que los temas presuntuosos de ciertos alumnos, como "Un dictador y sus esclavos", "Una sociedad se derrumba" o "Lucrecia Borgia y sus parientes". Las ideas grandiosas no son compatibles con medios escasos.

Cuando los estudios están listos, pido el acompañamiento, sobre el cual se cambian puntos de vista. Generalmente el pianista experto es la mejor solución; pero deben considerarse otros sonidos, tales como percusión, canto llano o coral y efectos sonoros. Estas posibilidades ofrecen una buena oportunidad para exponer ante la mente de los jóvenes la correspondencia sensible entre acompañamiento y movimiento; y si hubiera tiempo para ello sería de gran valor dedicar muchas horas a realizar experiencias en este sentido.

Un trabajo de grupo, aun tratándose de un estudio breve, es una tarea muy difícil a esta altura, y se necesita paciencia. Observo que los alumnos no pueden dominar ni recordar muchos de los puntos de las lecciones anteriores. El diseño, por ejemplo, es a menudo demasiado simétrico y, por consiguiente, estático. O carece de proyección (desperdician el movimiento), el fraseo es borroso o la dinámica monótona. Es entonces cuando necesitan palabras de aliento y de esperanza, porque todo les parece difícil hasta lo imposible, y lo que creían entretenido les resulta arduo. Las clases de *correspondencia*, como las personas emotivas, son susceptibles a la *desperdiciación*, y en esta etapa sobreviene

el desánimo y la frustración, por lo cual se hace enteramente necesario levantar el espíritu de la clase. Si el maestro no lo logra, es un remedio seguro invitar a algunas visitas para mostrarles los mejores trabajos realizados. Una buena actuación sirve a todos de aliciente y las cosas siguen entonces con brío y ánimo renovado.

TRABAJO PRÁCTICO

Traer un estudio para grupos de tres o cuatro figuras.

CAPITULO XI

LA DINAMICA

La dinámica es el ingrediente que da sabor e interés a la vida tanto como a la danza. No hay en el mundo físico que conozcamos un rincón ni una grieta siquiera que carezca de cierta variedad en su textura. En la pintura tenemos la textura de la superficie, el color y la intensidad; en la música, el timbre, además del fuerte, piano, legato y staccato; en el movimiento, lo suave y lo fuerte, además de las gradaciones de la tensión. Plenso en la dinámica como en una escala que se extiende desde la fluidez de la crema hasta el rigor incisivo del martillo.

Y toda esta escala es susceptible de infinitas variaciones en el tiempo y la intensidad: lento-suave con fuerza; rápido-suave sin tensión; rápido-brusco con tensión (como los disparos de una pistola); moderado-abrupto con poca fuerza (más bien torpe); lento-suave sin tensión (soñador, indolente o sin esperanza), etc.

La vida ofrece infinidad de ejemplos sobre nuestra avidez de intereses dinámicos. Los decoradores de interiores trabajan infatigablemente para obtener los contrastes que transformen un ambiente sin atractivo en una sala elegante. La combinación de los colores es un aspecto de grave importancia, la selección de texturas exige infinito esfuerzo, y el acento adecuado —tal vez un caballo azul de la Dinastía T'ang— se elige con el mayor detenimiento. Aun a las personas menos estéticas les agrada la variedad en el sabor de la comida, en el color de los trajes; en las diversiones, en la gente y en la conversación.

Una civilización no dinámica sería en realidad insostenible y casi demasiado difícil de imaginar. Se comprende fácilmente que los integrantes de un grupo tan infortunado de la raza humana se morirían de aburrimiento. En este sentido, los norteamericanos son más inquietos y exigen más variedad que

la mayoría de los pueblos; constituyen una nación a la que todo le agrada más breve, más vivo, más excitante y en abundancia.

Al trabajar sobre la conciencia de la dinámica con un grupo de alumnos debemos primeramente observar que los términos agudo, suave, rápido, lento, tensión, relajamiento, son todos relativos, supeditados a la interpretación individual según la personalidad del bailarín. En el bailarín sereno, moderadamente rápido, con coordinación natural, lo "fuerte" no alcanza un grado normal de intensidad. Pero en el espectador surge una valoración inconsciente y precisa de la escala dinámica. Sabe lo que es fuerte o suave cuando mira, pero si le pedimos que produzca esta escala se encuentra, a menudo, tan preso dentro de su físico que no es capaz de dárla. Hay casos difíciles, especialmente con respecto al abrupto. Esta dinámica es el resultado de la capacidad para disponer de súbitas aplicaciones de energía y de presteza. Casi todos saben ser suaves y lentos. Las personas rápidas pueden calmarse, y la mayor parte es de la clase dinámica de tempo moderado, pero se requiere mucha paciencia y preparación para hacer más fogosos a los moderados y lentos. Muchas veces tengo que repetir: "Eso no es abrupto, solo le parece a usted".

Otro punto que es preciso aprender es la adecuada elección del movimiento para dar una dinámica suave o rápida y fuerte. En cuanto a lo abrupto, el cuerpo, exceptuando el del virtuoso, no está naturalmente constituido para hacer staccato cualquier movimiento. Por ejemplo, el movimiento circular en general no puede parecer cortante, porque la naturaleza misma de la curva es suave y continua. Ello se aplica tanto al girar como al movimiento circular de las grandes articulaciones. Es imposible hacer agudos los balanceos desde el hombro o de las piernas desde la cadera. En primer término, no pueden hacerse con suficiente rapidez y carecen además de puntos de acento. El movimiento de este tipo solo puede ser cortante por segmentación, es decir, interrumpiendo el curso de la curva con impulsos acentuados. Por ejemplo, un péndulo desde la cadera puede interrumpirse o alterarse mediante acentos agudos de la rodilla o del pie. El giro mismo, a menudo muy rápido, le parece al bailarín terriblemente brusco cuando lo ejecuta varias veces sobre un eje, pero la rotación es curva y ligada y no produce impresión de brusquedad a menos que se agregue algo, como el empuje de un brazo, del cuerpo o de una pierna. Éste es el

secreto del famoso giro *fouetté* del ballet; es la agudeza de la rodilla que se mueve lo que le da brillo. En contraste, el giro a la segunda es mucho menos atrayente porque es todo suave.

Es axiomático que la dinámica fuerte y la velocidad obran como estímulo, mientras que lo suave y moderado o lento es sedante. El buen coreógrafo no prolonga mucho ninguna dinámica, porque bien sabe que demasiado impetu agota el sistema nervioso y que mucho legato adormece a todo el mundo. En este sentido, sin embargo, el alumno tiene que afinar su criterio para que responda al caudal de la dinámica como un contador Geiger. Para ello se crean estudios que le brinden práctica en el manejo de la dinámica.

Un ayudante muestra una secuencia de movimiento ejecutada sucesivamente en cuatro dinámicas diferentes. Es breve, consistiendo en tres o cuatro frases, y cada vez se repite exactamente igual. Primero es toda suave y lenta. Debe elegirse un movimiento que pueda luego agudizarse, recordando que no todo movimiento se presta para ello. Los grandes diseños circulares para los brazos, las piernas o el cuerpo son casi imposibles de hacer agudos. En general, los más prácticos son los movimientos similares a estocadas y los de las partes menores del cuerpo. La secuencia se ejecuta entonces con fuerza, lo cual significa con rápidos acentos bruscos, pero no necesariamente con un tiempo acelerado. Pueden introducirse pausas entre los movimientos para conservar aproximadamente la misma duración de las frases. Recomiéndese a la clase observar la diferencia de ánimo y sentido que traducen estas dos interpretaciones. La primera es serena, quizá poética, no apasionada por cierto, porque tiene una tensión mínima. La segunda se destaca inmediatamente por su agresividad y calor; actúa la emoción, especialmente si se agrega considerable energía a la brusca medida. Aunque son los mismos movimientos, adquieran una significativa entera y distinta.

En tercer término, se ejecuta la secuencia con dinámica alternada, unas veces suave, otras veces fuerte. Debido a la naturaleza de la producción de estos movimientos habrá una variedad en la medida así como en la dinámica. La suavidad lleva tiempo. La vista debe seguir una línea durante bastante tiempo para registrar su cualidad, pero lo fuerte tiene que ser siempre rápido. Esta secuencia combinada produce un efecto diferente. Dicha que esto es norma. La dinámica alternada es rica en inte-

rés y renovadora. Es el plano de comunicación más accesible. Nos agradan, por ejemplo, las voces que tienen estos contrastes, los trajes "calmos" con accesorios "vivos y agudos" o que poseen por lo menos variedad en el color y la textura. Nos gusta en la pintura, en la cerámica, en los tejidos, la música, el teatro y la danza, para no mencionar solo la vida.

Queda otro proceso por el cual atraviesa nuestra frase y es el de la dinámica simultánea. Probablemente habrá que agregar algún material al original para que los contrastes sean claros. Por ejemplo, si el tema está en los brazos, un brazo puede seguir como antes, mientras el otro golpea o se estremece. Podría variarse infinitamente utilizando otras partes del cuerpo. Los pies pueden hacer gestos *staccato* mientras los brazos y el cuerpo se mueven en legato, etc. Esta posibilidad es también muy grata, aunque mucho más compleja, y produce una mezcla de gran riqueza. El baile español constituye en este sentido un ejemplo secular. ¡Qué bien saben esos brazos sinuosos y sensuales combinarse con el taconeo excitante! El zapateo moderno bien ejecutado es otro ejemplo de una técnica semejante, pero su estilo es absolutamente distinto, lo cual no es evidentemente resultado de ninguna reflexión por parte del español ni del zapateador, ya que establecieron sus medios técnicos por una complicada combinación de ambiente y temperamento, que sería fascinante reconstruir pero que no incluyó ciertamente el análisis. Los primeros bailarines modernos carecían de tradición; tuvieron que inventarse la senda propia y como es natural llegaron a ciertas conclusiones ya descubiertas por instinto siglos antes. Sin embargo, algunas ideas muy famosas, como la suavidad y la fuerza del baile español, pueden usarse como principio de nuevas maneras y son entonces ideas lozanas revestidas de visos fidedignos de épocas antiguas.

La dinámica es el nervio de la danza, y quien la ignora arriesga su existencia como artista. A esta altura de las clases, me gusta decir que todo bailarín tiene ciertas predilecciones, terrenos afines a su temperamento, en los que tiende a moverse habitualmente. Uno de ellos quizá sea el contraste dinámico, pero raras veces constituye la característica dominante. Por consiguiente, debe cultivarlo con ardor hasta que le sea casi imposible moverse en una tónica monótona. Cada bailarín encuentra una clase de movimiento en la que se halla en su elemento. Para algunos será el suave-lento, o el que subraya

el diseño, el drama o la técnica. Es obligación del maestro tratar de sacarlo de sus surcos y lanzarlo a la aventura por nuevos caminos. En no más de una lección veo fácilmente que alguien se mueve siempre en forma grandilocuente, heroica; uno es siempre vago e indeciso; otro es pequeño y tímido. A la joven heroica, le digo: "Haga algo cómico, hágame reír". Al tímido: "Simule ser el Gengis Kan". Al letárgico: "Sea rápido como un relámpago". Les resulta penoso y hasta se sienten intimidados; sienten la desolación de verse arrojados del nido y obligados a volar. No obstante, es imperioso tomar medidas de rigor a fin de ampliar su ámbito.

A. TRABAJO PRÁCTICO

Traer un estudio sobre dinámica para una persona, una secuencia de movimiento a ejecutarse de cuatro maneras: toda suave, toda aguda, alternando lo suave y lo agudo, y simultáneamente suave y aguda.

B. TRABAJO PRÁCTICO

Traer un dúo, trío o cuarteto, con énfasis sobre la dinámica. Si se dispone de tiempo, estos trabajos se encomiendan en lecciones sucesivas; de lo contrario se divide la clase y se asigna a cada grupo un trabajo para preparar al mismo tiempo.

El proyecto en grupo requiere de todos modos una explicación más extensa. Haciendo referencia al primer trabajo sobre diseño, se procede más o menos en la misma forma. El solista es omnívoto, pero el grupo o el dúo exige una inmediata división del material entre sus miembros. En el trabajo sobre dinámica procúrese escoger un tema que naturalmente sugiera contrastes de dinámica y dinámica simultánea o alternada entre los integrantes del grupo. Por ejemplo, paciencia-impaciencia, cordialidad-esquivez, terrenal-etéreo. Formúlese asimismo una advertencia en cuanto al exceso de contraste. Puede ser también muy fatigoso, y el alivio producido por un movimiento unívoto, todo de la misma cualidad, da lugar en sí a un contraste oportuno. Comuníquese a la clase que a su debido tiempo habrán de abordarse los grupos más grandes y el estudio de la forma total.

CAPÍTULO XII

EL RITMO

De todos los ingredientes del arte de la danza, el ritmo es el elemento más persuasivo y potente, con la posible excepción de la técnica del virtuoso y de la personalidad deslumbrante. Si bien el diseño impresiona, el ritmo es incitante y la dinámica es un colorido sutil en comparación con un ritmo que arrastra. Pero el ritmo es también uno de los medios menos utilizados y apreciados en la danza. Las formas principales de la danza —el ballet, la danza étnica y la moderna— destacan mucho más otros factores, como la técnica (mayores estratagemas y giros más rápidos), el drama, la originalidad, la pureza del medio, el encanto y la personalidad o el estilo, y un sinnúmero de otras facetas de ese diamante que brilla más allá de las canchales. Quienes realmente conocen el valor del ritmo son los zapateadores y los bailarines de jazz. Los expertos en esas artes se han hecho castillos en España, con piscinas dignas de Hollywood prácticamente solo en base al ritmo. En verdad no sé por qué existe esta indiferencia en el campo de la danza en general, pero en todo momento pongo de relieve la gloria y el estímulo del ritmo y recomiendo a los alumnos que no desechen esa riqueza.

El ritmo afecta tanto a todos los aspectos del ser humano, y en verdad, del mundo conocido, que podría compararse al ambiente de la existencia, como el agua en que se mueve el pez, teniendo el agua y el pez también diferencias rítmicas a las que son ajenos... ¿o no lo son? Las corrientes y las mareas se comunican con el pez en forma prístina e instintiva y ¿quién sabe si el agua no responde en algún sentido misterioso debido a su inquieto desplazamiento cuando nada? Es una tentación considerar al ritmo con una actitud casi mística cuando se observa repetidamente que el empleo, la ausencia, la supresión

Y las distorsiones del ritmo afectan profundamente la acción de todo, desde los hombres hasta los átomos. El ritmo es el gran organizador. Se forman hábitos de acento para mantener la integración de los organismos, las pautas rítmicas dan sentido y sensibilidad a la vida, y la masa de materia que carece de ritmo es anárquica, caótica, una amenaza para toda organización.

En cuanto a los problemas del ritmo en la danza, todo director y maestro conoce al individuo arrítmico que tiene una coordinación tan imperfecta entre el oído y el cuerpo que no puede ajustarse a un compás, ni bailar con los otros; pretende marcar un acento fuera de tiempo y es rítmicamente incurable. Por mi parte, encuentro que este impedimento es tan serio, perturbador y exasperante, que no puedo trabajar con personas arrítmicas en mis composiciones. Representa para mí un problema particularmente grave porque siento y amo mucho el ritmo. Con otro director que no destacara este elemento, o cuyo método permitiera la medida individual del tiempo prescindiendo de una medida establecida, los bailarines arrítmicos podrían actuar bien. Muy a menudo, estos bailarines tienen un sentido personal arraigado del tiempo que, si bien no se puede someter a ninguna otra pauta, es sumamente sensible y provocativo.

Entrar en una investigación en gran escala sobre el ritmo exigiría un libro entero, y nos conduciría desde la minucia de la materia, a través de la evolución, con toda su flora y fauna, hasta el hombre; y tras esto, a las conjeturas. Pero en este libro sobre la danza comenzaremos varios cientos de millones de años después del principio con esa extraordinaria producción de la naturaleza, el hombre. Tiene cuatro fuentes de organización rítmica. En primer término, el aparato de la respiración, el canto y el habla, que da origen al fraseo y al ritmo de la frase. Vienen luego los ritmos en parte inconscientes de las funciones orgánicas: el latido del corazón, la peristole, la contracción y distensión de los músculos, las ondas de sensación a través de las terminaciones nerviosas. También el mecanismo propulsor, las piernas, que el hombre descubrió como puntos y sucesivos que le permitían desplazarse por el espacio, y porcionaron goce consciente de la medida al trasladar el Por último tenemos el ritmo emocional; el arrebato y la nación del sentimiento, con acentos que no solo ofrecen las pautas rítmicas, sino que nos sirven de base para juzgar

los ritmos emocionales de los demás. Si yo siento estas fluctuaciones de la pasión, deduzco que el resto de la humanidad también las siente, en cierto grado.

Para los bailarines, el mecanismo motor es por cierto el más importante. Aquí es donde comenzó la danza —con los pies— y aquí continúa principalmente. Y no solo eso, ya que creo que la conciencia del acento, de la energía puntuada por el pulso, procede de este cambio del peso al danzar, y no existiría en la música ni en el lenguaje, ni en las artes visuales, si no hubiera sido establecida por los pies de los hombres. Pensamos en lo que sería el mundo si estuviera habitado por superpeces en vez de por supermonos. El acento estaría ausente o carecería de significación. El ritmo no tendría pulso porque el pez no lo tiene; las aletas se mueven en un ritmo ligado. Supezo no lo tiene; por muy ligero que sea, no es en realidad agudo movimiento, por muy ligero que sea, sino ondulante y suave. Jamás hubiera habido relojes —las horas son pulsos en el tiempo— ni tamborres ni amor por el acento estrepitoso. Un desfile de peces marichando sería imposible, se produciría en cambio un avance sinuoso sin redoblante. Pero tal vez fuera mucho más hermoso y benigno para los nervios.

Reflexionando sobre los ritmos de cambio de peso, el mecanismo del andar consiste en el equilibrio sobre una pierna mientras los músculos levantan y adelantan la otra. Cuando comienza el descenso de esta pierna, ya no se necesita fuerza. La gravedad hace el resto, y el pie toca la superficie apenas refrenado, produciéndose la "pisada". Este toque hacia abajo puede acentuarse y reforzarse con energía hasta ser muy recio, como cuando se cuadraran los guardias de palacio ingleses; o controlarse y mitigarse, con los dedos sustituyendo al talón, como en la danza. De todo modos, la gravedad provee la potencia del apoyo. Haciendo nuevamente referencia a los peces, la gravedad afecta tan poco su actividad que el movimiento hacia arriba y hacia abajo casi no existe, y se atienen a la progresión sostenida por el agua. En el animal humano, el andar es la pauta clave de la caída, y la recuperación, mi teoría del movimiento, es decir, el ceder a la gravedad y rebotar. Ésta es, a mi juicio, la esencia misma de todo movimiento. La vida toda fluctúa entre la resistencia y la sumisión a la gravedad. La juventud está "abajo" lo menos posible; la gravedad apenas la retiene en la tierra. La vejez toma contacto gradualmente

con ella y el paso pierde elasticidad hasta el acatamiento final, la muerte. Hay dos puntos inanimados en la vida física, el cuerpo inmóvil en el que son invisibles los mil ajustes que lo mantienen erguido, y la horizontal, la última quietud. La vida y la danza existen entre estos puntos y forman por lo tanto un arco entre dos muertes. Esta trayectoria vital está llena de caídas y recuperaciones—muy estilizadas y exageradas en la danza— que dan por resultado acentos de todas calidades y duraciones. Estos movimientos, en particular los de los pies, agrandados por otras partes del cuerpo, organizados en pautas rítmicas, se relacionan como por un cordón umbilical a la vida de todo hombre. Cuanto más presteza y rechazo tengan, más juventud y vitalidad sugerirán y ofrecerán. Cuanto más débiles y esparcidos los acentos, más seniles y menos dinámicos parecen. Lo cual no quiere decir que la juventud sea buena y la vejez mala, puesto que es solamente una observación clínica sobre la manera en que rítmicamente se suscitan estas impresiones de juventud y vejez.

No solo está la pauta del ascenso y descenso, de la energía opuesta a la gravedad, en el fondo de cada gesto de los hombres; el bailarín tiene el privilegio de explotar uno de los aspectos más potentes de este movimiento vital cuando lo organiza en ritmos. Todas las personas responden a un ritmo, aunque sea complejo, siempre que puedan discernir su esquema. Se ha observado antes, a pesar de que es en parte inexplicable, que al hombre le gusta comprender las cosas en términos de forma, y permanece impasible o se siente descontento cuando confronta algo cuya pauta no entiende. En la danza y en la música, las artes que hacen un uso más consciente del ritmo, el goce crece si se capta el principio fundamental de la organización rítmica. La gente no se entusiasma con el acento al azar o demasiado errático. Esta clase de goce parece estar relacionada con el descanso y el esfuerzo. Si se percibe la estructura rítmica no es necesario el constante esfuerzo de la voluntad para comprenderla, de lo cual se deriva más placer y alivio que de una confusión de acentos difíciles de seguir, con su consiguiente demanda de atención y de energía nerviosa. También nos gusta lo inesperado en el ritmo, como bien lo saben los bailarines y músicos de jazz. Contra el fondo "sólido" de un compás firme, resulta delicioso e inteligible. Sin embargo, este tipo de ritmo "métrico" constituye solo una parte del tema: la que denominamos

ritmo motor. Los otros dos—el ritmo de la respiración y el ritmo emocional— son también sumamente poderosos.

El ritmo de la respiración no contiene el estímulo del apoyo o acento, ya que por su índole no se refiere al levantamiento y a la caída física de los pies. Además, la respiración corriente no tiene una acentuación aguda inherente. No obstante, está ligada al instinto más vital del hombre; el recién nacido lucha para respirar y vivir, y los moribundos se aferran a la respiración como vínculo con la supervivencia. En la danza podemos usar el simple ascenso y descenso de la respiración en su ubicación original en el tórax, pero esto no es todo, de ninguna manera. La idea del ritmo respiratorio—la inspiración, la retención y la exhalación— puede transferirse a otras partes del cuerpo. Podemos "respirar" con las rodillas, o los brazos, o con todo el cuerpo. Esta transferencia no parece artificial, sino milagrosamente natural y convincente. Los pies, aunque participan en esta clase de ritmo, sirven principalmente como portadores del cuerpo de un aliento a otro. Estos ritmos de la respiración son susceptibles de la más infinita variación, según las partes del cuerpo, la duración más prolongada o breve y los diversos usos del espacio. En otras palabras, hay todo un mundo de movimiento implícito solo en este aspecto del ritmo. Pero, como en el caso de los ritmos motores, está tan descuidado por los bailarines, los maestros y los coreógrafos, que en las clases tropieza con muchas dificultades para lograr que los alumnos lo comprendan y rara vez se ven estos ritmos en las composiciones terminadas.

El empleo del ritmo emocional es más universal. A casi todo el mundo le gusta ser dramático, y en ciertos ambientes es la meta y esencia de toda composición. El ritmo emocional puede forjarse en un ritmo respiratorio, en un ritmo motor o en secuencias de gestos. Es susceptible de muchos tratamientos y combinaciones con otros factores. Si se utiliza en forma adecuada, su principal característica es su veracidad. Debe vencernos de que está arraigado en la realidad. Es preciso evitar que sea tan artificial que nos deje impasibles. Asimismo, no es nunca monótono, pues el ser humano no es capaz de conservar un sentimiento con una intensidad y un ritmo absolutamente constantes. En esto difiere radicalmente de los otros dos. Los ritmos motores pueden ser, si se quiere, terminantemente métricos y los ritmos respiratorios pueden subir y bajar con regu-

laridad y estar relacionados con la función original. Pero la emoción, por su naturaleza, fluctúa; de ahí que la pauta rítmica dramática tenga que manifestar variación para ser persuasiva. Para estar plenamente preparados para trabajar sobre ritmos emocionales, los alumnos tienen que completar el análisis de la motivación y el gesto, que es el último de los elementos de la composición por examinar.

Al considerar el ritmo, es oportuno abordar algunos aspectos muy curiosos de los tempos musicales. Pregunto a la clase: "¿Cómo determinan ustedes cuándo el lento se transforma en moderado y el moderado en rápido?" O sea, ¿en relación a qué es más rápido lo rápido, no en términos de aires convencionales, sino en términos de movimiento? A veces obtengo la respuesta que creo acertada: que el andar normal (no el latido del corazón, aunque es un factor que contribuye) da la medida del tiempo. Realizo entonces algunos experimentos. Un ayudante se mueve a distintas velocidades que corresponden al andar o al correr. Todos los alumnos están de acuerdo invariablemente en cuanto a lo que es lento, moderado, rápido o muy rápido; parecería que hay un sentido innato a este respecto. La apreciación normal de un aire musical puede alterarse artificialmente comenzando un baile vivamente y acelerándolo hasta el presto, de modo que el principio parece moderado en comparación. Los aires musicales son, por lo tanto, relativos entre sí. Lo lento y lo rápido, en relación con el andar, tienen efectos psicológicos. Lo que es más lento que el paso normal resulta siempre más alérgado, aunque sea meditativo; lo rápido es siempre más excitante, regocijante, indica un deseo despierto y una mayor vitalidad. El paso moderado, el tiempo cotidiano, es siempre casual, demasiado familiar para que actúe como estímulo, ni emocionante ni profundo. A fin de evitar la combinación de este aspecto gris con otro similar, les prevengo contra el exceso de aire moderado, de simetría, de acentos rítmicos uniformes, de diseño horizontal, etc. En resumen, apartarse del aplastante término medio.

Se asignan entonces trabajos para el estudio de los tres ritmos, comenzando los estudios individuales. Si los discípulos están muy poco familiarizados con estas ideas, el ayudante tiene que presentar muchas ilustraciones ante de que estén parados para trabajar solos. Siempre hay dos o tres que son calambitosamente arrítmicos en sentido métrico, y a quienes se

les aconseja hacer un curso intenso sobre ritmos musicales y corporales en otro lado. A menudo no han oído hablar nunca de ritmo respiratorio y para ellos los ritmos emocionales significan adomán y pantomima. Con todo, nos sumergimos en el tema y avanzamos conforme a la experiencia de la clase.

TRABAJO PRÁCTICO

Tracer un estudio ilustrando un ritmo motor, un ritmo respiratorio y un ritmo emocional para una persona.

El movimiento sin motivación es inconcebible. Alguna fuerza es la causa del cambio de postura, sea comprensible o no. Ello no solo se aplica a la danza, sino al mundo físico en general. Los coreógrafos pueden desatender la motivación y lo hacen sin explicárselo ni justificarlo, pero, por mucho que se empeñen en ser abstractos, no pueden evitar la afirmación: "¡Vivo, por lo tanto me muevo!" La cesación del movimiento es la muerte, pero antes el bailarín por lo menos manifiesta: "Soy un ser humano vivo". Me imagino que la única manera de evitarlo es encerrar el cuerpo en una especie de caja que no deje ver parte alguna de la anatomía, que no revele ni un músculo vivo. ¿Habrà quien quiera ensayarlo? Sería realmente una abstracción, pues daría lugar a conjeturas sobre si el traje está habitado por un ser humano o por un mecanismo. Aun en este último caso hay motivación; alguien tiene que haberse inspirado para inventar el mecanismo.

Es evidente que prefiero la motivación consciente, y me inclino por lo tanto por la comunicación acerca de las personas dirigida a las personas. Esto desde el comienzo del trabajo en clase, y también con los bailarines profesionales, en que el movimiento debe fundarse en un propósito, y en que no se haga un gesto mientras no haya una razón, por muy simple que sea, que lo exija. Este proceder debe impedir la ejecución técnica, fría, mecánica, porque está presente el sentimiento. Naturalmente, hasta la danza técnica tiene una motivación. Manifiesta: "Mi cuerpo es experto y voy a deslumbrarlos con proezas físicas". Muy de tiempo en tiempo es válida, y podemos entonces gozar de la comunicación con un verdadero virtuoso. Pero en realidad pertenece a la categoría de los artificios y de la acrobacia y rara vez cabe dentro del ámbito del arte, a menos que vaya acompañada por un discernimiento estético impecable.

Para mí, la danza realmente tediosa e imperdonable es la que ejecuta el técnico mediocre que nada tiene que decir aparte de que vive. Si el coreógrafo pudo lograr infundir a su trabajo algunas ideas frescas sobre el movimiento, queda algo mitigada su futilidad; de lo contrario sufrimos indignancia. Es lo que ocurre en particular hoy, porque prácticamente todos los bailarines que se presentan en los escenarios poseen una técnica que se puede calificar entre adecuada y brillante. Si no está al servicio de algo, nada ofrece aparte de la comprobación de que todos dominan la técnica. Es tal el ansia de los bailarines y la pericia de los maestros que todos bailan y lo hacen bien; hay montones de técnicos. Pero, a mi criterio, es preciso agregar algo para que una exhibición semejante valga la pena, y ese algo es la motivación.

Haciendo una breve comparación con el teatro, un arte afín a la danza, ningún dramaturgo de quien yo tenga noticia escribió jamás una pieza "abstracta" con palabras reunidas al azar y con personajes que entraran y salieran sin razón. Los dramas pueden ser muy difíciles de comprender, pero casi sin excepción tratan de manifestar algo, y considerarían absurdo poner en boca de los actores las sílabas sueltas de los textos de dicción. Los trucos o charadas en los que los actores recitan la guía telefónica se tienen por lo que son: juegos de salón. Creo que la danza está firmemente arraigada en el terreno de la comunicación. Comete un error cuando asume los elementos más abstractos de la música y la pintura, que son artes totalmente diferentes, cuando destierra al ser humano de la esencia de la obra. El medio de expresión del bailarín es el cuerpo, no la pintura, ni la piedra, ni el sonido.

La enseñanza de la motivación en las clases de coreografía exige mucho trabajo preliminar, debido a que es un tema relegado a segundo plano por la preparación técnica. Los integrantes de una clase de técnica tienen una meta primordial, aunque no lo confiesen. Todos quieren alcanzar un ideal místico, el de ser un joven o una joven de no más de veinte años, con perfecta coordinación física, flexible, fuerte, sano, feliz, seguro, bello, sin susceptibilidad al nerviosismo, a la depresión o a la fatiga. Como capacitación para la danza dramática, para una obra que requiera una gama de experiencia y de emoción, este modelo está fantásticamente alejado de la realidad. El bailarín no tiene ni la más vaga noción sobre cómo se manifiesta la

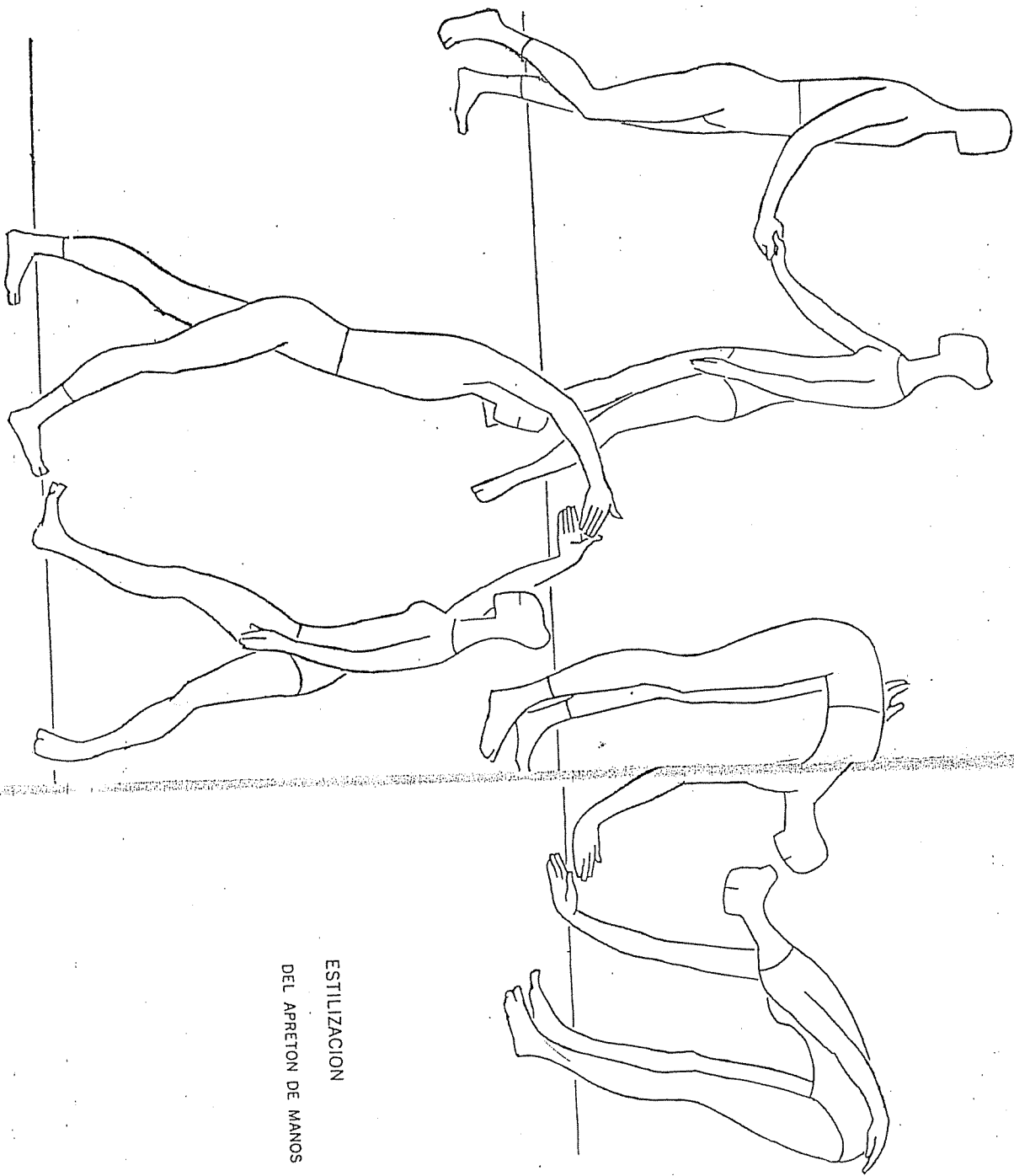
decepción, el azoramiento o la postración emocional. Personalmente, nunca pude dirigir a algunos bailarines para que expresaran de manera convincente el desaliento de la fatiga o el ansia de la desesperación. Sencillamente, no saben dónde ubicarlos en el cuerpo; ni logran ser estimulados hasta alcanzar las cumbres optimistas del éxtasis. Los paroxismos de alegría no figuran en la preparación técnica; el joven feliz no conoce los extremos, pues vive en el paraíso lisonjero del ideal razonable. A propósito, tendría que haber una clase sobre técnica de la expresión de estados emocionales mucho antes de que los alumnos alcancen la etapa de la ejecución o de la coreografía. Es cierto que algunos maestros emplean el movimiento emocional, en realidad está arraigado en la técnica. Pero estos gestos, cuando ocurren, son invariabilmente muy limitados, derivan en general de los caprichos personales de su creador y no son lo suficientemente amplios como para servir de fundamento técnico. Stuelo preguntó a los bailarines jóvenes cómo camina una criatura, o qué sucede en el cuerpo, en términos de actitud y gestos, cuando sobreviene la vejez, y se quedan perplejos, aunque han visto criaturas y ancianos durante toda su vida. Miran, pero no ven. O les pregunto: "Si la desesperación comienza a dominarlos, ¿dónde sienten el primer indicio, y qué partes del cuerpo lo manifiestan?" No lo saben. Por lo tanto, para abordar la motivación, que tiene mucho más alcance que el ideal dichoso, los alumnos tienen que observar atentamente sus propias reacciones naturales y las de los demás, y los ejercicios se prolongan bastante antes de emprender estudios sobre movimientos o gestos motivados.

La motivación es la esencia omnimoda de la composición de la danza, y el gesto es una derivación de la misma. Para poner en claro esta diferencia, comencemos por la motivación y comparémosla con el gesto. El impulso hacia el movimiento puede surgir de la fuente más tenue y sutil, puede ser todo delicadeza y fragilidad en su origen, aunque lo suficientemente fuerte como para que algo ocurra. Por ejemplo, la curiosidad en la astenia moverá apenas un dedo, o tan solo los ojos. Se torna más compleja con un matiz de emoción, tal vez de sigilo, aprensión o expectativa. Los alumnos deben experimentar estas mutaciones y al mismo tiempo tener conciencia de la virtud del pequeño movimiento. Por lo general, tienden a malgastar energía empleando todo el cuerpo, y nunca se acuerdan de aislar las

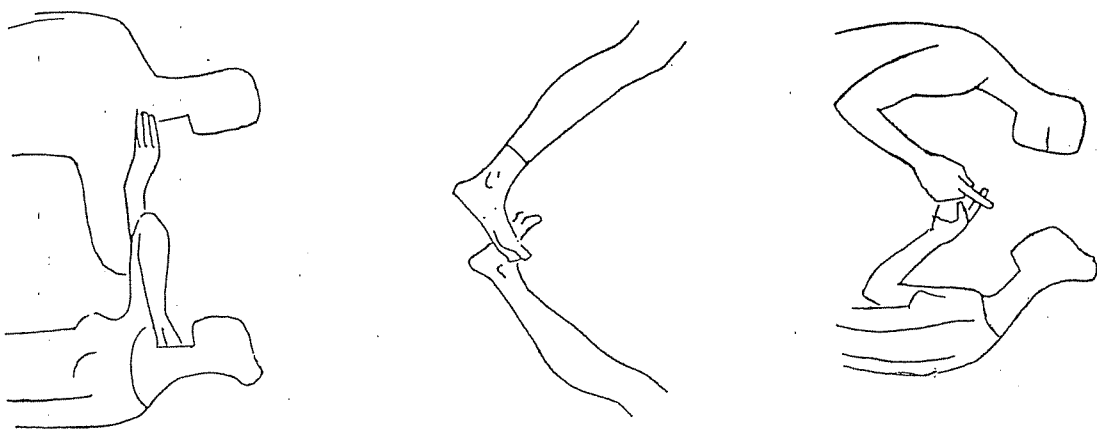
diversas partes con fines expresivos. Estos primeros estudios son muy similares a los de interpretación teatral, pero no importa. Es preciso explorar las fuentes naturales que dan origen a la emoción y examinar luego el proceso por el cual las emociones se transforman de mímica en movimiento.

Invento diversos ejercicios exponiendo situaciones sencillas, para las que los alumnos escogían movimientos. Por ejemplo: usted se encuentra turbado por un problema emocional, ya pero después de luchar brevemente toma una decisión, ya sea para afrontarlo y superarlo, para eludirlo o resolverlo de alguna manera. Este pequeño estudio, a pesar de su ámbito mínimo, sirve para enseñarle muchas cosas al alumno. En primer término, ¿cómo ha de indicar la perturbación emocional? Al resumirlo en un pequeño trabajo, tiene una guía permanente para problemas similares. La emoción hondamente sentida comienza siempre en el centro del cuerpo, donde el corazón, los pulmones y las vísceras responden de inmediato. Pueden situarse en seguida otras reacciones, de modo que parezcan simultáneas. Las manos se elevan hacia esas regiones o hacia la cabeza, o se aferran al cuerpo, etc. También pueden ocurrir reacciones en la cabeza, las piernas y otras partes del cuerpo. Todo depende de la índole del sentimiento. Si se trata de un sobresalto, las manos se dirigen al pecho o al corazón, donde tiene lugar un inmediato y violento aumento de tensión; o a la cabeza, o a los ojos, si la emoción entraña el deseo de apartarse de la sensación aflictiva, o si produce llanto. Si el sentimiento no es súbito, como una conmoción, sino que se hace consciente gradualmente, la reacción se produce del mismo modo primeramente en la parte media del cuerpo, pero puede ir acompañada por movimientos más periféricos, como volver y alzar la cabeza, entrelazar las manos o golpearlas contra un objeto exterior, o por un inquieto desplazamiento de los pies. El único proceder psicológicamente incorrecto sería conservar el diafragma en alto y el académico porte erguido. Se reserva esta actitud para los cantantes de ópera que no pueden abandonar el diafragma y los pulmones para el canto.

Debemos exigirle al alumno que medite específicamente sobre su estado emocional, en vez de entregarse a una vaga agonía. ¿Cuál es la causa? ¿Ha sido abandonado por su amante o ha perdido el bolso? Según el tema son enteramente distintos los gestos indicados. También debe relacionarse esto con



ESTILIZACION
DEL APRETON DE MANOS



Los estudios anteriores; el tema exige un determinado fraseo, ~~estera~~.

Llegamos entonces a lo decisivo. Es necesario percibir de manera inequívoca. He observado que es para los bailarines un momento particularmente difícil de encarar. Como están habituados a pensar en términos de movimiento, suelen reaccionar con excesiva rapidez, omitiendo las etapas intermedias, manifestando solo el hecho consumado. Supongamos que la idea es arrostrar una dificultad. Luego de representar todo detalle una gran zozobra, el bailarín se yergue súbitamente con el pecho arrogante, en la plenitud de su juventud y coraje. Resulta tan poco convincente que raya en lo cómico. Tienen que verse las etapas intermedias de la respiración y la cesación gradual del sufrimiento, por muy breves que sean, para que podamos creerle. Las pautas que corren están arraigadas en la vida y en el bailarín, pero éste así no ha notado lo que ocurre por hallarse absorto en el dominio de una técnica para la postura, la belleza, la perfecta coordinación, etc. Los psicólogos dicen que la emoción intencionalmente sentida tiene una reacción instantánea en el centro del cuerpo, tanto en el caso de sentimientos sombríos como felices. Durante las primeras etapas, los estudios son más bien pantomímicos, pero no reparamos en ello mientras se sobrentienda la relación entre motivación y movimiento. Aun que parezca muy similar a la interpretación dramática, hay una gran diferencia. El actor dispone de la palabra.

Para ilustrar la tremenda diferencia entre el bailarín o el mimo, que tienen que expresarlo todo solo con el cuerpo, y el actor que se expresa con palabras, consideremos el momento del ejercicio precedente: tomar una decisión. El actor podría asumir una actitud casi desfalleciente o un estado de agonía y decir sin mover un músculo: "No, no quiero", terminando así la escena. Pero el bailarín tiene que procurar que la negación sea explícita y visible en el movimiento y no en la cadencia de las palabras, que puede eliminar las transiciones por sugerión.

Muchos estudios de esta índole son sumamente provechosos y solo el tiempo los limita. Es evidente que este tipo de preparación emocional puede también realizarse durante los ensayos de una obra. No obstante, para abordar el movimiento motivado en la composición, los alumnos deben contar con cier-

ta guía para la disciplina emocional en su trabajo de clase. Uno de los efectos más notables de la motivación sobre el movimiento es su poder de coordinación. Cuando el bailarín es invadido por un sentimiento cuya significación comprende, se siente "de una sola pieza". Es decir, que ninguna parte del cuerpo se desvía, ni es necesario controlarla o alterarla mediante un esfuerzo consciente. Se ahorra así mucha energía, pero solo ocurre si el bailarín es capaz de hallar y asimilar las verdaderas raíces de la conducta emocional. No se trata evidentemente de un mero estudio por realizar en clase para luego relegarlo al olvido, sino de un reto para el bailarín a lo largo de su vida como profesional y coreógrafo. Tendrá siempre algo más que aprender al respecto en cada nuevo papel y en cada coreografía, a menos que se consagre a las flores y a las mariposas de la vieja escuela. A lo largo de mi carrera he tenido a menudo que enseñarles a los jóvenes a cortejar y a las bailarinas a ser desdenosas, coquetas o seductoras, además de ayudar a todo el mundo a expresar ansiedad, alarma y una infinidad de estados emocionales. Quizá experimentarían las sensaciones, pero los movimientos correspondientes les eran ajenos.

Como derivación o parte de la motivación también exploramos con los alumnos lo que denominamos el gesto. Resulta más fácil porque los gestos son pautas de movimiento establecidas entre los hombres por antigua usanza, constituyen una especie de lenguaje de comunicación o función que data del principio del tiempo y que es sumamente útil porque es reconocible. Divido el gesto en cuatro categorías: social, funcional, ritual y emocional. En cada uno de estos terrenos el hombre ha cristalizado el movimiento en pautas, algunas tan estilizadas y apartadas de sus orígenes que se requiere reflexión e ingenio para descubrir el movimiento primitivo. Al referirme a éstas por separado en el orden en que se estudian, comienzo por:

EL GESTO SOCIAL

Se proporcionan algunos ejemplos, ilustrados por un asistente: la reverencia, el apretón de manos, la despedida, el abrazo (desde el formal hasta el íntimo), el saludo. Luego consideramos las situaciones, tales como un desfile, un partido de baseball (tanto los jugadores como los espectadores), una fiesta, una recepción, una arenga política, un discurso público.

Tenemos aquí gestos conocidos que, apenas esbozados, comunican su sentido inmediatamente y proporcionan al bailarín excelente material para la elaboración del movimiento.

A fin de estudiar los detalles de uno de estos gestos, tomemos la inclinación y su fascinante evolución. En la actualidad es a menudo una corrupción del gesto original, apenas un movimiento de la mano que se acerca a la cabeza, un pálido recuerdo de lo que fue. Imagino la siguiente secuencia en la historia de la inclinación. Al principio, la postración del enemigo prisionero, de cara al suelo y con los brazos abiertos ante el trono del conquistador; el cuerpo en posición indefensa, exponiendo la nuca vulnerable y las manos que no podían así recurrir a armas ocultas. El cautivo quedaba enteramente a merced y capricho de su captor. Observese que en la ordenación de los cardenales de la Iglesia Católica y en el culto de los templos hindúes se exige todavía esta postura de sumisión. En alguna época posterior se obligó al cautivo a arrodillarse en vez de prosternarse. Acaso fuera más rápido cuando se trataba de un gran número; tenían las manos atadas por la espalda y el cuerpo doblegado, la nuca expuesta, la cabeza descubierta. También era ésta la actitud de adoración en muchas religiones primitivas. Pasando rápidamente por sobre varios siglos de evolución, llegamos a las cortes y a la época del caballero y el cortesano. Para entonces, el suplicante solo dobla una rodilla, se ha quitado el sombrero con amplio ademán y con movimientos dignos que incluyen un paso hacia atrás. Tal vez sea armado caballero. Su señor coloca la hoja de la espada sobre el cuello desnudo y pronuncia las palabras pertinentes, luego de lo cual el que ha recibido el honor retrocede alejándose del soberano, inclinándose en la antigua actitud de sometimiento y respeto. En las cortes de los reyes franceses, ingleses e italianos, la reverencia llegó a ser muy compleja (toda academia de arte dramático que se respete se encarga de que sus alumnos conozcan la etiqueta de la reverencia cortesana), pero conservó siempre sus características más notorias: la cabeza descubierta, el cuello inclinado y expuesto. Aun en las instancias más casuales, entre amigos, no perdió los vestigios de estas dos ideas. Posteriormente habría de deformarse y los hombres llegaron a quitarse apenas el sombrero, y por último sobrevino la decadencia final, el gesto de tocar con un dedo el ala de un sombrero a menudo inexistente.

Al emplear una forma de reverencia en la danza, con el más leve indicio de la inclinación del cuerpo y la cabeza reviven todas las asociaciones de su significación ante los ojos del espectador. Lo mismo ocurre con el saludo, la despedida, el abrazo; en realidad, con una infinidad de gestos sociales. El bailarín puede recurrir a estos movimientos para valerse de ellos; son como palabras conocidas para las que no tiene que inventar un sustituto. En verdad no puede, ya que nada es tan reverente como una reverencia.

EL GESTO FUNCIONAL

Existen miles de movimientos creados con una finalidad práctica y que pueden extraerse de su medio original para ser utilizados en el arte del movimiento. Haciendo ahora referencia a una parte del estudio sobre el diseño, recordemos que uno de los temas era el trabajo. Este tema implica gestos funcionales. Al estudiante de coreografía deben ocurrírsele decenas de estos movimientos y debe señalarse que son "palabras" útiles que pueden insertarse en una composición no solo cuando el argumento exige específicamente "trabajadores", sino también en situaciones más abstractas donde la tónica es el esfuerzo. Son como abreviaturas en la composición. Una serie preparada de movimientos para el trabajo —por ejemplo llevar una pesada carga— no solo proporciona esquemas para cargas simbólicas, sino que asegura el esfuerzo muscular en los puntos adecuados. Asimismo, estas fuentes prácticas hacen que el movimiento sea más específico, lo cual es de desear, en vista de tanto movimiento confuso y vago. Quedo perpleja cuando ante un pasaje en el que el bailarín extiende los brazos hacia los costados con las palmas de las manos vueltas hacia abajo y una pierna levantada hacia adelante, me responden que significa: "Soporto el peso de mi culpa".

Para expresar la esencia del trabajo, el movimiento debe contener ciertas características inherentes a la acción original. Muy pocas clases de esfuerzo funcional exigen estiramientos totales del cuerpo o de alguna de sus partes. Las palancas, utilizadas en innumerables tareas, exigen la flexión de las rodillas y de los codos, requieren brazos y manos que no lleguen a los límites de su alcance y, en general, que la tensión se dirija

hacia un punto exterior al cuerpo en firme equilibrio sobre las piernas.

Los siguientes son algunos ejemplos tomados al azar del gesto funcional: peinarse, mecer a un niño, aserrar madera, limpiar un piso, dormir, coser, vestirse, caminar, correr, (con un objetivo, como para tomar el ómnibus), escribir a máquina, firmar una carta. Si le parecen demasiado prosaicos al bailarín que se aferra mentalmente a un sueño poético de belleza, creo que le haría mucho bien bajar de las nubes y vivir por un tiempo en la realidad. Aunque es cierto que estos ejemplos son mundanos, también pueden resultar, y han resultado luego de la magia lustral de la estilización, muy útiles en la composición dando origen a movimientos que de otro modo no hubieran sido concebidos.

EL GESTO RITUAL

Casi parece haber desaparecido el ritual del mundo moderno; pero si observamos detenidamente vemos que mucho queda. De todos modos, en nuestra investigación sobre el gesto tenemos libertad para deambular por la historia, remontándonos hasta las conjeturas sobre los tiempos no documentados. Es evidente que el mundo antiguo estaba saturado de ritos. Los historiadores dicen que los primeros hindúes y los griegos de la época clásica se atenían tanto a los aspectos formales de la vida religiosa que poco tiempo tenían para otras cosas. Todavía subsiste gran parte del ritual primitivo. Tenemos en la actualidad gestos establecidos en relación con diversas religiones; existen asimismo otras ocasiones rituales semisociales, tales como el protocolo de un tribunal, la coronación de un monarca, la transmisión de un alto cargo, las sesiones de proclamación de los candidatos políticos. La belleza de poder palpar estas fuentes reside en que poseen el valor de lo directo. Supongo que podría idearse una forma de adoración enteramente original, pero ¿por qué empeñarse, cuando es posible "captar" un gesto cuyas implicancias todos reconocen de inmediato?

Merece comentarse un curioso factor en relación con el saludo social y la reverencia del ritual religioso. La cabeza descubierta es de rigor para los hombres en las ocasiones sociales, pero no lo es en ciertas iglesias ni, en particular, en la

sinagoga, donde los creyentes, hombres y mujeres por igual, se cubren la cabeza. En la Iglesia Católica y en las altas congregaciones protestantes, las mujeres deben cubrirse, pero no los hombres. No se trata de arbitrariedades, pues existen razones muy fundadas para ello. La reverencia o genuflexión religiosa tiene raíces comunes con el saludo social; incluye la inclinación de la cabeza y del cuerpo, pero en distinto grado. Estas alteraciones merecen ser observadas con sutileza y guardadas en los archivos de los medios de expresión del bailarín.

EL GESTO EMOCIONAL

Ninguna otra categoría de gestos es tan valiosa ni tan profusa como ésta para el bailarín. Sin embargo, los gestos fieles a pautas estrictas correspondientes a estados emocionales, aquellos que ocurren con tanta frecuencia que pueden reconocerse fácilmente, no son tan numerosos como podría imaginarse. Muchos sentimientos pueden expresarse de tantas maneras que no hay en realidad una pauta para los mismos. La esperanza, por ejemplo, no tiene forma, ni tampoco la inspiración, el miedo y el amor. Tienen ciertas características, pero no son una pauta determinada. La pantomima antigua estableció en el teatro y en la ópera ciertas reglas en cuanto a los gestos para diversas manifestaciones. Los anhelos amorosos del Pierrot, por ejemplo, se consagraron y enseñaron como un estilo de actuación y la actitud de hincar una rodilla mientras las manos aprietan el corazón es un gesto clásico del drama y la ópera a la antigua. Estas pautas y otras parecidas son demasiado anticuadas y trilladas y no le sirven al bailarín ni a nadie, exceptuando al estilista y al compositor satírico.

Muy pocos estados emocionales se ajustan a una pauta. Por ejemplo, la pena. El cuerpo ha de mostrarse cóncavo. Los brazos rodearán el torso, y al llorar cubrirán la cara y los ojos. El cuerpo se mecerá lateralmente o hacia adelante y hacia atrás, distorsionado por los sollozos o la respiración entrecortada. Este esquema se debe a razones fisiológicas tan fuertes que los gestos se han cristalizado a través de los siglos. Todo movimiento que se asemeje sugiere lamentación o desconsuelo. Únicamente las heroínas cinematográficas se yerguen frente a la cámara con los bellos ojos llenos de lágrimas. Durante un acceso de

llanto, la mujer se dobla naturalmente sobre sí misma o se arroja sobre una cama y usa un pañuelo para enjugarse las lágrimas y limpiarse la nariz. Este gesto no queda coqueto en las peli- culas. Tampoco buscamos el realismo en la danza, pero procu- ramos conservar vivas las raíces, extrayendo la esencia de la conducta natural.

Otras emociones definidas pueden observarse mejor en los niños que en los adultos, pues los actos de éstos están desvir- tuados por excesivas dosis de etiqueta. La alegría, por ejemplo, se manifiesta en los niños acompañada por saltos y a veces por giros. A los mayores, la dignidad no les permite actuar así. La cautela y la malicia andan de puntillas; la alarma turba el cuerpo con un corto espasmo, hace abrir los ojos y es seguida de una rápida retirada para ocultarse. La jactancia se pavonea y asume actitudes agresivas, con los codos apartados del cuerpo y el pecho y la cabeza erguidos. Las intención cruel hace bajar la cabeza, hunde el pecho, entrecierra los ojos, dobla las rodi- llas en un gesto furtivo. Todas estas reacciones se hallan muy refinadas en los adultos de modo que la crueldad, por ejemplo, se manifiesta a través de los ojos y la jactancia se transfiere a las palabras.

Es axiomático que cada emoción tiene un movimiento con- comitante y corresponde al bailarín y al coreógrafo descubrir cuáles son esos gestos en el caso del problema específico que confrontan; solo resultan convincentes si son auténticos.

A esta altura, cuando ya se ha indagado bastante sobre los estados emocionales naturales, es preciso emplear algo del ma- terial para ilustrar el proceso de estilización partiendo de lo natural y la transformación del gesto en movimiento. A este fin escojo el apretón de manos, uno de los gestos sociales. Con la ayuda de un asistente, ilustro primero el saludo de dos ami- gos que se encuentran, o de dos personas cultas que acaban de conocerse. Se trata de un estado de ánimo sereno, solo cordial, sin implicancias como "Tal vez sea el amor de mi vida" o "Nun- ca pensé encontrarlo aquí". Pido a la clase que analice los com- ponentes del apretón de manos en cuanto a los cuatro elementos del movimiento (diseño, dinámica, ritmo y motivación). Como todo movimiento, comprende los cuatro, y, a pesar de las va- riantes individuales, hay un común denominador en el empleo de los elementos que podemos considerar normal. El diseño es

en ángulo recto, simétrico, hacia adelante, sube, baja y hacia atrás. La dinámica, moderadamente fuerte, decreciendo hasta llegar a ser suave. El ritmo es métrico, duración de más o me- nos una corchea y varias semicorcheas, y la motivación es una actitud amistosa. Ello se manifiesta a través de una ligera in- clinación del tronco hacia adelante, que siempre indica un sen- timiento cálido. La frase tiene un punto tope cerca del final, durante el staccato cuando se juntan las manos. Los disci- pulos deben estar en condiciones de "leer" todo esto en base a las lecciones anteriores, interpretando su sentido a través de la deducción puramente técnica. El diseño simétrico, en ángulo recto, significa fuerza templada por el equilibrio emocional; la dinámica moderada y el ritmo no sincopado traducen serenidad y falta de excitación; el tronco expresa animación y cordiali- dad, pero no pasión; la frase es gratamente asimétrica.

Entonces comienza la serie de alteraciones y empleo del material. Si se cambia uno de los elementos, cambia pasmosa- mente todo el sentido del apretón de manos. Supongamos que solo cambiamos la frase. Hacemos que sea el principio el punto culminante, dándole énfasis al impulso de las manos a través de un movimiento más amplio, comenzando tal vez con el brazo más atrás y estando más separados los participantes. El gesto falso asume una vehemencia impropia y hasta de cómica tor- peza. Probenos una frase monótona, sin culminación. Parece rígida, carece de espontaneidad. Experimentemos entonces con la motivación. Eliminemos el ligero movimiento del cuerpo ha- cia adelante. Inmediatamente, las dos personas se muestran in- diferentes, hasta sugieren hostilidad y descortesía. Estírense apenas los cuerpos hacia atrás y tendremos unos personajes pre- suntuosos, insoportables, henchidos de vanidad. Si uno o ambos cuerpos se ladean resulta una curiosa distorsión. Es tan anor- mal que parecen excéntricos. Nadie saluda con el cuerpo lade- ado a menos que quiera desesperadamente parecer distinto de los demás o que no esté en sus cabales o se encuentre en me- dio de un huracán. Y así sucesivamente. Los cambios en cada elemento alteran radicalmente el sentido. Se trata de una estilización, porque aparta al movimiento de la norma. Pero supongamos que quisieramos conservar el significado original y solo hacer del apretón de manos un movimiento para la dan- za. El coreógrafo tiene a su disposición una infinidad de alter- natives. Ensayemos con el ritmo, por ejemplo. Prolonguemos

el apretón de manos en una cadencia más lenta, o repitámoslo varias veces con el tiempo original. Alteremos el compás de corcheas y semicorcheas, utilicemos la repetición dentro de un nuevo esquema rítmico, digamos fusas seguidas de semicorcheas y tresillos sincopados. En este caso el recurso más obvio es la repetición, el método más utilizado para extender la pantomina al movimiento. El apretón de manos normal dura uno o dos segundos. Al prolongarlo por la cadencia o la repetición, entramos inmediatamente en el terreno de la danza y no de la pantomima. El diseño ofrece muchas posibilidades y puede desarrollarse con tanta complejidad que toda una parte de un baile podría realizarse en este plano. Podría idearse una forma de avanzar que nitidamente revelara la intención de encontrarse. En el momento del contacto podrían ocurrir innumerables cambios en el diseño original, por ejemplo que las manos se encontraran muy arriba o muy abajo, más cerca de uno que de otro, con los cuerpos de frente, hombro a hombro, muy separados o muy juntos, etc. Es imposible detallarlos todos. Otro recurso, que yo denomino sustitución, es sumamente útil. En lugar de tomar la mano, se emplea la misma pauta general de contacto con los codos, los pies, los hombros, las rodillas o un dedo, además de combinaciones de los mismos. La vista los acepta como variantes del apretón de manos.

Tenemos así, en este microcosmos, todo el proceso de la transformación de la pantomima o gesto natural en movimiento. Son dos los elementos esenciales: la prolongación y la distorsión. Quizá este último término no sea el más indicado, aunque es el más preciso, porque la distorsión sugiere, lamentablemente, lo feo y lo grotesco. El tratamiento del gesto antes descrito podría bien ser muy gracioso y desbordante de buen humor.

No obstante, es una distorsión.

Este proceso puede, a mi juicio, emplearse para cualquier gesto o estado emocional y creo que proporciona una base más firme para la danza dramática que la escuela emocional que se basa en la sensación vaga e intuitiva. A menudo el resultado de esta técnica de "extracción" es completamente distinto de lo previsto. Por ejemplo, el someter el apretón de manos a diversas mutaciones puede producir algo muy cómico cuando se tiene una intención seria, y un pasaje que se proyecta trágico

puede resultar patético o pomposo. Son los riesgos de la compo- sición y tienen su valor en el proceso de aprendizaje. Los errores pueden aprovecharse guardándolos para lo futuro, ya que el resultado imprevisto puede tener cabida en el diseño de otra danza.

En general, la motivación en la vida y en la danza son dos cosas diferentes. Todos los discípulos y bailarines han sido educados moral y socialmente conforme a un ideal religioso o ético; el recto proceder implica honestidad, compasión, amistad, valor, comprensión, tolerancia, animación, y otras virtudes. Pero, según el tema, la danza puede exigir toda la gama de la experiencia. Es decir, que el bailarín tiene que conocer el odio, la venganza, el desprecio, la desesperación, los celos, el remordimiento y toda la escala de fea-pasiones a que están expuestos los hombres. Por consiguiente, son muy distintos los designios de la vida y del arte y muchas veces le cuesta al alumno dejarse llevar y pasar de las restricciones de los hábitos religiosos de toda su vida al estado del hombre no regenerado que a menudo exigen las ideas dramáticas. Tal vez sienta esas emociones, pero, habiendo reprimido siempre su manifestación, no conoce su vocabulario. Y sin embargo le atraen los temas no violentos; parecería que son más fáciles de expresar que los violentos; De modo que el dilema del joven bailarín es serio. Tíe- afables. De modo que el dilema de Maguiavelo que es irrisoria; ne una idea tan pálida acerca de Maguiavelo que es irrisoria; no tiene un concepto del mal. Es preciso dedicar mucho tiempo a la exploración de las zonas sombrías, lo cual le exige apartarse de lo que su madre y sus maestros le inculcaran como "buena educación".

TRABAJO PRÁCTICO

Traer un estudio de gesto emocional en base a un movimiento no codificado.

Traer cuatro estudios sobre gestos en base a las cuatro categorías de pautas específicas. Estar preparado para indicar la fuente original del movimiento natural.

CAPÍTULO XIV

LA PALABRA

La danza es la única de las artes teatrales que se ha divorciado de la palabra, mientras que la ópera, la comedia musical, el teatro y la música coral viven y florecen enteramente o en gran parte debido a su fusión con la palabra. Ello redundó, a mi juicio, en detrimento de la danza, del mismo modo que es lamentable que un ser humano se vea privado del habla. La separación tuvo lugar muy pronto en su evolución, de modo que poco después de la gran época de los griegos, la danza vino a ser en el teatro un aditamento de ciertas representaciones dramáticas (mascaradas), de la comedia y la ópera. Ya en el siglo XVII el ballet era solo un espectáculo de movimiento. En realidad, la danza tenía muy poca importancia en muchos ambientes teatrales: apenas figuraba en el intermedio de una ópera o como parte del programa de una "noche de variedades". Además, la danza se convirtió en el blanco especial de las amonestaciones religiosas y descendió aún más, desacreditada y tachada de inmoral. En Inglaterra y luego en América, los puritanos condenaron diversiones tan inocentes como el juego del árbol de mayo, y hasta el día de hoy los actores y los bailarines no son muy bien mirados en sociedad debido a la persistente e injustificada mala reputación de ser personas de vida irregular. Cuando les preguntamos a los padres qué les parecería si su hijo quisiera ser bailarín profesional, el horror que se refleja en sus rostros procede aún de los tiempos en que "inmoral" era sinónimo de "danza".

Pero volvamos a la palabra. No veo razones en contra y sí en favor de la fusión de la palabra recitada, cantada o repetida con el movimiento. Los puristas que declaran que es una atrocidad no me parecen tan ciegos como anticuados. ¿Por qué condenar a los bailarines a ser mudos? Hacerlo es tan solo conser-

var la tradición, lo que considero una "pureza" artificial. Es cierto que el lenguaje de la danza es el movimiento, pero también el lenguaje de la música es el sonido puro y sin embargo ello no impide que los compositores produzcan miles de cantatas, oratorios, óperas, canciones e innumerables números musicales para espectáculos. En resumen, es tan natural la combinación de las artes en el teatro que la danza realmente peca de melindrosa en su aversión. Por otra parte, debido a que se ha dado muy rara vez la forma que comprende la danza y la palabra, este terreno no ha sido todavía muy explorado y ofrece magníficas posibilidades a quienes se aventuraran en él. Los bailarines modernos introdujeron nuevamente la palabra y son principalmente los modernos quienes siguen produciendo ocasionalmente trabajos que avanzan en este sentido. Debe observarse que algunos coreógrafos de ballet y de revistas se han valido de esta idea luego de comprobar el buen resultado de los interesantes esfuerzos realizados por los modernos desde sus primeros experimentos de la década de 1920 hasta ahora.

Se han descubierto ya varias maneras de emplear la palabra. Existe el narrador que relata la historia y ofrece interpretaciones; la palabra repetida o cantada por cantantes y aun por los mismos bailarines, utilizando en realidad el diálogo mientras se desarrolla el movimiento de la danza; el juego con las palabras; la palabra utilizada como punto culminante de un pasaje, como factor incitante o sencillamente como refuerzo de la línea dramática. Es probable que haya otras funciones aún no concebidas para la palabra: un mundo fascinante.

De los breves experimentos que he hecho con esta forma, puedo destacar ciertos puntos fundamentales, normas que evitan al recién iniciado penosos errores. Creo que lo principal es que la palabra sea inteligible. El sonido que llega al oído no puede ser vago, apagado o forzado. Si ha de pronunciarse o cantarse una palabra, el primer requisito es que se la oiga sin esfuerzo. Ello parece tan obvio que sería imposible descuidarlo; sin embargo, se descuida. Muchas obras tienen un narrador fuera de escena con un micrófono que el director deja ahogar por la escena con un micrófono que el director deja ahogar por la música. Otras veces, cuando hablan los bailarines, las voces agudas, sin impositar, chirrían sin que se entiendan las palabras de la quinta fila para atrás. El director debe tener presente que la palabra agrega una complicación más a una ya compleja obra escénica que emplea el movimiento, el color, los trajes, la

música, el decorado, el drama, la luz; y que la combinación puede resultar muy confusa si se inserta todavía la palabra en forma impensada como un *obbligato* del segundo violín.

La selección de las palabras en sí exige el mayor discernimiento y mucha cautela en cuanto a su inteligibilidad. Los comentarios se han sentido tentados y seducidos por exquisitos poemas llenos de imágenes fantásticas y las han añadido inoportunamente, creyendo que más imaginación significaba más materia. Nada podría ser más desastroso. El poema puede ser leído en un libro sin distracción y leído a gusto, para gozar plenamente de su encanto. Pero cuando el público trata de captarlo por encima de la música en un determinado momento, mientras se desarrolla además el movimiento, se siente perdido, si no irritado. El lenguaje empleado debe ser muy sencillo. Habrá que omitir las imágenes oscuras y evitar las frases caprichosas e inusitadas, a menos que haya una pausa absoluta, para que puedan ser captadas.

LA NARRACIÓN

Al abordar los procedimientos relacionados con las diversas maneras de emplear la palabra, comencaremos por la narración. Pienso que aquí la función de la palabra es aportar hechos: el lugar, la hora del día, la época, la identidad de los personajes y sus propósitos, etc. Es en la danza donde debe estar el sentimiento acerca de todo ello, el valor emocional no debe darse en la palabra. La danza no puede expresar ciertas realidades que comunican las palabras. Para proteger a la danza deben eliminarse de las palabras las ideas de acción; es en la acción donde vive, alienta y existe la danza. Por lo tanto, la palabra no debe expresar cómo suceden las cosas ni cómo se sienten los seres, sino dónde están, quiénes y qué son. Tenemos un ejemplo en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, una coreografía que hice para José Limón, en el pasaje sobre el torero:

"Por las gradas sube Ignacio con toda su muerte a cuestras."

Nos dice dónde, quién y vagamente cómo, pero queda a cargo del bailarín hacerlo explícito. Además, de no ser por esta presentación de los hechos, el pasaje no sería tan inteligible; parecería trágico, pero no tan ominoso. En resumen, la palabra, para

que sea necesaria, debe agregar algo que explique el sentido con más claridad. Asimismo, la narración tiene que ser breve, no debe imponerse a la danza ni predominar excesivamente sobre los demás elementos. Los largos pasajes extraídos de libros o poemas solo sirven para inquietar al público si no van acompañados por acción, y cuando la palabra se da simultáneamente con la acción los nervios se fatigan y ceden, debido al esfuerzo que exige la concentración sobre tantas cosas a la vez. Si las palabras han de suscitar la atención, mejor estarían en un libro o en una pieza de teatro.

EL CANTO Y LA SALMODIA

La voz humana es quizá el sonido musical que más nos llega y el canto es un acompañamiento que guarda gran afinidad con la danza. En este caso no es tan importante que se entienda la palabra, si se traduce su espíritu. Las canciones, por ejemplo, pueden ser en un idioma extranjero sin que se pierda nada, siempre que no tengan que explicar específicamente la acción. Pienso en una danza de José Limón, la *Missa Brevis* de Kolady, cantada en latín por un coro con música de órgano. Muy pocas personas captaron las palabras, pero ello no importó porque el ánimo era evidente a través de la melodía y la armonía. Además, la mayor parte del público conocía el orden de la misa como forma estrictamente tradicional y no necesitaba que los cantantes le señalaran los hechos. Una canción narrativa, como una balada popular, por el contrario, presenta un problema enteramente distinto. Es preciso que se oigan las palabras o todo está perdido. Asimismo es a menudo aconsejable trabajar con la balada de modo que, en vez de cantarse de corrido, se alternen los versos con pasajes instrumentales que le permitan a la danza expandirse, tomar aliento y explicar, y para dar descanso al oído y a los nervios. La canción popular también puede fragmentarse, en particular si es tan conocida que no necesita recordar todas las palabras. El fin de todo este proceso es explorar sobre la canción, poniendo la danza en sus espacios para lograr así algo nuevo, la canción con danza. Entre las muchas maneras de utilizar el canto, recuerdo danzas logradas que se valieron de cantantes de baladas o narradores fuera de la escena, en que la voz era parte del acompañamiento musical de

la orquesta, o en las que cantaban los mismos bailarines. En mis primeros tiempos hice un arreglo sobre una ronda cantada y bailada por los bailarines en una composición titulada *American Holiday* (Fiesta americana). Vi entonces que ofrecía grandes posibilidades, pero esta idea no ha vuelto a ser abordada por mí ni por nadie, y hay todavía otras maneras de valerse de las voces del canto y la salmodia.

EL DIÁLOGO

Este campo está casi intacto, y tal vez sea receptáculo de un tesoro. No veo por qué, si puede lograrse algo con la balada popular, no podría utilizarse una especie de diálogo, un pasaje que consistiera en un intercambio directo de palabras. En verdad, lo creo posible. Recuerdo dos ejemplos: un pasaje de mi *Pieza de teatro N° 2* en la cual se hacía una sátira del teatro (dos personas envueltas en uno de los conflictos pseudo-profundos de las intrigas amorosas). La acción que acompañaba al diálogo no era exactamente danza, sino movimiento de danza. El otro caso es una pequeña pieza de jazz de Danny Daniels muy entretenida, en la que tres jóvenes cambian palabras mientras bailan. Hay aquí mucho para explorar.

LOS JUEGOS DE PALABRAS

Las palabras pueden divertir y con el movimiento llegan a ser más chispeantes que cuando se las emplea por separado. De todos modos, hay un encanto especial en la combinación. No recuerdo ninguna combinación de juegos de palabras y danza en la escena profesional, excepto las de un coreógrafo que se formó en mis clases, pero han surgido muchas como resultado del trabajo en clase. Por ejemplo, un estudio breve en tres partes titulado *La vida*, en el cual cada sección era presentada por las palabras de uno de los bailarines y luego interpretada. Las palabras eran: "*Life is a Call*" (la vida es un llamado); "*Life is a Flower*" (la vida es una flor); "*Life is a Cauliflower*" (la vida es una coliflor). Había otro juego con diferentes interpretaciones de una frase: "*Now and Then*" (ahora y luego). La palabra "ahora" se acompañaba con acción apropiada y se repetía en

un tono hueco, fatídico, imperioso o suplicante, al que se respondía con impertinencia: "Ahora o luego". Muy pronto surgió la pregunta: "¿Y luego?" Nuevamente se proclamó el "ahora" perentorio, terminando con una voz medrosa que dijo "¿Ahora?" Estas cosas pueden resultar muy divertidas y es solo en la combinación de las palabras con el movimiento donde se logra toda la gracia.

INTRODUCCIÓN Y FINAL

La palabra da el momento, el lugar y el tema de la danza casi instantáneamente, mientras que establecer estos puntos por otros medios llevaría más tiempo y tendría menos parquedad. Por ejemplo, en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ya mencionado, las voces dicen, entre otras cosas:

"Cuando la arena se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde
La muerte puso huevos en la herida."

Ilustra cómo se da directamente la situación y el sentido de la escena, que de otro modo constituiría una secuencia de movimiento trabajosa e imprecisa. No se puede decir "a las cinco de la tarde" sin palabras; entonces ¿por qué no emplearlas llanamente y penetrar en el drama, en la idea? Este proceder es corriente en la comedia musical donde la introducción dialogada establece las relaciones y la atmósfera y los bailarines se abocan a la realización emocional de la danza.

Los finales y los momentos culminantes son igualmente efectivos y dependen, del mismo modo, de la palabra para expresar un sentido específico. Tenemos un ejemplo en mi composición *Los Shakers* en la cual, en la cumbre de un *crescendo* del movimiento, parece brotar espontáneamente la voz de uno de los bailarines, como si el medio de la danza no pudiera ya contener la presión del sentimiento. Las palabras expresan algo determinado sobre el éxtasis. Otro caso es el ballet *Facsimil*, en el que se pronuncia la palabra "no" casi al final, en el momento culminante de un pasaje. Cabe mencionar que ello se consideró una gran audacia en el ballet y que provocó una tempestuosa controversia.

LA PALABRA COMO SONIDO

La voz puede usarse solo por su valor como sonido, murmullos, balbuceos, gritos, chasquidos de la lengua, canturreos etc. Puede producir un gran efecto como acompañamiento de un estado de ánimo serio o puede resultar sumamente divertida. El Teatro Americano de Mímica interpreta una máquina tragamonedas llena de ruidos mecánicos hechos por los bailarines-actores, que es una joya como comedia. En otro tipo de danza, un alarido de terror sobrepasa, por lo escalofriante, todo lo que el músico puede inventar. Hace ya tiempo, utilicé en una danza cuatro palabras que escogí no tanto por su significado como por su calidad percusiva y rítmica. Fueron *Look, Speak, Work, Act* (Mira, habla, trabaja, actúa) y pronunciadas por los bailarines dentro de la música, en forma sincopada, no solo ofrecieron un sonido nuevo al oído, sino que adquirieron también un nuevo sentido. La acción evidenciaba que la actitud asumida frente a las cuatro palabras era seria y resuelta; pero sin las palabras el movimiento hubiera parecido, a lo sumo, impreciso.

El empleo de la palabra exige cautela y comprender en lo posible la diferencia entre el arte del lenguaje y la danza. Ya he señalado la función específica y real del lenguaje, imposible de lograr solo por medio de la danza. Otro aspecto de discrepancia es el del tiempo. Las palabras pueden traer imágenes: a la mente a un ritmo muy rápido por cierto, sobre todo en la poesía, que suele ser muy densa en imágenes y matices. Frente a ellos, el bailarín saldrá derrotado si intenta seguir el ritmo rápido de expresión. Existen para eso dos remedios: evitar este tipo de lenguaje y buscar algo más lento y más sencillo, o adaptar el poema, lo que significa omitir versos y hasta pasajes, así como las conjunciones y el "verbalismo" gramatical, quedándose con las palabras fundamentales. No siento escrúpulos al cortar y adaptar un poema, puesto que lo hago con el fin de cumplir con el concepto de la síntesis teatral. Todas las partes de la orquestación deben someterse y ajustarse a la misma disciplina. Ningún elemento debe predominar ni provocar la confusión de los demás. Este es para mí el verdadero teatro.

No obstante lo que antecede, hay ideas que pueden comunicarse mucho más pronto por la danza que por la palabra. El

bailarín puede presentarse ante nuestros ojos como ser humano y sin mover un músculo decir instantáneamente: joven, rubio, hermoso, buen humor, bien formado, alto, agradable, bien proporcionado, cuello largo, cabeza bien llevada, prototipo del muchacho norteamericano. En un libro, la misma persona surgiría lentamente a través de muchas páginas, en parte porque ya no se acostumbra describir al personaje principal en detalle en los primeros párrafos y además porque de ninguna manera es posible hacerlo tan rápidamente con palabras. Lleva más tiempo incluso leer los adjetivos que he escogido que captar la impresión visual. No bien comienza a moverse nuestro hipotético bailarín, acuden a nuestra mente otras consideraciones instantáneas, tales como: buenos pies, coordinación natural, mala proyección, manos deficientes, falta de elegancia; y también honestidad y sinceridad; imaginación borrosa, inseguridad, y otros pensamientos semejantes. Para exponer esto, el escritor tiene que extenderse en páginas de diálogos y en situaciones porque en la narración no basta decir "es honesto", es preciso demostrarlo con la experiencia. Es esto lo que la danza logra tan pronto. Dice "honestidad" y lo confirma en pocos segundos.

Al encomendar trabajos sobre este aspecto, pido combinaciones muy sencillas, en general palabras sueltas o frases cortas tratadas seria o satíricamente. También les advierto nuevamente que la palabra debe tener una función, agregarle algo indispensable al sentido; de lo contrario, no se justifica.

TRABAJO PRÁCTICO

Traer un estudio que combine palabras pronunciadas o cantadas, o sonidos de la voz, para una persona o un pequeño grupo.

CAPÍTULO XV

LA MÚSICA

No toda la música se presta para la danza, y los campos propicios se reducen, en mi opinión, a tres: el melódico, el rítmico y el dramático. Por lo cual queda excluida gran parte de la literatura musical; la composición intelectual que tiene la finalidad de ilustrar una teoría; la música que los músicos llaman "visual", cuya partitura es muy interesante, pero que suena estéril y técnica al oído; la pieza florida destinada a lucir el virtuosismo del ejecutante y los recursos de un instrumento; la composición impresionista, tal como el poema tonal, cuya *raison d'être* es el timbre y el color tonal; la gran obra, las sinfonías más opulentas, arrolladoras por su complejidad y volumen y tan completas que sería vano e impertinente el intentar agregarles algo; la pieza descriptiva conocida, a menos que se siga fielmente el pensamiento del compositor; en general, la composición demasiado compleja, que exige tanta atención que no puede integrarse; y, naturalmente, la música plagada de lugares comunes y trivialidades.

En general, mi punto de vista sobre la buena o mala elección de la música se basa en las limitaciones y atributos especiales del arte de la danza. Es un arte sin palabras de la presencia física, que expresa lo humano de un modo particular, no obstante las abstracciones. No es un arte independiente, sino que es en esencia femenino, y busca un compañero, no un amo, en la música. Teniendo presente esta sencilla premisa, se hacen más claras las posibilidades de elección y hay un enorme acopio de música por considerar a pesar de las exclusiones citadas. El aspecto melódico, el rítmico y el dramático son los que están más estrechamente relacionados con el cuerpo humano y la personalidad: la melodía, a través de su origen en la respiración y la voz; el ritmo métrico, a través del cambio del peso

sobre los pies y por el pulso; el sonido dramático, a través de la enorme escala de emociones siempre acompañadas de la reacción física. En la música dramática incluyo todos los sonidos del estado de ánimo, desde la composición emocional de más plena expresión hasta la más parca, desde la compleja *musique concrète* hasta la más nimia sugestión de tensión de la escuela de los ruidos. Puede pretenderse bailar "sobre" esta música, jamás bailar "la música".

Teóricamente, es bastante fácil elegir la música, pero en la práctica hay que tener en cuenta tantas complicaciones en una situación determinada que se transforma en un problema importante por encarar con todo el conocimiento, la experiencia y el asesoramiento posibles. Serían vanas las reglas categóricas que establecíamos en cuanto al proceder. Es evidente que los problemas del director del Radio City Music Hall son muy distintos de los del estudiante universitario; pero observando, y ampliando ciertas situaciones, podremos hacer deducciones que servirán de guía general.

Aun en el nivel universitario, las posibilidades en cuanto a la música son complejas. Supongamos que nuestro principiante se encuentra en una universidad lejos de los grandes centros de cultura de la danza, donde estudia (se trata más comúnmente de una joven) en el departamento de educación física. Probablemente se dedican tres cuartos de hora por semana a la coreografía, a lo que tal vez pueda agregarse un club de danza que debe ofrecer un recital completo en una o dos ocasiones cada temporada. La profesora, agobiada de trabajo y contando con una educación incompleta respecto a la danza, tiene que tratar de guiar a la joven promisoría por el laberinto de la composición coreográfica en pocas horas, y casi la primera decisión por tomar, en cuanto al trabajo que presentará, es la música. En nueve casos de cada diez, ni una ni otra tienen los conocimientos necesarios. ¿A dónde se dirigieron para pedir ayuda, suponiendo que se den cuenta de que la necesitan? ¿Al departamento musical? No es probable. También allí los profesores están abrumados por problemas. Tienen todas esas clases, el programa de villancicos de Navidad, el concierto coral; y el presidente quiere un festival musical para el centenario o algo parecido. Además, se percibe cierto desdén no expresado hacia la danza, un arte inferior enterrado en el departamento de educación física, por debajo del *hockey* y del *basket-*

ball. ¿El Departamento de danza necesita música moderna? Pues le enviamos los *Preludios* de Gershwin, es todo lo que podemos hacer.

Otra fuente de material musical es la joven que se paga sus estudios tocando el piano para las clases de danza. Estudia con ahínco para obtener un diploma de música y su programa se compone en un noventa por ciento de obras clásicas. Debussy es casi el límite del modernismo que merece la aprobación de sus profesores, y tiene una sólida base de Brahms, Beethoven y Chopin. Pero nuestra estudiante de coreografía quiere música para una danza sobre una joven americana frente a uno de los muchos dilemas que ella conoce. Por otra parte, estoy de acuerdo con su elección. Surge espontáneamente de su presente. La pianista no conoce una música para esto, pero estaría encantada si pudiera componerla. Si la alumna y la profesora aceptan esta proposición, el resultado es en general demasiado penoso para ser descrito. En realidad, la mejor fuente de música es el catálogo de discos L.P. Las compañías impresoras de discos ofrecen una magnífica colección de la música del mundo. Pero recordemos que estamos en una universidad pequeña, en un sitio apartado. La mayor parte de los tesoros del catálogo no figuran en la colección de la universidad y la casa de música del lugar solo tiene música popular y algunos clásicos. Reconozco que es éste un caso extremo, pero no único. Lo increíble es que a pesar de todo se logre algo y que a menudo la música sea apta, no obstante los obstáculos. La solución es tan compleja como el problema mismo: más educación musical actualizada en relación con la danza para todos, incluso los músicos; elevar el prestigio de la danza a una posición honrosa; adjudicar más tiempo a la danza en los programas universitarios, como corresponde a un gran arte; remunerar mejor a los maestros con el fin de que puedan costearse estudios y para atraer a más personas con talento.

Pasemos ahora a otro plano, para considerar la situación del coreógrafo de cierta reputación que ha enfrentado y resuelto el problema de ganarse la vida sin apartarse de su carrera artística. Para darle una identidad más definida, digamos que se trata de un solista que tiene una pequeña compañía de ballet o de danza moderna o étnica en la esfera de los recitales, es decir, fuera del teatro comercial y de las grandes compañías de danza. Es imposible encarar sus necesidades musicales solo en

términos estéticos, pues están inextricablemente ligadas a las exigencias prácticas. Por ejemplo, ¿debe conformarse con la música viva que sus medios le permiten? Ello significa música para piano o para algún otro instrumento solista, y quizá algunos pocos instrumentos en ocasiones especiales. Inmediatamente se limitan sus posibilidades. No puede pretender el mundo de las orquestas de cámara y de la música coral. No tiene sentido soñar con conciertos para clave, y a menudo ocurre que, al renunciar a la música, también tiene que abandonar la idea. La solución es la grabación sobre cinta. Tiene entonces a su disposición todo el panorama de cinco siglos de música, únicamente limitado por lo que escogen las compañías comerciales para grabar. Por cierto que ello también tiene sus desventajas. Es innegable que la música grabada es *déclassée*. Los músicos la desprecian y vituperan, y el público, si bien no es tan exigente, reacciona siempre mejor ante la música viva. Cuando se trata de una decisión fundamental entre lo que a uno le gustaría y lo que está a su alcance, creo que hay que atenerse a la situación. Si el coreógrafo ansía componer una pieza para la cual la música de cámara es la única solución, debe conseguirla grabada en cinta, y procurarse ocasiones en que pueda contar con música viva. Por otra parte, si el piano no lo deja demasiado descontento y si no lo mortifican con los arreglos y las reducciones que a veces son inevitables, puede disfrutar de las ventajas de la música viva. La consideración más importante es el impulso creador del coreógrafo. Debe mantenerse fiel a éste y hacer concesiones en lo que fuera accesorio.

Luego de la elección preliminar del tema y de la música, deben tenerse presentes ciertos procedimientos técnicos importantes en cuanto a la integración de la música y el movimiento. Supongo que nuestro coreógrafo está lo suficientemente adelantado como para no elegir música incongruente y está dispuesto a crear con elementos musicales apropiados, ya sea con un compositor contratado para componer la partitura o que se escoja la música ya compuesta.

En este último caso, la partitura conocida nunca correpondrá exactamente, sino que apenas se aproxima a lo que el coreógrafo tiene pensado. En cuanto la oye desde el principio hasta el fin descubre que es demasiado larga, o que la parte lenta es demasiado lenta y larga, o que tiene un final desfalleciente que no se aviene con la idea dramática. En resumen, pue-

de tener infinidad de defectos desde su punto de vista. En primer término ha de averiguar, consultando con un músico, si pueden hacerse algunos cambios en la partitura sin violar la integridad de la composición ni ofender el buen gusto musical. Ello significaría eliminar ciertas repeticiones o cambiar algún tempo, o agregar algunos compases. Sé por experiencia de un compositor a quien convencieron para que agregara algunos compases al final de una conocida pieza suya, a fin de lograr un final coreográfico más satisfactorio, con lo cual también se obtuvo, a mi juicio, un mejor final musical.

Una vez hechas todas las adaptaciones musicales posibles, suelen quedar todavía aspectos que exigen ingenio e imaginación en el proceso de integración. Al abordarlos es esencial conservar la sensibilidad del oído, pero se debe asimismo recordar que la danza es un arte independiente, sujeto a leyes propias que pueden llevar al coreógrafo a movimientos que no están indicados en la partitura. He comprobado en repetidas ocasiones que, tratadas con habilidad, estas inconsistencias aparentes no solo resultan aceptables, sino que ni se notan cuando el desarrollo de la danza es interesante. Como ejemplo concreto mencionaré que me vi frente a un problema semejante al componer *Un día en la tierra* sobre la *Sonata para piano* de Aaron Copland, para la Compañía de José Limón. El tercer movimiento de la notable partitura de Copland comienza con un pasaje muy largo y lento, más bien agobiado y dolorido, con dinámica suave. A los efectos dramáticos duraba demasiado y carecía de tensión, pero no vacilé en introducir un movimiento rápido que contrastaba absolutamente con el ritmo y la dinámica de la música. Se mantenía así viva la narración y nadie se quejó por ello, ni siquiera el compositor.

Un segundo ejemplo del empleo de la técnica del movimiento en oposición con la música ilustra otros aspectos además del dramático en los que se justifica este proceder. Al componer sobre el *Pasacalle en do menor* de Bach encontré un largo pasaje que concebí como una procesión que abarcaba varias frases del tema en ocho tiempos, la forma tradicional del pasacalle. Al ensayar el movimiento, la frase justa para los bailarines requería nueve tiempos, y evidentemente se perjudicaría si se alteraba para ajustarla a los ocho tiempos. Opté por ceñirme a las exigencias del movimiento, a pesar de Bach, con resultados nada ofensivos. De los miles de personas que han

visto esta danza, inclusive juristas musicales, nadie ha mencionado jamás esta discrepancia en el fraseo. En realidad, tengo que señalarla minuciosamente cuando la utilizo como ilustración en clase, para que reparen en la misma.

Podrían describirse infinitas maneras completamente distintas de encarar la música desde el punto de vista dramático. En tales casos no se trata de ceñirse a la estructura formal de la música, y el movimiento se coloca por encima del sonido en base al tiempo emocional, que se asemeja mucho a la interpretación teatral. Esto ocurre en mi danza *Ruinas y visiones*, con partitura de Benjamin Britten. En cierto pasaje, el fraseo musical se eleva suavemente en terceras y octavas, pianísimo, despasionado, casi místico. Por lo menos, así me parecía después de haberlo oído decenas de veces. Pero el ballet se basa en una idea dramática; y al llegar a este pasaje, la figura central acaba de estrangular a su amante infiel en una melodramática acción secundaria dentro de la obra. Lo acosan el remordimiento y el horror; se mueve entonces angustiado, en frases espasmódicas e inconexas, contra el fondo de la música apacible y mística. Es curioso ver cómo se combina el efecto total sin resultar chocante. En realidad, es más efectivo que si la música fuera violenta y emocional. Es difícil explicar por qué. Quizá, debido a la línea dramática, se interpreta el sonido como compasión hacia el hombre acongojado o hacia la mujer muerta; es decir, como una piedad universal hacia los desventurados atrapados en la red de sus pasiones. O tal vez sea como una profecía de la inminente soledad del hombre. Pero estoy segura de que el pasaje es convincente y de que los espectadores se sienten inducidos a darle a la música una interpretación distinta del sentido intrínseco. Además no creo que se haya violado la integridad de la composición, lo cual sería imperdonable.

Tomo otro ejemplo del tratamiento dramático de un solo creado por Anna Sokolow, con música de Teo Macero. El lenguaje empleado es el jazz moderno, ruidoso y explosivo. Con esta música, una joven hermosa y felina se mueve apenas. En realidad, hay largos pasajes durante los cuales no se mueve pero se reclina y mira fijamente como si fuera un animal grande y sensual. No hace nada por interpretar la música. Deja en cambio que la música hable por ella, o acerca de su mundo, según el sentido que quiera dársele. Ilustra un vasto aspecto

de la colaboración entre la música y el movimiento que casi no se ha explorado todavía.

Casi todos los ejemplos precedentes se referían a los problemas originados por la selección y el empleo de música que se adapta a una idea preconcebida. Pero también es posible comenzar por la música. La actitud del coreógrafo es entonces completamente distinta. Destierra de su mente todas las imágenes o concepciones concretas y escucha atenta y celosamente lo que dice el compositor. A veces, de la audición surgen ideas dramáticas o visiones de movimiento; de todos modos, el coreógrafo debe procurar no pensar y alcanzar un estado de ánimo receptivo. Una vez cumplido este proceso y adoptada la decisión de proseguir con la música, todo el talento del oficio debe entrar en juego como en otros tipos de colaboración. La danza debe tener algo propio que decir, no basta la mera visualización de la música para justificar su creación.

Una de las decisiones técnicas que es preciso encarar en cuanto a la música se presenta justamente en el campo de las composiciones modernas. Muchas de éstas se basan en estructuras rítmicas sumamente complejas. Las indicaciones sobre el tiempo varían con mucha frecuencia, a veces de un compás a otro: las melodías comienzan y terminan en la mitad de un tiempo; reina la síncopa y a menudo se suscitan dos ritmos a la vez, sin hablar de las complicaciones armónicas. El coreógrafo podría, a través de una gran concentración y con ayuda de la partitura, analizar y grabar en su memoria todo esto, pero no lo creo necesario ni conveniente por dos razones: como la memorización tendría que hacerse contando, el coreógrafo se preocuparía más por la intrincada secuencia matemática que por los elementos intrínsecos del movimiento que le atañen por su oficio. En segundo término, si la danza se compone para un grupo y el coreógrafo insiste en que aprendan a contar todos los tiempos, habrá de tropezar con serias dificultades.

Es tan difícil para el bailarín tratar de moverse con convicción y contar a la vez una partitura complicada que el resultado suele ser calamitoso. O ejecuta bien el movimiento sin ajustarse al ritmo, o mediante un esfuerzo de concentración sigue la música a expensas del gesto y del sentimiento. La solución que recomiendo es una técnica que ha dado buen resultado en muchos casos. No se debe tratar de contar, sino de oír el pulso fundamental, el sonido del principio y el final de

cada frase, de percibir la "sensación" total y valerse de una señal que dé pie al movimiento para mantener la unión del conjunto. Siguiendo a un bailarín que ocupe un punto clave, el grupo puede lograr un grado de unidad y precisión sorprendente. Ello se debe en parte a que el cuerpo puede aprender a memorizar a través del músculo. Una vez fijada la secuencia del movimiento, puede ser recordada exactamente con el mismo ritmo cada vez que se repita, aunque se trate de un grupo grande de personas. Se obtiene el mismo efecto, o mejor aún, que sometiendo a los bailarines a un penoso y prolongado proceso de memorización de matemáticas y movimiento.

Esta técnica no siempre se presta para los casos en que se desea observar minuciosamente los ritmos métricos y cuando éstos no son demasiado complicados. Es preciso que el coreógrafo decida si sus bailarines son capaces de captar la organización rítmica de oído o contando, ejercitándolos como corredores; o si sería más acertado adoptar una técnica basada en la memoria muscular y en las señas claves. En general me opongo a que se cuente; este elemento exterior tiende a distraer al bailarín de su deber, que es moverse y sentir; y lo ideal sería que el oído fuese lo suficientemente sensible como para prescindir de las ataduras matemáticas. Muchas veces, cuando una escena dramática no es muy convincente, una radiografía del cerebro de los bailarines revelaría un interior semejante al de un computador: no hay danza, sino una imagen de maquinaria en movimiento.

Ya que estamos todavía considerando las necesidades musicales de un coreógrafo independiente bastante avezado, veamos otra posibilidad. Puede hacerse componer la música. También aquí las circunstancias prácticas exigen decisiones difíciles. Le gustaría, naturalmente, tener la mejor, pero pronto se entera de que la música de los compositores de primera categoría cuesta por lo menos mil dólares. Únicamente las grandes compañías subvencionadas pueden permitirse precios así y nuestro coreógrafo comprende que están fuera de su alcance. Busca entonces autores no tan célebres, de los que hay gran profusión, y trata de hallar entre ellos el estilo, la armonía y el tono general que desea. Más vale que también busque una actitud comprensiva. Los músicos son producto de muchas tendencias y se encuentran en diversas etapas de desarrollo, pero todos tienen en común la idea de que la música es la reina

de las artes. En su mayoría se dedican a la música pura, y consideran degradante la colaboración para un programa. Ello significa que el compositor que no se interesa fundamentalmente por la composición para la danza piensa en general en la suite que puede luego orquestarse, en lugar de contemplar la unión de la danza con la música.

Aunque le interesara componer una partitura con el fin de obtener una audición, no conoce el problema de la danza. El coreógrafo no solo debe juzgar la música, sino también al hombre. En la estrecha relación que debe existir, ¿estará dispuesto a aprender, a escuchar, a colaborar? ¿Podrán estudiar los problemas y llegar a comprenderse mutuamente?

Quisiera hacer aquí una pequeña digresión para exponer algunas impresiones sobre la formación de nuestros jóvenes músicos. Me referiré al aspecto que me concierne: la composición para la danza. No pretendo comentar el resto de su educación.

Creo que la actitud de la mayor parte de los conservatorios musicales hacia sus jóvenes alumnos es poco realista y en cambio reaccionaria. La formación es tradicional, concentrándose sobre la música pura, aunque la administración bien sabe que es sumamente improbable que los estudiantes se ganen la vida componiendo para conciertos (no incluyo la ejecución, la enseñanza ni la dirección, por considerarlas ajenas a este planteamiento). Es cierto que nunca hay muchos alumnos con talento para componer, pero los pocos que hay se encaminan a la composición de música de cámara y orquestal, y tal vez a la música coral. No saben casi nada acerca de la composición de una ópera, de música para el cine, de partituras para la danza, la televisión o para espectáculos musicales (para cualquiera de los campos en los que realmente se necesita, encarga y remunera la música). Todas estas actividades que permitirían al compositor ganarse la vida son consideradas inferiores por maestros que defienden la tradición y que asimismo las desconocen. Los estudiantes están persuadidos de esta actitud y las desdennan igualmente. Muy pocos conservatorios tienen un departamento de danza, y si lo tienen apenas lo toleran como idea de *avant-garde*. Estoy segura de que ni se piensa en recomendarle a un compositor joven que asista a una clase de coreografía o que estudie la teoría y la práctica del movimiento o que analice las partituras compuestas para la danza. En rea-

lidad vive tan aislado que ve poca danza, aunque sea ejecutada, y solo conoce ocasionalmente obras como el *Vals de las flores* de Chaikovski (¡la música de ballet es tan inferior!). Al terminar sus estudios los compositores poseen una educación clásica y suponen candidamente que están preparados para competir en el gran mundo de la música. Creo que sobreviven y a menudo prosperan gracias a una gran inteligencia, agilidad, flexibilidad y curiosidad, cualidades que no se adquieren en los cursos. La preparación para las demás artes tienen en cuenta el mundo real en que ha de ubicarse el alumno. La danza, la pintura, la arquitectura, la literatura, ofrecen cursos teóricos y de artes aplicadas. El conservatorio, en cambio, está, a mi juicio, enclaustrado, envuelto en ideas medievales de un intelectualismo aristocrático que no se mezcla con la educación vulgar de las personas que tienen un oficio. El Conservatorio Juillard se destaca como una excepción no muy entusiasta.

Por su parte, el alumno de danza se ve rodeado de música desde el principio hasta el fin de su preparación. Aunque no siga un curso formal de música, oye, absorbe y trabaja con música desde el primer día que entra en la academia. Quiera o no, algo sabe acerca del ritmo, de la frase y la armonía y de sus interpretaciones psicológicas por haber oído música día tras día y a través de las observaciones de su maestro: "Está fuera de tiempo", "Se aparta del fraseo", "Ese gesto no sigue la calidad de la música". También ve muchas funciones de baile (sus únicas limitaciones son los medios de que dispone y el ambiente) acompañadas de música, que van formando su gusto y sus opiniones. Admito que esto no basta, en particular para el futuro coreógrafo, pero por lo menos alguna noción tiene acerca de su futura colaboradora.

Volvamos a los problemas que se suscitan cuando un compositor que nada sabe acerca de la danza es contratado por un coreógrafo que sabe por lo menos algo, o tal vez mucho, de música. El coreógrafo tiene necesariamente que tratar de hablar en el lenguaje de la música. Las palabras *allegro* y *staccato*, por ejemplo, significan mucho más para el músico que decirle: "Aquí viene una serie de *relevés* en segunda posición", y es preferible decir "andante doloroso" en vez de "más bien lento y triste". Requiere esfuerzo, porque es ajeno al bailarín el describir con palabras lo que piensa. He observado a muchos estudiantes cuando tratan de explicarle al pianista qué

clase de música quieren que improvise para un estudio. Suelen decir: "Entro y me desplazo hasta aquí, luego viene una caída y algunos giros y después...". La voz se pierde en uno o dos gestos vagos. Sería cómico si no revelara una ignorancia tan increíble.

Por eso recomiendo al alumno —y también a los coreógrafos adelantados— que se paren con las manos detrás del cuerpo y describan con palabras, si es posible con términos musicales, primeramente la idea general; luego los cambios de ánimo, si los hay, indicando su duración; el tempo de las diversas partes; así como los *crescendi*, *decrecendi*, y *ritardandi*; el ritmo; y el final. Para una obra importante, la descripción de estos elementos podría ampliarse, pero en esencia serían los mismos.

Otra sugerencia para la colaboración en un plano avanzado. Darle al compositor cierta libertad: no presentarle la coreografía terminada, ya completa en cuanto a ritmo y otros detalles, diciéndole: "Tome nota y componga un acompañamiento". No solo resulta irritante, sino que impide la colaboración propia de la relación entre el compositor y el coreógrafo. Creo que lo correcto es reunirse para una conferencia preliminar, o muchas si fuere necesario, para que el coreógrafo explique su idea y la forma general. Debe convenirse la duración de las escenas o de las partes, en minutos, y dentro de estos lineamientos el compositor queda en libertad para desarrollar sus ideas musicales. Asimismo, el coreógrafo tendrá probablemente que explicar su concepto de la relación entre la música y el movimiento: si quiere o espera unidad entre ambos o si acepta contrastes; si para la idea en cuestión prefiere una estructura melódica, rítmica o dramática; y cuáles son sus preferencias en cuanto a la armonía. Si acaso el compositor sabe algo acerca de la danza y tiene ideas propias, mejor todavía.

Aun después de llegar a un acuerdo sobre lo fundamental, es conveniente hacer algunas pruebas preliminares para corroborar si el compositor y el coreógrafo se comprenden mutuamente. Ello se debe a la ambigüedad de las palabras. Tal vez no sea posible determinar exactamente los tempos adecuados, si estos detalles quedan a merced de diferencias en la interpretación de términos como lento, allegro o presto. Podría preci-

sarse con un metrónomo, pero la inflexibilidad de un metrónomo es objetable. Además pueden ambos haber juzgado con criterio equivocado. Es común en el coreógrafo el error de imaginar el movimiento más rápido que lo que puede realizarse, y también el músico, aun habiendo visto el pasaje o teniendo la descripción, suele componer música demasiado viva. Por lo tanto es aconsejable ensayar algunas frases de la obra proyectada. Las palabras dan, asimismo, lugar a otras malas interpretaciones por el significado que cada individuo les asigna: grande, heroico, alegre, travieso, sombrío, no son más que descripciones aproximadas y su interpretación varía enormemente según la experiencia y el temperamento de la persona. Ofrecen más seguridad los términos musicales *gracioso*, *cappriccioso*, *funèbre*, etcétera.

Hay otra manera de emplear la música o, más precisamente, los efectos de sonido en la danza, pues la danza puede prescindir casi por entero del sonido y realizarse en silencio. Esta actitud gozó de gran popularidad durante las décadas de 1920 y 1930, cuando muchos se empeñaban en probar la tesis de que la danza era un arte independiente que podía valerse por sí misma. No obstante, estas técnicas perduran y poseen una fuerza y fascinación particular.

En primer lugar, la danza sin música (la ausencia de sonido en un programa que generalmente colma el oído con su opulencia musical) tiene un efecto opuesto al anticipado. No parece vacía ni incompleta, sino que la concentración y la atención sobre el movimiento aumentan en grado asombroso. Recuerdo una danza mía de este tipo titulada *Estudio sobre el agua* compuesta alrededor de 1930 para catorce bailarinas. Los cuerpos se elevaban y caían, se precipitaban y surgían con ímpetu como los diversos aspectos del agua, oyéndose solo el rumor de los pies que corrían, semejante al batir de las olas. La impresión fue tan sorprendente que los Schubert —sagaces empresarios— la incluyeron intacta en una revista llamada *Americana*, montándola completa con piso, paredes y telón de boca de celofán azul. Más tarde, en 1958, y pasando por alto muchos otros ejemplos, tenemos la danza de José Limón sobre trece *Mazurkas* de Chopin, que comienza con una parte enteramente en silencio. De modo que el argumento original, que la danza vale por sí misma, ha sido probado muchas veces, pero la principal virtud de la danza en silencio es su facultad

de simplificar la concentración y descansar el oído. Después de una parte o de un baile sin música el sonido parece nuevo y más fresco que si hubiera sido continuo.

Puede señalarse decenas de ejemplos del empleo de efectos sonoros que constituyen un muy eficaz acompañamiento para la danza. La música concreta es quizá la más conocida, pero hay otras que merecen la consideración del coreógrafo. Pueden ser muy especiales, como, por ejemplo, el comienzo de *Indagación*, un ballet que compuse por el año 1942. Se montó en el teatro de una academia que tenía al fondo del escenario una escalera de madera que conducía a los camarines. Para producir el efecto de que la gente venía desde muy lejos por las calles de una ciudad, temprano por la mañana, hice que un grupo subiera por la escalera hasta aparecer sobre el escenario. El único ruido era el de los zapatos sobre la madera, en esquemas rítmicos, de modo que entraba ya en el plano del movimiento organizado. Debo admitir que el efecto fue muy fuerte, especialmente con luz oscura y difusa, pero no hubiera podido lograrse en ninguna otra parte. Corresponde al coreógrafo el aprovechar circunstancias como ésta y sacar partido de las mismas.

La percusión con las manos es también bastante corriente y renueva el oído. Recuerdo que el batir de palmas formaba parte de la partitura de Carlos Surinach para la ópera *Ritmo jondo* y para la primera danza. La noche del estreno, el público se sintió intrigado; la mayor parte de los que ocupaban asientos de las primeras filas se levantaron para mirar qué sonido era el que salía del foso. En otra danza, *Hay un momento*, de José Limón, existe un largo pasaje dedicado al "momento de hablar y al momento de callar". Se compone de partes alternadas de movimiento en silencio y de una compleja danza en la que se baten las manos y los muslos para expresar "el momento de hablar". Este último se enriquece además por un coro que bate las palmas y golpea maderas fuera de la escena. No solo se produce el efecto intrínseco, sino que la reanudación de la partitura por las cuerdas, *legato*, al culminar el pasaje, proporciona un contraste grato. Los efectos sonoros brindan apoyo al esfuerzo de un coreógrafo ingenioso de muchas maneras.

En general no hay ningún aspecto de la danza que varíe tanto con la época y el lugar como la elección y el empleo de

la música que la acompaña. Isadora Duncan bailaba sinfonías ella sola. En la actualidad resulta inconcebible. En ciertos ambientes se considera que la música romántica es la única adecuada para la danza; en otros se la considera pasada de moda. Muchos directores de baile creen que lo correcto es ajustarse estrictamente al fraseo y al ritmo musical y que cualquier otro proceder constituye una violación de la música. En resumen, existen enormes diferencias en las actitudes. Las opiniones aquí expresadas no son, por consiguiente, definitivas—continuarán sin duda los cambios y los descubrimientos—y solo representan los puntos de vista de una coreógrafa moderna del este de los Estados Unidos al promediar el siglo xx.

TRABAJO PRÁCTICO

Traer una pieza de música adecuada para la idea de una danza, con un bosquejo de la coreografía.

Traer una idea para una danza y describir la música que debe escribirse para la misma.

Traer una idea para una danza con efectos sonoros.

CAPÍTULO XVI

ESCENOGRAFÍA Y UTILLERÍA

En la década de 1920 contemplaba yo las magníficas escenografías tridimensionales de Gordon Craig y Adolph Appia y me decía: "Este es el teatro que yo quiero". En aquel tiempo se bailaba por lo general delante de un telón pintado (como en el ballet) o con un fondo realista detallado, como en el *Chu Chin Chow* de los espectáculos extravagantes. También reinaba el realismo en mi alma mater, Denishawn, con auténticas casas indias y escenas de bazar. Me atraía sin embargo el escenario arquitectónico abstracto y en 1928 ya estaba utilizando un juego de practicables de diversos tamaños para mis bailes. Servían para proporcionar distintos niveles, o colocados unos sobre otros, para representar montañas, casas, puertas, ventanas, altares. Fueron, en realidad, el distintivo de las producciones de la compañía Humphrey-Weidman durante quince años. Entre paréntesis, eran tan fuertes que todavía uso algunos para el repertorio que repongo de tiempo en tiempo. Unos para el juego de este tipo no solo permite una correspondencia matemática en diversas disposiciones, sino que sus posibilidades de sugestión son infinitas. No obstante, su principal virtud—como la de cualquier plano para pararse o sentarse—es elevar la figura o figuras y alterar el diseño coreográfico en relación con la danza al nivel del piso. El bailarín colocado sobre un plano, por pequeño que sea, por ejemplo una silla, se destaca inmediatamente. En el caso de grupos numerosos, si hay grandes superficies al fondo o en cualquier parte a varios pies de altura, el movimiento puede verse por encima del bailarín al nivel del piso, de modo que se logran complejas jerarquías en el diseño, inconcebibles en una superficie plana. Además, mediante el uso del espacio vertical, cobran fuerza inestimable los valores dramáticos. Después de descubrir el regocijo y la libertad de los planos que me proporcionara el empleo de

los practicables, casi nunca compuse un baile sin utilizar por lo menos uno. Los decorados arquitectónicos fueron ganando aceptación en la danza moderna y ahora tenemos una gran variedad de formas para deleite de la vista y en auxilio del coreógrafo. Nunca le han parecido interesantes ni importantes al ballet, quizá debido a consideraciones económicas.

Para ilustrar la íntima relación entre los planos físicos y la coreografía, describiré un incidente de mi *Pieza de teatro*. En esta obra, que es un comentario sobre la conducta actual, había al lado de una fila horizontal de practicables un espacio con una caja oblonga colocada a lo largo encima de dos más pequeñas situadas en los extremos, quedando por lo tanto una abertura de varios pies debajo de la misma. La parte de atrás de la caja, que no se veía desde la sala, estaba abierta y allí había un bailarín cuyo cuerpo quedaba oculto, pero cuya cabeza se movía justamente por encima del nivel de la superficie de la caja, de un extremo a otro. Otros dos bailarines se ocultaban detrás de las cajas de los extremos y caminaban juntos de un lado a otro de modo que solo se veían las piernas a través de la abertura. Al comienzo de la escena, la cabeza y las cuatro piernas se movían juntas como si pertenecieran al mismo cuerpo, y una vez establecido esto durante algún tiempo, la cabeza se retrasó y salió sola, dejando sueltas a las piernas. Era algo surrealista y cómico a la vez, pero lo que quiero señalar es que no hubiera podido hacerse sin trabajar con las cajas.

Daré otro ejemplo de los múltiples usos de los planos. Se refiere al decorado de la *Historia de la humanidad*, una danza que compuse para José Limón. Era una historia resumida del hombre desde la caverna primitiva hasta la caverna de la era atómica. Requería muchas escenas y una caja que sugiriera arquitectónicamente los diversos ámbitos de la acción. La caja fue ingeniosamente diseñada por Michael Czaia. En la escena griega era un diván; en la escena medieval parecía la mesa de un banquete; para el fin de siglo, agregándole algunas banquetas, simulaba una salita; y por último, al final, Limón izaba la caja, con su pareja sobre la misma, hasta la posición vertical, convirtiéndola en un cobertizo con terraza. Muchos pasajes de la acción no hubieran resultado tan convincentes ni visualmente satisfactorios sin esa caja tan versátil. De hecho, la coreografía fue ideada desde el principio para aprovechar todas sus posibilidades.

La diferencia técnica entre un trasto de utilería y un decorado es a menudo muy vaga, pero no tenemos por qué preocuparnos excesivamente por la sutileza de los términos. La danza moderna está llena de lo que denominamos objetos de utilería: estacas, pañuelos, faldas (manipuladas), cercas, espejos (móviles), espadas, banderas, chales (desde pequeños hasta enormes), mesas, sillas, libros, paraguas, y objetos no identificables que son deliberadamente abstractos o que se suponen simbólicos. Para que su empleo se justifique, no deben ser jamás simplemente decorativos, sino que deben tener una finalidad funcional aprovechada por el coreógrafo. Exaltan la acción, la hacen más significativa; en ciertos casos hasta constituyen el motivo de la danza, como en el caso de Lord George Hell, un personaje que Charles Weidman creó para *El hipócrita feliz*: Lord Hell se queja en un parque del estado deplorable de sus negocios, y se entrega a una larga lamentación con un pañuelo; esta es tierna y chispeante, y aprovecha deliciosamente las posibilidades del pañuelo. Además es sumamente estilizada, valiéndose para el pañuelo de los medios que uno emplearía para transformar el gesto natural en movimiento. Por mi parte, me encantaban los objetos ya en 1913, cuando compuse un juego con una pelota para unas doncellas griegas, y mi entusiasmo no ha declinado.

Para estimular la imaginación de los alumnos en este sentido, pido a un ayudante que improvise con una silla, o un pañuelo o cualquier cosa que haya en el estudio: un pedazo de tiza, un vaso. Cada uno de estos objetos ofrece posibilidades infinitas para actitudes dramáticas y movimiento. Los objetos que encontramos por casualidad dan lugar a estudios sorprendentes. En un conservatorio donde yo enseñé, había un juego de campanas sobre ruedas. Uno de los estudiantes hizo una pequeña composición acerca de un campanero algo demente que tañía alto, bajo y de costado, intercaldando esbozos de movimiento, y hasta se deslizaba sobre ruedas por los campos elípticos del sonido. Espero que el conservatorio nunca se haya enterado.

Los objetos de utilería pueden también ser muy importantes y serios, como en el caso de la simbólica espada con empuñadura en cruz que lleva Cortés en *La Malinche* de José Li-món, o la cuerda sujeta a la "figura del destino" en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Ésta se usa como látigo, espada,

barrera, lazo, y símbolo de poderío. Alwin Nikolais ha creado danzas enteras en base al uso de objetos diversos, algunas muy serias, otras encantadoras y otras con la finalidad de hacer comedia.

Los círculos conservadores han manifestado considerable oposición a estas ideas, debido al concepto purista de que la danza no debe ser más que movimiento, sin estorbo alguno. Por su adhesión a esta actitud, muchos coreógrafos permanecen en un plano incontaminado, convencional. Por el contrario, un joven egresado de mi escuela se especializa en bailes creados alrededor de palabras y objetos, y logra, a mi juicio, resultados magníficos.

La forma de los decorados o de los objetos empleados en el escenario está sujeta a interpretaciones psicológicas universalmente aceptadas. El practicable rectilíneo sugiere lo que el diseño en ángulo recto sugiere siempre: reciedumbre y fuerza. Tiene además la estabilidad de lo simétrico. Pero constantemente se usan otras formas que encierran otros significados. El diseño alargado y fino, ya sea en base a curvas, rectas u otros elementos, se asocia con valores sociales. En el mundo occidental, las mujeres altas y esbeltas han sido el símbolo de la belleza y la aristocracia a través de muchas épocas. Las aguias ascendentes de las iglesias sugieren espiritualidad. La línea alargada y airosa se considera elegante y sofisticada en el vestir. La chistera es más aristocrática que la gorra. Debido al afán por satisfacer ese anhelo de alargamiento y sutileza, el diseño de muchos coches se ha vuelto tan estirado y aerodinámico que resulta una curiosa exageración. Se contraponen a ello la tendencia hacia lo pequeño, chato y compacto, de modo que las calles están cada día más llenas de coches diminutos que parecen escarabajos. Son económicos, pero su omnipresencia no menoscaba la grandeza ni la elegancia de un Rolls-Royce. Esas formas no son intrínsecamente tan hermosas a nuestros ojos como las alargadas, pero las nuevas circunstancias las hacen deseables. Los modistas, desesperados por vencer a las mujeres para que se compren ropa, diseñan trajes cortos y abultados, con la cintura debajo de los brazos o por las rodillas, y aseguran en sus anuncios que los trajes largos y ajustados no se usan ya. Tales diseños gozan de un éxito pasajero, porque las mujeres acatan los decretos de la moda, pero el ideal de esbeltez queda. Todos los años los que se

sienten desdichados porque sus formas son redondas y antiestéticas gastan millones de dólares para perder peso, esforzándose por alcanzar el ideal estético de la esbeltez. Estas asociaciones entre lo abultado y lo práctico y lo esbelto y lo idealista tienen vigencia en todas partes, en toda época, y especialmente en el teatro. Florenz Ziegfeld sabía muy bien lo que hacía cuando elegía coristas altas y hermosas para afianzar su fama y su fortuna; la *soubrette* puede parecer adorable, pero la belleza está en la esbeltez. Los trastos de utilería y los decorados no constituyen una excepción en esta escala de valores y deben estudiarse cuidadosamente estos detalles de asociaciones de formas.

Hay decenas de diseños a los que se les atribuye con gran persistencia ciertos valores o sentidos. El círculo o la esfera tienen por lo menos cincuenta significados simbólicos distintos: lo infinito, el anillo, la corona, la pelota (ya sea para jugar o el mundo), la luna, la rueda, la piedra de molino, el rosetón (ventana), el tazón, la taza, el plato, el arco para la dentición, el pezón, el pecho, la cabeza, el ojo, etc. Las cruces dan lugar a una asociación inmediata, primero con el cristianismo, luego con muchas religiones primitivas. Los triángulos y las estrellas son simbólicos: la Estrella de David; el signo matemático; la estrella romántica de los poetas; la estrella de Belén; la mala estrella de los amantes; y por extensión, las estrellas del teatro y del cine, del turf, de la sociedad. Hay "estrellas" en todas partes. En realidad, no existe casi ninguna forma que no esté ligada a alguna asociación, y los bailarines y los pintores no figurativos se ven obligados a poner mucho empeño para evitatorias, lo cual no es fácil.

A fin de que adquiriera la "sensación" de bailar con un objeto o utilizando un plano, le pido al alumno que piense en alguna razón muy simple para utilizarlos en la composición. Deben evitarse las ideas rebuscadas, tanto en el argumento como en la concepción, y es bueno destacar que pueden lograrse maravillas con un palo, una flor o una silla.

TRABAJO PRÁCTICO

Traer un estudio utilizando un objeto de utilería manuable, y otro con un plano, o combinar ambos.

CAPÍTULO XVII

LA FORMA

Habiendo examinado en detalle todos los elementos de una danza, desmembrado el todo, el creador debe entonces coordinar las partes y hacer de la danza una unidad; de nada sirve el conocer bien los fragmentos dispersos si no se posee la técnica para unirlos. Tal vez la forma total sea el aspecto de la coreografía más difícil de captar; hay muchos errores posibles. La forma debe someterse a una firme disciplina para cortar, dar forma y ajustarse a una pauta, resistiendo las digresiones, el envanecimiento, los titubeos en el énfasis, la tendencia a no pensar en la obra entera. No solo es menester que la actitud sea lo más objetiva posible, sino que el coreógrafo se aparte de su trabajo (en el sentido literal de dejar espacio entre él y su danza, también psicológicamente), ubicándose en una décima fila imaginaria desde donde la ve por primera vez, oye la música y recibe estas impresiones como las recibe el público, desde el principio hasta el final. La incapacidad para imaginar el impacto sobre el público da lugar a fantásticos errores. En varias oportunidades he visto funciones en las que el teatro permanecía a oscuras, sin música y frente a la enorme boca del escenario vacío durante un cambio de trajes de tres minutos. Bastó esto para anular la danza, dejándola más muerta que un ratón en una trampa. Igualmente mala es la danza breve que consta de varias partes, en la que cae el telón y se encienden las luces de la sala al final de cada trozo. Estas interrupciones le quitan ímpetu, de modo que la obra nunca se despliega y tiene que empezar de nuevo y tomar impulso cada vez.

Por consiguiente, afirmo que lo primero en cuanto a la forma es la continuidad. Para ser atrayente, una obra debe cobrar aliento sin que nada se lo impida, ni los cambios de trajes ni las consideraciones del reparto ni las ideas sobre

luces o decorados, por muy brillantes que sean. No valen la pena si todo se detiene. Diría que quince segundos constituyen el máximo absoluto para las transiciones, que es preciso así mismo llenar con música, efectos de luces, cambios de escena, o las tres cosas. Los compositores de las demás artes temerarias no cometen los errores de los coreógrafos al respecto. El músico no nos hace esperar; el dramaturgo y el director de comedias musicales se preocupan tanto por el ritmo de presentación como por la pieza misma. No me explico por qué los coreógrafos creen que pueden perder el tiempo, a menos que sea porque se han formado en la academia y no se han adaptado al teatro. Y los jóvenes ya no tienen acceso a la experiencia que tres de los principales bailarines modernos tuvimos para desarrollar este sentido teatral. Martha Graham, Charles Weidman y yo nos educamos en Denishawn, donde los tres participamos en funciones de vaudeville. Entonces todo respondía a un ritmo. El telón se levantaba a la hora exacta y si uno no estaba listo, mala suerte. No existía el hacer esperar al público. No había momentos inanimados, cada segundo era preciso pues de lo contrario el espectáculo decaería. Los saludos respondían a la misma idea, urtidos para que fueran rápidos y sostuvieran el ánimo del público a la vez. Antes de que el último bailarín desapareciera de la escena, comenzaba ya la música del número siguiente. ¿Veo yo expresiones de asombro y de desdén? Yo creo que la danza sería mucho menos esotérica y se beneficiaría considerablemente si adoptara algunos de los aspectos azarosos, trillados pero eficaces, del teatro de variedades. Los espectáculos y la televisión proporcionan a los jóvenes cierta experiencia, pero los bailarines que se dedican a dar recitales la desconocen.

La continuidad y la modulación del tiempo se logran de diversas maneras. Aunque parecería que casi todas las danzas están comprendidas dentro de ciertas formas claves, no por ello se descartan las formas nuevas o diferentes. Más bien son como las reglas clásicas para componer música y las enseño como base indispensable. Son cinco, a saber: ABA, que incluye otras formas musicales tales como el rondó y la sonata; la narración o la abstracción acumulativa; el tema recurrente, cuya tónica es la idea que se repite, como en las variaciones sobre un tema; la suite, varias partes no relacionadas que se coordinan para lograr contrastes, y, por último, la forma "frag-

mentada", deliberadamente ilógica, cuyo rasgo característico es la falta de continuidad de la idea. La mayor parte de las danzas que ahora se ejecutan puede incluirse en algunas de estas cinco categorías. Se dan casos ambiguos en los que, por ejemplo, se combinan las variaciones sobre un tema con el desarrollo dramático.

ABA

Rara vez se encuentra una verdadera danza ABA, o variantes tales como AB, CB, ACA, fuera de las academias. Hay danzas que comienzan y terminan de la misma manera, pero no son aceptables dentro de esta clasificación si su planteo es ABCDEFGHA. Aquellas formas clásicas de la danza derivan evidentemente de la música, que sirve de excelente guía, particularmente cuando se emplea una pieza semejante. Los buenos coreógrafos saben lograr la continuidad, el contraste y la estabilidad. La música primitiva se originó principalmente en la danza y ahora, sobre todo con los modernos, se le resituye su finalidad original y marchan juntas. El desarrollo ABA es sumamente formal y se presta para la danza no dramática. El drama, siendo un extracto comprimido de la vida, no puede comenzar y terminar del mismo modo porque se pierde toda la sensación de evolución y de cambio que constituye su esencia. La vida no se repite exactamente; no hay jamás dos momentos iguales por muy similares que parezcan.

LA DANZA NARRATIVA

Es ésta una de las formas más utilizadas; la otra es la suite. Cumple con las mismas leyes que el drama, que presenta una situación o una premisa, su desarrollo y desenlace. Se han compuesto cientos de danzas con argumento para deleite del público desde el siglo XVII con su *ballet d'action*. Varían desde el más sencillo cuento de hadas hasta las últimas intrigas freudianas. Pueden ser abstractas, mientras haya progresión. Por ejemplo, *La noche*, desde el oscurecer hasta la mañana, puede ser narrativa o dramática siempre que no se componga de imágenes inconexas; *La huída* puede abarcar el anhelo, la rea-

lización y la conclusión, ya sea la dicha o la vuelta a la realidad. En resumen, la forma narrativa tiene una corriente liativa de continuidad y finalidad. Las danzas dramáticas pueden ser creadas para grupos grandes y durar más de una hora o pueden ser solos de cuatro minutos. *El emperador Jones*, sobre la pieza de Eugene O'Neill, compuesta y ejecutada por José Lijón, es un complejo drama para ocho hombres en diversos papeles y dura alrededor de treinta minutos. Es la historia de un negro norteamericano que se convierte en el emperador de una remota isla del Caribe y por su arrogancia muere a manos de los indígenas. Tiene la clásica estructura dramática: planteamiento, desarrollo y desenlace.

Entre los solos, tal vez el más célebre de todos los tiempos sea *La muerte del cisne*, aunque la nueva generación casi no lo conozca. Tenemos aquí también una estructura dramática. Sabemos desde el principio que el cisne muere, pero en tanto contemplamos cómo se desliza la hermosa criatura, exaltándose hasta los últimos aleteos del final. No duraba quizá cinco minutos, pero bastó para hacer de Anna Pavlova la bailarina más famosa del mundo. Otro solo casi tan aplaudido como éste fue *Rhoda* de Ruth St. Denis. Una diosa hindú bajaba a la tierra para conocer los placeres de los hombres y volvía a su retiro, satisfecha de ser una deidad. Hizo la fama y la fortuna de su creadora.

En las danzas dramáticas, como en el teatro, el interés depende de la tensión. Hay diversos recursos para mantener el suspenso y lograr que el público esté completamente absorto en el desarrollo. Uno de ellos es la persona o el objeto "plantado". Muchas veces el telón revela, al levantarse, una o dos piezas de utilería, un trono, un altar o una puerta que inmediatamente sugieren la acción futura. O puede un bailarín permanecer inmóvil mientras prosigue la acción. Se despertaría la curiosidad acerca del papel que ha de desempeñar ese bailarín. Recuerdo uno de mis ballets, *El alba en Nueva York*, en el cual el telón descubre al alzarse dos figuras reclinadas en unos nichos al fondo del escenario, que solo toman parte en el drama después que la introducción ha sido bailada por un grupo. Es mucho mayor el suspenso que si dichas figuras entraran de improviso. Tanto la expectativa como lo inesperado atraen la atención y el hábil empleo de estos recursos es infalible. En un baile de Charles Weidman, titulado *Las vistas*, salen en una

escena las *flappers* de 1920 haciendo los gestos que en aquel tiempo se consideraban sofisticados. Aparece entonces caminando a grandes zancadas Charles Weidman caracterizado de *sheik* y todas se desmayan. Aquí lo imprevisto fue un acierto. Si hubiera estado presente todo el tiempo, se habría perdido el cómico impacto de su entrada. En otro momento del mismo baile vemos en una fortaleza del desierto a su víctima indefensa vigilada por dos esclavos y aguardamos lo inesperado con interés: ¿qué le hará el *sheik*? ¿Vendrá el héroe a rescatarla? Se trata naturalmente de una fantarronada farsesca basada en los argumentos de las primeras películas, pero si bien los autores de tales historias eran algo cándidos, tenían en lo que se refiere al suspenso una práctica que no deben despreciar los sofisticados de hoy.

Los trastos de utilería también pueden resultar intrigantes. Si se coloca un aro, una plataforma o una puerta en escena, inmediatamente se despertará el interés acerca de su motivo. ¿Quién va a entrar por esa puerta, quién va a pararse o a bailar sobre el estrado? Se presiente la acción. Creo, sin embargo, que tales objetos deben ser funcionales, de lo contrario carecen de sentido y distraen. Recuerdo una danza por encima de la cual se veía un *móvil* muy ingenioso que giraba y cambiaba en forma fascinante. Pero no tenía relación con la danza, ni su inclusión tenía significado alguno; después de un rato, cuando ello se hizo evidente, se convirtió en una enojosa perturbación de la atención, porque no era más que una idea decorativa.

El coreógrafo debe conocer y tener presentes todos los recursos del desarrollo del arte escénico. El delineamiento de los personajes, el conflicto, las escenas retrospectivas, la inevitabilidad del desenlace, son tan importantes como para el dramaturgo. No obstante, las ideas dramáticas constituyen las formas más fáciles porque existe ya la estructura. Se reduce por consiguiente la infinita variedad de posibilidades y solo se emplean las que corresponden al tema. Entonces, la principal preocupación ha de ser el ritmo escénico y el desarrollo de la idea. La danza pura es mucho más difícil porque hay que inventar todo: la secuencia, el movimiento, el comienzo y el final, la forma.

EL TEMA RECURRENTE

Esta idea es mucho menos común en la danza. El tema con variaciones es su aspecto más formal, pero huele a academia y no se emplea a menos que la música escogida se ajuste a esta forma. Se destaca en este sentido *Hay un momento*, de José Limón, cuyo material temático se presenta al comienzo y construye sus otras partes en base a variaciones de los mismos movimientos. Lamentablemente, la mayor parte de los espectadores no lo nota: solo ve una suite, el contraste de ideas de significación dramática o lírica. Ello se debe a que la vista no está preparada para retener temas de movimiento y generalmente no los capta. Esta forma es una gran ayuda para el coreógrafo porque le ofrece posibilidades limitadas. El exceso de libertad aturde y desconcierta tanto en la composición como en otros aspectos de la vida.

Tenemos un ejemplo de tema recurrente en la danza de Charles Weidman titulada *Tradiciones*. La tradición en sí es un pasaje de movimiento pomposo que reaparece una y otra vez manifestando: "Me aferro a la tradición a pesar de todo". Aquí no hay variaciones sobre el tema, aunque éste se muestra más débil cada vez que se presenta. Las baladas populares, que repiten un constante estríbillo, representan un ejemplo musical del tema recurrente.

LA SUITE

Es ésta en realidad una forma musical, pero se emplea tanto en la danza que merece una categoría aparte. Un conjunto de abstracciones pueden amontonarse y denominarse suite, por eso las suites varían desde las coherentes y bien definidas hasta las opacas. Pueden ser complejas, a la manera clásica, como el ballet de Balanchine sobre la *Sinfonía en do* de Bizet o como las oscuras invenciones de algunos modernos. Sin embargo, no pueden eludir la obligación de crear una estructura y contrastes. Toda composición, para que sea convincente, debe tener un principio y un fin, y sin estos elementos fracasan las abstracciones en forma de suite, al igual que cualquier otra danza. Lo

que era válido en el caso de miles de suites musicales, desde el preludio y fuga hasta la sinfonía, tiene también vigencia en la danza. La forma más común es el comienzo moderado, la parte central lenta y el final rápido y excitante. Entre las notables excepciones tenemos la *Sonata para piano* de Aaron Copland, que se torna más lenta y tenue hacia la conclusión, y la citada *Hay un momento* que es musicalmente conocida como la obra laureada de Norman Dello Joio *Meditaciones sobre el Eclesiastés*. Por mi parte, vacilaría antes de encargarme de componer una danza con un final desfalleciente o sin final y poco contraste.

LA FORMA FRAGMENTARIA

La falta de lógica es a menudo la esencia misma del humor; para los seres humanos es un placer evadirse de la razón inexorable y disfrutar de lo imprevisible y de las falaces conclusiones. Por lo tanto, la forma fragmentaria es ideal para la comedia. El primer ejemplo que acude a mi mente es el *Opus 51* de Charles Weidman, que nos hacía morir de risa con sus bufonadas inconexas, así como su solo, titulado *Pantomima cinética*, en el cual un juego de damas se convierte en un revoltijo de miel pegajosa, y otras cosas por el estilo. Este tipo de obra puede asimismo ser abstracta, valiéndose del cuerpo humano en forma ilógica y antinatural. Recuerdo una danza de Sybil Shearer titulada *En el vacío*. Todo el movimiento carecía de conexión con sus fuentes naturales. Ciertas partes del cuerpo, como las manos y los pies, se movían independientemente del tronco y entre sí. El movimiento produce así una impresión grotesca, porque en la realidad el gesto de una mano en su condición natural está relacionado o alineado con el gesto de alguna otra parte: del brazo, del codo o del hombro. Aislár estos movimientos y destruir sus afinidades originales significa ubicarse en el vacío del absurdo, y resulta a la vez muy cómico. Lo mismo podría servir para la sátira o la locura—para cualquier estado irracional—o para un estudio clínico de las partes del cuerpo.

Nunca estará de más insistir a los alumnos sobre la importancia del plan de una totalidad. Este esquema les proporciona una base firme para hacer una selección de elementos

e impide que la inspiración original se diluya en divagaciones. También les asegura más tranquilidad porque aun los bailarines intuitivos — a quienes no les gusta pensar — son susceptibles de lapsos en blanco durante los cuales se agota la inspiración y se sienten perplejos ante el vacío. Posiblemente un plan base los salvaría. Quiero no obstante dejar sentado que no abogo por la composición de "piezas pensadas". No hay nada más estéril ni tan fácil de malograrse como la pieza premeditada que traduce a cada paso los efectos clínicos del análisis. A fin de evitar confusiones, me explicaré con más detalles.

El bailarín dispone de un mundo de experiencias para extraer el tema: su propia vida y sus observaciones; las demás artes, en particular la literatura y la música, y las muchas fuentes ya citadas. Debe actuar como un receptor sensible que en un momento dado responde a un estímulo con una vibración violenta; esa captación equivale a su inspiración. En el caso de ciertas personalidades, ni siquiera es necesaria esta dilatada sensibilidad. Pueden encerrarse en sus propios sentimientos, limitarse a sus problemas personales y seguir produciendo como una cascada dentro de este estrecho ámbito, absortos en sí mismos. La teoría no puede remplazar el entusiasmo y la voluntad; el bailarín debe sentirse invadido por el ensueño y la visión de la gloria de la danza, e invitar a su alma tal como la visión de la gloria románticos. Hay naturalmente excepciones. Si es los poetas románticos. Hay naturalmente excepciones. Si es contratado para realizar un trabajo, es necesario que observe los requisitos con perspicacia. De nada sirve sumergirse en un trance cuando hay que montar un espectáculo con diecisiete niños de ocho años al finalizar la temporada en un campamento; ni tratar de intercalar una visión personal en la puesta en escena de *El juego de los píjamas*. De todos modos, me parece que el conocimiento a fondo del oficio, cuando se logra guardar la mayor parte del tiempo en el subconsciente, es invaluable en cualquier circunstancia.

A esta altura, el alumno debe abocarse a la realización de un estudio importante, de una danza completa, y es bueno aconsejarle que lo emprenda con un número considerable de personas. Para los grupos grandes rigen los mismos principios que para los pequeños, excepto que es posible definir esquemas en bloque y que conviene simplificar el movimiento individual. Es prudente observar el punto focal ya que los ojos del espectador ahan dirigirse hacia la manifestación principal. La inje-

rencia en el tema tiene un nombre: *tiene un nombre* que quiera arruinar más que sacudir la atención y dispersar la danza. Basta que el rante un solo, haga unos para anular la manifestación falta de intención en el igual importancia en todas confunde al público. La mirar y tiene la sensación derecha cuando mira hacia multitud en escena, pero no inteligente.

Hablando de "cazar moscas recuerdo haber tenido que contener a Charles Weidman en una ocasión. Había salido a escena haciendo el papel de un niño y cuando aparecí yo, caracterizada como su madre, estaba arrodillado en un rincón cazando un bicho. ¡Parecía algo sin importancia, pero todos los ojos estaban fijos en él y no en mí! El incidente no se hubiera destacado tratándose de otro bailarín, pero en el caso de Weidman era demasiado cómico para que pasara inadvertido.

TRABAJO PRÁCTICO

Traer un estudio para un grupo sobre una de las cinco formas, con música ya compuesta o sin música. (Encomendar determinadas formas a distintos miembros de la clase a fin de que todas estén representadas.)

Tercera parte

RECAPITULACIÓN

CAPÍTULO XVIII

CONFRONTACIÓN

Habiendo tenido ocasión en el transcurso de cinco décadas de cometer muchos errores coreográficos y de observar asimismo los ajenos, he compilado una pequeña lista de contralor, algo así como un reglamento de bolsillo, para rectificar el desarrollo del trabajo. Es fácil enfascarse en un aspecto del complejo acto de componer y que se deslicen errores en otras fases mientras la atención se concentra en aquel punto. No solo me parece sensato, sino esencial verificar el equilibrio final. Es ésta una lista de advertencias acumuladas a lo largo de una ardua experiencia, que servirá al coreógrafo para evitar algunas de las fallas más comunes.

- La simetría no tiene vida
- El diseño bidimensional carece de animación
- La vista es más rápida que el oído
- El movimiento parece más lento y débil en escena
- Todas las danzas son demasiado largas
- Un buen final representa el cuarenta por ciento de la danza
- La monotonía es fatal; procúrense los contrastes
- No hay que ser esclavo ni verdugo de la música
- Atenerse a los consejos de los entendidos;
- no ser arrogante
- No intelectualizar; motivar el movimiento
- No dejar el final para después

A continuación ofrezco comentarios y explicaciones sobre los puntos de esta lista.

LA SIMETRÍA NO TIENE VIDA

En los capítulos sobre el diseño señalé que la forma tiene trascendencia de por sí y que el diseño simétrico sugiere siem-

pre estabilidad, reposo, un estado sin pasiones, la condición previa a la voluntad y al deseo o posterior a su apaciguamiento. Por lo tanto, no es incitante y si se emplea mal —al servicio de secuencias emocionales, por ejemplo— debilita a la danza y da lugar al tedio. La simetría se presta para los estados serenos del ser, para el ritual, para el comienzo o el final, cuando corresponde a una resolución. Los bailarines que no han recibido una preparación coreográfica caen invariablemente en la simetría, como ocurre con los niños cuando improvisan. El niño que empieza a bailar extiende los brazos hacia los costados. Es la respuesta a la reacción instintiva del cuerpo para lograr el equilibrio; el niño, cuya coordinación no es aún perfecta, se siente más seguro con los brazos extendidos a cada lado del tronco erguido para contrarrestar el cambio de peso sobre los pies. Al desplazarse en el espacio, el niño corre por lo general con pasos pequeños (es más seguro que saltar de un pie a otro) y con los brazos todavía extendidos. Gira con ambos brazos por encima de la cabeza, lo cual también indica un instinto de seguridad: todos los pesos del cuerpo quedan sobre el centro de gravedad y se reduce al mínimo la dificultad del giro. Todos estos movimientos son simétricos en su diseño. Es preciso enseñarles a los niños a saltar con los brazos en oposición a los pies, en cuyo caso los pesos, aunque equilibrados, son más precarios. Todos los maestros saben de niños que pueden saltar únicamente con un pie. Supongo que el instinto los defiende al ayudarlos a volver a tierra a salvo luego del salto aventurado.

Los coreógrafos principiantes se comportan exactamente como los niños en la elección del movimiento y lamentablemente algunos nunca aprenden otra cosa, y producen composiciones para grupos en los que cada bailarín utiliza los brazos simétricamente conforme al principio del equilibrio seguro, cualquiera sea el tema y a pesar de la confusión que crean tantos brazos extendidos.

También es frecuente el diseño simétrico en la forma: dos a un lado y dos al otro. El abuso de la simetría, además de revelar ingenuidad y falta de imaginación, resulta muy aburrido. A ningún pintor se le ocurriría utilizar la simetría sin mirlarla; sabe que solo sirve para la decoración, como en los papeles pintados, telas o alfombras. El bailarín, por el contrario, debido a que su instrumento es el cuerpo, se siente preso de

compulsiones fisiológicas y es sumamente fuerte la tentación de sentirse bien, es decir, de moverse sin temor a perder el equilibrio. En los niños resulta encantador; en los adultos, deplorable.

EL DISEÑO BIDIMENSIONAL CARECE DE ANIMACIÓN

El cuerpo humano es tridimensional. Si la composición ha de referirse al individuo, aunque sea de modo abstracto en una danza de movimiento puro, es necesario valerse de todas las dimensiones para que la pieza sea cálida y viva. Nada deshumaniza tanto al movimiento como el diseño lineal plano. Puede emplearse intermitentemente en una composición sin que obre en desmedro de la misma y a veces se consigue un buen efecto porque proporciona un contraste grato. No obstante, el coreógrafo debe recordar su tendencia desvitalizante. Las figuras bidimensionales, como las de los frisos egipcios y los vasos griegos, son sabias estilizaciones de los modelos originales para producir un elegante arte decorativo. Ya no son humanas, pero caben dentro del campo del artista. La danza también puede lograr esto dentro de ciertas limitaciones aunque el cuerpo humano no puede someterse en la realidad a las distorsiones y estilizaciones posibles con el pincel o el cinceal. El error más frecuente de los coreógrafos radica en el motivo escogido para el diseño plano. Se presta para el ritual, tan asimilado a la tradición que ya no predomina el sentimiento, y para otros temas fríos e impersonales: pero a menudo, y debido al hábito o a predilecciones, se le escoge para expresar emoción y sentimiento, y da lugar a un triste fracaso.

LA VISTA ES MÁS RÁPIDA QUE EL OÍDO

La vista es un instrumento mucho más afinado que el oído, el que juntamente con el olfato ha sufrido un retroceso en su sensibilidad a través de la evolución. Ello se debe sencillamente a que la vista es un delator más valioso del ambiente y se ejercita más, siendo por lo tanto más ágil. Es decir, capta relaciones complejas con mayor rapidez y retiene una memoria más exacta de las mismas. No solo es más rápida la vista, sino

que invariablemente tiene precedencia sobre el oído. En consecuencia, el movimiento tiene que ser centro de atención, no puede ser redundante ni apoyarse ociosamente en la música.

EL MOVIMIENTO PARECE MÁS LENTO Y DÉBIL EN ESCENA

Uno de los momentos de mayor ansiedad para el coreógrafo es el traslado al escenario de la danza creada en el estudio. Inmediatamente el espacio produce diferencias mágicas y muchas veces asombrosas. La distancia debilita casi todos los elementos de la danza. Las dinámicas ya no son tan fuertes, la personalidad es borrosa, el ritmo es más lento; y debido al menoscabo de la vitalidad esencial, parece la danza demasiado larga. Solo un aspecto queda mejor definido: el diseño total, porque la vista lo abarca todo de una mirada sin reparar en cada punto por separado como ocurre en el estudio. Asimismo, aunque parezca ilógico, los detalles son mucho más evidentes a cierta distancia. Parecería que los pequeños gestos e inexactitudes fueran más fáciles de observar de cerca, pero no es así en la práctica. La falta de precisión en los movimientos de conjunto, por ejemplo, que puede pasarse por alto en el estudio, se destaca en forma desconcertante en el escenario y reclama ser corregida.

Es obvio que el remedio es compensar los cambios anticipados en el estudio; lo que allí resulta algo rápido, agudo, grande o agresivo, se verá probablemente bien luego.

TODAS LAS DANZAS SON DEMASIADO LARGAS

Entre todas las danzas que he visto a través de tantos años, solo recuerdo un puñado escaso que eran demasiado cortas. Y me refiero a toda clase de danzas: ballet, étnica, moderna y jazz. Casi todas habrían mejorado si se las hubiera acortado o condensado. Parecería que todos supieran cuándo una composición es demasiado larga, excepto el coreógrafo. En la enseñanza he comprobado una y otra vez que los jóvenes que observan los esfuerzos de uno de sus compañeros no necesitan mi ayuda para juzgar con exactitud la duración de lo que ven. Creo que lo mismo sucede con el público en general; se da

cuenta cuándo una danza se prolonga excesivamente, a través del regulador automático del sistema nervioso, el tedió. Sin embargo, el coreógrafo prosigue absorto, sin duda porque no sabe ser lo suficientemente objetivo. La autofascinación no se detiene. Su propia invención, criatura de su cuerpo y su cerebro, es para él absolutamente maravillosa, una prueba de su existencia y tan entrañable como su mano derecha. Algo tan extraordinario que merece repetirse en todo su movimiento, desplegándolo en toda su gloriosa extensión. No lo desanima la contrariedad de que otros opinen que se prolonga demasiado, a menos que haya sufrido gran angustia y resentimiento.

El otro remedio para la danza demasiado larga es proporcionarle más material, intensidad e inventiva; o sea que una combinación más rica podría tal vez darle animación a lo largo de su duración original.

UN BUEN FINAL REPRESENTA EL CUARENTA POR CIENTO DE LA DANZA

El final es tan importante que los coreógrafos deberían dedicarle toda la preocupación que a los dramaturgos les merece el telón del tercer acto. En el teatro no solo es la última impresión la más fuerte, sino que tiende a influir sobre la opinión que el público se forma de la obra entera, lo cual tal vez no sea justo, pero es un hecho. Si el telón, que borra bruscamente el color, la acción y la música, cae sobre un final débil, equívoco o ilógico, la primera reacción es la decepción y se recibe la impresión de un fracaso total.

Requiere mucha buena voluntad recordar que el principio fue excelente, que hubo un buen momento al promediar la obra, que la música era apropiada, etc.; el funesto final produce tal mal efecto psicológico que la pieza se malogra. Nuestra constitución individual es tal que anhelamos que el teatro nos dé una satisfacción emocional y la satisfacción suprema es la manifestación final. Cuando cae el telón, no queremos sentirnos perplejos, desorientados, ni defraudados; deseamos sentirnos lo bastante renovados y estimulados como para entregarnos también al alivio que nos brinda la acción física: querremos aplaudir y regocijarnos. Lo cual no significa que el final tenga que ser deslumbrante, aunque esto suele procurarse

y resulta siempre eficaz. Más bien significa que debe ser auténtico y si es posible sorprendente. La inevitabilidad del desenlace debe ser manifiesta, y si a ello se agrega un tratamiento imaginativo, el estímulo es doble. No obstante, cuidense de la originalidad sin autenticidad. No tiene valor.

LA MONOTONÍA ES FATAL; PROCÚRENSE LOS CONTRASTES

Son contados los coreógrafos que tienen a su disposición una amplia variedad de materiales inherentes a su personalidad natural. La mayor parte de las personas viven y mueren en surcos estrechos. Enfrentan situaciones con súbita energía o con calma y moderación, se afanan o vuelan, piensan o actúan, son optimistas o pesimistas. El ser humano natural no reacciona ni puede reaccionar en todas estas formas en su estado normal. Pero para lograr algo, tanto el coreógrafo como el dramaturgo, el novelista o el compositor, tienen que ampliar su ámbito personal, tratar de comprender y valerse de actitudes y ritmos ajenos a sus inclinaciones naturales. El bailarín cuyo ritmo físico natural es la moderación y que siente rechazo a abandonar el piso, se verá coartado como compositor si permanece dentro de sus limitaciones, no solo porque sobrevaldrá la monotonía, sino porque la moderación es la esfera más opaca de la conducta. Los tempos muy rápidos o lentos son mucho más incitantes porque se apartan del ritmo cotidiano. Para que el bailarín de gestos moderados se libere de su ritmo normal se requiere un gran esfuerzo, además de esclarecimiento y convicción. Me temo que tales casos son muy injustos y que hay muchas danzas comprendidas en esa deslucida zona intermedia: ritmo moderado, dinámica moderada, todo moderado excepto la mediocridad. La moderación será un buen precepto para la vida, pero para la danza es fatal.

NO HAY QUE SER ESCLAVO NI VERDUGO DE LA MÚSICA

El proceder en cuanto a la música cambia radicalmente casi de una década para otra. No solo cambian de actitud los individuos en lo que a la elección y al empleo de la música se refiere, sino que en los diversos centros mundiales de la danza

se sostienen y abandonan sucesivamente ideas opuestas. Tal vez en lo único que todos concuerdan sea en que la danza requiere música. Al respecto, creo que el coreógrafo no tiene que seguir la partitura acorde por acorde, frase por frase, nota por nota. La danza debe tener relación con la música, pero no ser idéntica porque sería una redundancia (¿por qué expresar en la danza lo que el compositor ya ha expresado en la música?) y porque la danza es un arte enteramente distinto, sujeto a leyes físicas y psicológicas propias. La relación ideal es como un matrimonio feliz en el que dos individuos van de la mano, pero no son gemelos. Por otra parte, el coreógrafo debe respetar la música. No puede tolerarse que se acorten o traspongan las partes a discreción. Eliminar, por ejemplo, el segundo movimiento de un conocido cuarteto para cuerdas en una danza constituye una estúpida afrenta al arte. Lo mismo puede decirse de otro frecuente desatino: detenerse en un punto arbitrario donde no hay cadencia alguna, o terminar cuando ya no se necesita más. Estos lamentables errores y otros parecidos reclaman grandes dosis de conocimiento, gusto y respeto.

ATENVERSE A LOS CONSEJOS DE LOS ENTENDIDOS; NO SER ARROGANTE

La independencia y la convicción son cualidades gloriosas y ¿qué sería de la raza humana sin ellas? Los norteamericanos, en particular, tienen la Declaración de la Independencia grabada en su historia y en su carácter y no me cabe duda de que nuestra gran contribución a la danza deriva principalmente de este rasgo relevante. Pero nuestros detractores lo califican de insolencia, soberbia y crudeza. Debemos admitir que estas críticas se justifican y que estos rasgos existen en la danza al igual que en todas partes. Es imposible señalar exactamente cuándo la independencia se convierte en arrogancia, pero ¿no podríamos acaso decir que es cuando los jóvenes considerados promisorios pero parcialmente formados se declaran artistas y prescindan de todo consejo? Quizá se sientan algo trémulos e inseguros, pero la vanidad los impulsa a emanciparse, aun arriesgando su vida artística. Si consideramos que son necesarios como promedio diez años para la formación de un bailarín y quince para la de un coreógrafo, parece prematura una declaración de independencia antes de cumplida esta fase. Creo

que no les haría mal escuchar un poco más todavía, profesar cierta humildad. Pero es fácil equivocarse en este sentido. La historia ofrece muchos casos de jóvenes que desafiaron a sus mayores y a las tradiciones y se vieron justificados. No obstante, en general, no se escucha lo suficiente y sobra vanidad no solo entre los muy jóvenes, sino también entre los coreógrafos mayores que no admiten, a cierta altura de su experiencia, que haya cosas que desconocen. Estos compositores se vieron obligados a formarse con el talento innato que poseyeran, pero ahora existe una teoría que vale la pena investigar.

NO INTELECTUALIZAR; MOTIVAR EL MOVIMIENTO

Existe una gran diversidad de opiniones sobre este punto en el mundo de la danza, por lo menos en los Estados Unidos. Las divergencias son tan profundas que en realidad el tema merece un capítulo aparte. A esta altura supongo que es evidente que pertenezco a la facción que cree en la motivación, el sentimiento y la emoción, oponiéndose a la difundida idea de que estas cosas son innecesarias y que han pasado ya de moda. A mi juicio, la actitud intelectual, que es central y no periférica, está fuera de lugar en un arte cuyo medio de expresión es el movimiento del cuerpo humano. Los conceptos intelectuales pertenecen al mundo de los hechos, a las disciplinas mentales como la filosofía y la ciencia, y a las artes de la palabra que son capaces de emitir juicios en gran parte ajenos a la danza. Un ejemplo del intelectualismo es la imitación de las demás artes, en particular de la pintura, que con sus valores completamente distintos en cuanto a relaciones estéticas pueden plagar de inmovilidad a la danza. Me aventuro a decir que la danza no puede ser completamente intelectualizada sin perder el derecho a su público y comprometer su verdadera existencia. Felizmente, no es probable que prevalezca del todo un proceder tan pernicioso dada la vitalidad del ser humano. La comunicación en términos de movimiento no intelectualizado me parece la meta deseable.

NO DEJAR EL FINAL PARA DESPUÉS

Ya he destacado la importancia de los finales y por lo tanto recomiendo al coreógrafo que medite y proyecte el final mucho antes de que llegue el momento. Se mitigan así algunos de los desastres originados por la vaguedad de la concepción, la falta de tiempo, el final que parecía perfecto como idea pero que no es acertado en la práctica. El procedimiento artesanal, con toda su lógica, no es la mejor manera de componer una danza. Las cosas se hacen en general por etapas: se reúnen los materiales, se cortan o configuran, se unen y por último se ilustran o pintan. Los coreógrafos no deben comenzar por el principio y trabajar denodadamente. La danza no es un artefacto, sino que está impregnada de elementos intangibles, tales como el sentimiento, la intuición, la inspiración y una actitud psicológica especial hasta el fin. Por lo general, los coreógrafos se resisten a pensar sobre el final. Se supone que ha de sobrevenir solo, tal vez debido a que la mayor parte de la danza se dedica al movimiento, que hace más felices a los bailarines y merece detenida y cuidadosa atención. Pero el final, la afirmación, la resolución, es una concepción que es preciso considerar y definir. Exige reflexión, un proceso arduo que los bailarines en lo posible evitan. Por consiguiente, los coreógrafos se dejan estar, pasa el tiempo y se acerca la fecha sin tener listo el final. Se prepara algo de prisa: hagan esto o aquello, cualquier cosa para salir del paso; después de todo, es una hermosa danza y los dos últimos minutos no cuentan. Quisiera persuadir a los coreógrafos para que no trabajaran así. Recordando que se detengan a mitad de camino y dediquen si es necesario muchas horas de concentración para concebir, dar forma y retocar la manifestación final.

Me parece conveniente volver a declarar que no soy partidaria de emplear y dar forma a la danza utilizando deliberadamente todo el conocimiento técnico que entraña la teoría de la coreografía. Por eso agrego este capítulo como contralor en incluyo la parte precedente sobre el oficio como estudio preliminar. La danza en sí debe ser largamente soñada, provisto el movimiento instintivo y aprovechando destellos y visiones para seducir la imaginación. Es de esperar que las con-

sideraciones estrictamente técnicas operen en el subconsciente ahorrándole al coreógrafo los peores errores; pero que aparentemente trabaje en un arebato de entusiasmo: es como el descubrimiento de un país nuevo. Procediendo así no se oirá con tanta frecuencia al reproche de los jóvenes: "Ahora ya sé tanto que no puedo componer".

CAPÍTULO XIX

CONCLUSIÓN

Como además de participar en la actividad me apasiona observar el ambiente que me rodea, tengo ciertas impresiones acerca del estado de la danza y ciertas aprensiones, sobre todo por las agudas divergencias que han surgido en cuanto a estilo y contenido. No me agrada señalar tendencias ni formular profecías que a menudo dan lugar a errores espectaculares, pero quisiera mencionar algunos puntos que pudieran ser interesantes y que son a mi juicio tan serios que merecen detenida reflexión por parte de quienes se preocupan por la danza. Puesto que los coreógrafos son importantes en el mundo de la danza, estas reflexiones van dirigidas principalmente a ellos.

¿DÓNDE ESTAMOS?

Se puede afirmar que la danza, en todas sus ramas, ha prosperado y se ha difundido durante los primeros sesenta años del siglo xx con una vitalidad sin precedentes. Ni siquiera en las antiguas civilizaciones de Grecia, Roma y Egipto se vieron tantas personas interesadas, ni se ofreció una variedad tan grande en todos los planos de la recreación, del espectáculo y el ritual (distinto ahora, pero vigente aún); no se crearon sistemas de técnica tan prodigiosos ni tenía la danza tanta profundidad y alcance. Haber nacido en pleno florecimiento es a la vez una suerte y un privilegio. Pero antes de felicitarnos indebidamente, consideremos cuál es el énfasis de este espectacular desarrollo y compáremoslo con impulsos semejantes en las demás artes. ¿Evoluciona tanto la danza?

La danza recreativa aventaja a todas las demás formas en el número de participantes. En todo momento hay millones de personas bailando a bordo, en hoteles, salones de baile y acade-

mias como las de Arthur Murray o Fred Astaire. Los profesores de bailes de salón, que se cuentan por miles, son los más próximos y su clientela comprende cientos de miles de hombres, mujeres y niños en todas partes. Le siguen en popularidad los bailes folklóricos que también tienen miles de adeptos. Los niños de casi todo el mundo los aprenden con alegría y se enseñan en sitios donde otra clase de baile es mal visto por considerarse inmoral, demasiado frívolo o innecesario. También deleitan a los mayores, reunidos en su mayoría en sociedades folklóricas que han surgido sobre todo en los países de habla inglesa para conservar las antiguas costumbres y divertir a los adultos, cuya vida física está restringida. Podemos alegrarnos de la expansión que obtienen y por el vigor de la danza, pero debemos recordar que ello poco tiene que ver con la danza como arte. Es de esperar que los espectadores que hayan bailado en momentos de esparcimiento—casi todos—tengan una reacción cinética más alerta que los demás. Por otra parte, los coreógrafos pueden utilizar, y utilizan, material procedente de los bailes de salón y del zapateo (otra forma menor de la danza recreativa) para sus ballets.

Otro gran conjunto de actividad en el terreno de la danza es el ballet. Desde la irrupción de los rusos que asombraron al mundo con su arte extraordinario, ha aumentado, gradualmente como esporádicamente, el interés tanto en el nivel profesional como entre los estudiantes. Proliferan las academias principalmente en el hemisferio occidental, pero también en lugares tan inusitados como la India, el Japón e Indonesia, y hay decenas de compañías de ballet actuando por todas partes. Debido a esta gran expansión, el siglo xx puede alegar supremacía en el arte de la danza.

Además, miles de personas han participado en el movimiento mundial de los últimos veinticinco años para salvar la danza étnica. En todas partes, en Occidente y en Oriente, sobre todo en la India, el olvido y la decadencia en que se había sumido la danza nativa preocupó a mucha gente: artistas, antropólogos, funcionarios y sociedades culturales. En consecuencia, no solo se rescataron las danzas, sino que miles de jóvenes recibieron y siguen recibiendo la herencia cultural de sus naciones. Estas tradiciones han florecido en muchas compañías profesionales que llevan su cultura a países lejanos. Los indios americanos van al Oriente, los bailarines japoneses vienen a

América, las compañías chinas se presentan en Europa. En la mayor parte de los casos, estas danzas antiguas son del reino del arte, habiéndose alejado a través de siglos de refinamiento de su origen folklórico o ritual.

Y tenemos también la danza moderna. A principios del fabuloso siglo xx, dos norteamericanas, separadas por la distancia y sin conocerse, tuvieron la visión de una danza nueva con raíces en el pasado, pero cuyas ideas expansivas pertenecían al presente. Fueron Isadora Duncan y Ruth St. Denis. Sus herederos tomaron la sustancia vivificante de sus manos, modelándola de mil maneras y convirtiéndola en el arte de la danza contemporánea. Esta nueva forma nació en el teatro, destinada a servir de comunicación en el plano espiritual y solo revela fugaces vestigios de otros valores, tales como de espectáculo, entretenimiento, o influencias populares o rituales. Por gran ironía, esta forma es la menor entre las artes de la danza. Isadora Duncan y Ruth St. Denis fueron repudiadas en su tierra y conquistaron fama merced a la entusiasta acogida que les brindó Europa. Cruzaron el cielo como meteoros eclipsando por completo al ballet y a la danza teatral y operística. El mundo artístico de Europa cayó embelesado a sus pies y solo entonces volvieron y cautivaron a América. Pero a partir de la Segunda Guerra sus sucesores fueron desdenados y casi desconocidos en Europa. En Alemania habían abundado los genios de la danza moderna, pero la guerra había obligado a muchos a exiliarse. Fueron bien recibidos en América, que es actualmente el baluarte de la danza moderna. *Sic transit gloria mundi!*

Todo ello es motivo de gran satisfacción para los amantes de la danza; pero, al profundizar en la indagación, surge la pregunta: ¿Cuál es la verdadera situación de la danza? Opino que, en general, es reaccionaria. El ballet, abanderado del arte, y la danza étnica han recogido y conservado en forma admirable las obras maestras del pasado, como vastos museos que deleitan conjurando visiones y versiones de otras épocas, en tiempo pluscuamperfecto. Hay, por supuesto, excepciones. A veces influyen sobre los coreógrafos del ballet las nuevas ideas. Fokine puso en sus bailes los saltos y los brazos suaves de Isadora; aparecen las manos "modernas" y los movimientos percusivos; hasta el tema es en ocasiones actual. Aparecen infusiones de jazz, también, que le dan al ballet un sabor contemporáneo,

aunque despreocupado. Sin embargo, todo ello no convence al observador; es como un montaje compuesto de trozos de distinto origen, entretenido e ingenioso, pero sin que se desarrolle a fondo, según un punto de mira. Conozco la opinión contraria, de que hay dos clases de danza: mala y buena, y que si se acumulan diversas bondades, el producto es automáticamente superior. Dudo de que sea sustentable a la luz de la historia de la cultura y de la opinión reconocida en cuestiones de gusto. Los estetas y los historiadores están de acuerdo en que el alma de un pueblo surge del carácter, esa misteriosa sustancia que procede de una reacción vigorosa al ambiente nativo. La civilización griega en su plenitud merece la admiración universal y se han escrito miles de libros ponderando su genio, en particular, el esplendor de su arte, cuya integridad es aún tan evidente. Sin embargo, no hay palabras que expliquen por qué esa cultura surgió así; solo podemos reconocer su integridad y, pienso yo, emular sus valores. El arte de los griegos procedía enteramente de la filosofía, los valores y el gusto de su época; la vida de Grecia tenía unidad.

¿Podemos decir lo mismo? ¿Estamos creando una cultura danzística representativa del siglo xx? Hay cosas espléndidas, pero hay también calcos y combinaciones que si bien tienen cierta frescura y son estimulantes, no pueden considerarse ortodoxos. Recuerdo la idea original de un artista del siglo pasado que exhibió una pequeña réplica de la Venus de Milo con un reloj en el estómago. La estatua era buena y también el reloj, pero juntos constituían un anacronismo horrible. Abundaban en el mundo de la danza los efectos semejantes, que no podrían ser de peor gusto ni menos auténticos.

La tercera forma con derecho a denominarse artística aparte del ballet y la danza étnica, es la danza moderna. Lo menos que puede decirse en su favor es que nació en el siglo xx y de él, y procura sinceramente representar nuestra época, nuestras actitudes y nuestros sueños. No pongo en tela de juicio el valor de la concepción. Lo que sabemos acerca de las culturas antiguas indica que todos los grandes pueblos inventan sus artes, que cambian con las épocas según los dictados de las circunstancias, pero que no descansan en el pasado ni toman muchos elementos ajenos. Los romanos, eminentes en otros aspectos, no nos han legado un arte de mérito, porque absorbieron la estética griega sin asimilarla y la reflejaron con

frialdad y rigidez. La danza moderna es indudablemente contemporánea y original. Ha roto con el pasado sin hacer concepciones; no obstante, se ve acosada por males y errores. Algunos son internos, se suscitan en el mismo terreno; otros se deben al público y otros a los detractores que son defensores de la oposición, o sea del ballet y de la danza étnica.

#

¿DÓNDE ESTÁ LA DANZA MODERNA?

Comenzando por las actitudes que se observan dentro de su propio terreno, existe un gran cisma en cuanto a la temática y al tratamiento, habiéndose apartado mucho una escuela de la base original sobre la que se fundara el movimiento. ¿Re-presenta ello un motivo de alarma o un progreso? En pocas palabras, la diferencia radica entre una concepción de la danza como expresión del hombre moderno y la idea de que debe ser una abstracción completa. Los fundadores y la primera generación creían firmemente que el tema propio de la humanidad era el hombre (a Isadora le interesaba el alma que, según ella, se ubica en el plexo solar). Pero luego surgió una facción que creía que el cuerpo era algo que se movía en el espacio y que toda asociación significativa era puramente coincidente. Podemos hacer conjeturas acerca del surgimiento de esta idea. Por una parte, estaba la gran influencia de la pintura en la cual florecía la abstracción, aclamada por los *marshands* y las galerías. No nos concierne el desarrollo de la pintura, pero es evidente que quedaba bien asumir la actitud del momento y puesto que la pintura era proclamada la voz del arte, muchos bailarines siguieron esa tendencia. La falacia deriva de un hecho físico ineludible: el cuerpo nunca puede parecer una abstracción. Los pintores pueden crear formas y líneas no figurativas, los bailarines no. Solo logran parecer seres humanos que renuncian al derecho de ser personas fingiendo ser objetos en el espacio. ¿Es posible que sea una expresión legítima de nuestra época? ¿Tan perpleja y hastiada está la gente, tanto teme a la vida y a lo que puede ofrecerle como para que la abstracción le proporcione un refugio para no tener que pensar, sentir ni sufrir? Es ésta, a mi criterio, una conclusión triste, pero lógica. Un mundo doliente produce un arte angustiado.

Otra facción considera que la abstracción es un juego deli-

cioso, que se compone al azar. La única regla sería "Evitar las colisiones". Como puede ser distinto en cada representación, es siempre renovado juego para los compositores, como una partida de ajedrez, pero sin lógica. Este tipo de danza es también el resultado del arte basado en la corriente del pensamiento que apareció con posterioridad a Freud, o sencillamente de la pereza. ¡Qué alivio no tener que expresar nada ni preocuparse por la forma, sino dejar que se suscite! Tal vez, la principal influencia sea el deseo irresistible de ser diferente, de resistir a la tradición y ser "nuevo" a todo trance. Es la cruda incitación del yo, siempre hábil para justificar sus deseos con razonamientos.

Puede discutirse si la danza abstracta está bien encaminada, lo cual exige reflexión y disciplina en vez de pasión y parcialidad por parte de los coreógrafos que tienen la responsabilidad de dar forma a la danza. El tronco original subsiste, siguen brotando ramas y hojas y sus raíces se nutren de la sustancia prístina, pero aparecen flores exóticas y formas geométricas inorgánicas en ángulos inesperados. La cuestión es saber si embellecen al árbol y se deleita la vista, o si la opinión del futuro las ha de rechazar por no ser genuinas. En otras palabras, ¿se apartará la danza aún más de la vida o llegará a consagrarse a ella?

Con el tiempo, el público da respuesta a todas las interrogantes no solo sobre la danza moderna, sino en todos los aspectos de este arte. Ni siquiera la compañía mejor respaldada o subsidiada por el Estado puede sobrevivir sin la aceptación de un público. Ello constituye la realidad del bailarín. La coreografía avanzada, que podría ser aceptable dentro de diez años, pero que ahora no atrae al público, no tendrá otra oportunidad, desaparece. La crítica posee cierta influencia sobre la opinión pública, pero el espectador corriente no puede ser obligado a asistir a una función que no le llega, por mucho que la alaben los entendidos. Las formas compulsivas tales como "No deje de verlo, es magnífico" hacen que al principio acuda mucha gente, pero si estos conejillos de Indias no se entusiasman los otros posibles espectadores se mantienen reacios. Los factores económicos son una severa realidad en la danza, así como en el teatro en general. Los montajes de ballet son costosos y a fin de sobrevivir los directores tienen que obrar con prudencia antes de contratar coreógrafos de *avant-garde*. La gran dife-

rencia entre la danza y las demás formas teatrales es la naturaleza nada permanente de la danza. La pieza teatral es un libreto, la ópera una partitura, que pueden desenterrarse en otro momento más oportuno que el de su primera presentación. La anotación de la danza puede traer una solución parcial, pero no puede salvar totalmente la situación. El coreógrafo está encadenado a su época. Si logra un "éxito" de público todo marcha bien, por lo menos dentro de lo que se puede esperar en esta difícil profesión. Pero de lo contrario tiene que ahogar esas ideas experimentales o vivir casi al margen del mundo de la danza, donde tiene el privilegio de morir de hambre a cambio del aplauso de una pequeña clientela escogida. El hecho de que en nuestro país los coreógrafos modernos logren sobrevivir con sus ideas avanzadas se debe a su energía, a su fe ciega y a un público creciente. Debo rechazar categóricamente el cargo de la oposición de que la danza moderna está extinguiéndose. Carece de fundamento y resulta tan fastidioso como la vieja profecía acerca del teatro en Broadway, cuyo deceso se viene pregonando desde hace décadas. No obstante, la danza moderna tiene que superar grandes dificultades para ganarse un público más vasto y los problemas parecerían ser dos: uno detrás y otro por delante del telón.

En lo que al público se refiere, durante siglos se habituó a pensar que la danza es sinónimo de placer. Bailar con fri-
vola fantasía significa despreocupación y dicha. La danza es para cortejar, para la diversión social, para deleite de la vista y para excitar los sentidos. Los poetas han empleado muchas veces el simbolismo de la danza cuando buscaban imágenes para describir los estados placenteros. Dijo Shakespeare:

"When you do dance, I wish you a wave o'the sea
That you might ever do nothing but that" *

y en otra ocasión:

"Hot and hasty, like a Scotch jig" **

Cuando la ópera amenazó con tornarse demasiado seria y el argumento se atascó en los asesinatos, venganzas, pasiones

* Cuando bailas quisiera que fueras una ola del mar / para que nunca hicieras otra cosa.

** Fogoso y animado, como una jiga escocesa.

desesperadas y otras cosas por el estilo, se recurrió a los bailarines para que rescataran la pieza y le dieran animación. Es decir que la danza era una distracción. Se había olvidado el pasado remoto, cuando la danza estaba en el centro de todos los aspectos de la vida en un sentido funcional, y luego de la caída de la cultura griega, la danza fue hasta el siglo xx apenas un adorno casi en el borde de la civilización occidental. Isadora Duncan y Ruth St. Denis tuvieron la audacia de desafiar esta opinión atrincherada. No es extraño que el mundo se asombrara de que ellas consideraran a la danza, nada menos, como un arte serio, elaborado con la materia del alma. Bailaban acerca de estados del ser —heroicos, trágicos y místicos— en términos que tocaban más hondo que el encanto de la época. ¡Y no aparecía ni un solo amante! Hasta entonces había sido indispensable para sostener a la bailarina y para crear la línea argumental. Lo que atraía y entusiasmaba al público no era la seriedad del arte, sino la profunda belleza de las dos. Eran hermosas, lo que bastaba y bastará siempre para asegurar fama y fortuna. Pero se agregaba aquí la belleza del espíritu, lo que podríamos denominar una "mística" tan patente que seducía a todos. Las novedades que introdujeron, los pies y los brazos desnudos, la figura sin corsé, los trajes exóticos y clásicos representaban para el vulgo un sensacionalismo superficial. Pero la tónica era una profunda belleza en un arte que hasta entonces solo había ofrecido preciosidad, y el mundo occidental lo recibió con aclamaciones. En cierto sentido, no se interrumpió la tradición con la nueva danza. Su esencia era todavía el romanticismo del siglo xix y por consiguiente el público, aunque complacido, se hallaba aún en la senda que conocía desde hacía varios siglos. No experimentó la conmoción del realismo, ni nada que le impidiera gozar como de costumbre de la gracia y de la hermosura.

Y sobrevivieron entonces la Primera Guerra Mundial, que provocó violentas reacciones en todos los aspectos de la vida. En otras artes solo aceleró un proceso que ya estaba muy avanzado. Pero la danza, siempre rezagada de diez a cincuenta años en sus ideas, descubrió de pronto que era necesario una nueva valoración del arte. Esta noción se dio principalmente entre los sucesores de las dos precursoras y los que recibieron una influencia periférica. El posterior desarrollo de la danza denominada moderna es conocido por quienes están familiarizados

con su historia, pero en este momento nos estamos refiriendo al efecto que estas ideas radicales produjeron en el público. El primer impacto podría compararse con una colisión de frente.

Repentinamente, los bailarines decidieron no ser hermosos, gráciles ni románticos y expresar en sus movimientos: "Pertenecemos al siglo xx, tenemos algo que revelar acerca de esto a la luz de la experiencia contemporánea; la danza es un arte de tanto alcance como la literatura y puede hablar sobre el hombre moderno como los autores y los poetas. Nos negamos a limitarnos al romance y a la belleza". El hecho de que para el público ésta fuera una experiencia que destrozaba la convención y se colocaba contra los gustos tradicionales, confirma que la danza había existido en un plano imaginario tan poco realista que la gente había perdido ya el sentido de la verdadera valoración. Estaba acostumbrado a saborear la danza como un dulce, y cuando se insistió en que fuera acerba, intensa y hasta agria, se oyeron las protestas. "Acudimos a otros campos para este tipo de dieta", decían, "a la literatura, a la poesía, al teatro, a la pintura, y tenemos los diarios y las revistas". Y la mayor parte de las personas se mostró impasible frente a la danza moderna. Lo mismo ocurrió con la música moderna y con la pintura, aunque no con tanta intransigencia ni a tal punto, debido a una buena razón. Las demás artes fueron durante el siglo xix predominantemente románticas, de acuerdo con la época. Había sin embargo rebeldes que rechazaban la moda y que preferían crear de otra manera. Un caso entre los pintores es Daumier, que se inclinaba por un salvaje comentario social y no sufrió por ello ostracismo alguno. Había autores como Dostoievski y Gorki, que revelaban el lado áspero de la verdad. Las personas educadas conocían estas desviaciones de la belleza romántica y reconocían que el mundo estaba lleno de muchas cosas que el artista encarraba por prerrogativa. Así pues, el gran público del arte estaba algo preparado para las nuevas actitudes o el nuevo ámbito de los temas que surgió de súbito a fin de siglo. Nada comparable ocurrió con la danza. La Bella Durmiente reposaba aún, mientras el mundo de la danza admiraba su hermosura.

Cuando por fin despertó y se puso a mandar en su palacio como una jovencita moderna durante la década de 1920, esperando que encomiaran su conducta, el escándalo que provocó entre el público fue, lógicamente, tremendo. Las apelaciones

a la razón, formuladas en nombre de la danza moderna, no tuvieron mucho éxito. Alegar que la danza debía madurar, abordar la vida contemporánea como las demás artes, significaba chocar con la eterna actitud de que la danza era para disfrutar; que tenía que ser bella y graciosa. Señalar que un hombre culto no podría tolerar algo parecido a la trama de *Grisele* en la literatura, o media hora de música como la que acompañaba a la danza clásica en un concierto, provocaba un encogimiento de hombros. Esta curiosa anomalía subsiste en todo el mundo; el hombre culto, que hasta puede ser un entendido en las demás artes, abandona sus valores frente a la danza y declara que el *statu quo* es perfecto. Y así quedan las cosas, hasta cierto punto. El público es responsable porque dicta la política de las compañías de baile y el hecho de que el arte de la danza sea tan reaccionario frente a las demás artes debe, a mi juicio, achacársele a él. Conociendo a tantos coreógrafos y sabiendo de sus impulsos creadores como artistas, creo que serían más audaces y originales si pudieran, pero sin público no es posible. El espectro de la taquilla es una amenaza ineludible y el poder sobre el bien y el mal es ejercido por la gente. Entretanto, el ballet que más espectadores atrae es *Sheherazada*, el cual, en vista de la evolución posterior y de lo que podría ser la danza, no es la culminación artística que los públicos estiman. Francamente, ya no parece exótica ni fascinante ni de las *Mil y una noches*; ni siquiera Nijinsky podría ahora salvarla de la coreografía.

Y sin embargo, en aparente contradicción con lo que antecede, la danza moderna, la única forma del arte que sin cejar trata de ser contemporánea, prospera a pesar de todos los impedimentos. Las grandes masas de público no la admiran aún, pero, dentro del ámbito menos ambicioso de sus montajes, el desequilibrio económico, que a menudo deja un saldo de pérdida, no ha resultado un obstáculo ineludible. Merced al ingenio y a la determinación prosigue la presentación de danzas modernas y se ganan más adeptos todos los años. Con esta defensa franca y apasionada de la danza de nuestro tiempo, no pretendo afirmar que sea intachable ni que de todos los esfuerzos resulten obras maestras inadvertidas debido a los prejuicios del público. Por cierto que una gran parte es mediocre y no merece aplausos, pero ¿qué sería el arte sin este lecho de guijarros, donde se esconde el oro?

De modo que el interrogante final es si podemos considerar con complacencia que el arte de la danza se está desarrollando conforme a sus posibilidades. Repito que estimo que los ideales y técnicas del siglo XIX han sido conservados como flores de cera en este siglo XX y que se está obligando a la danza a parecerse a la colección de muñecas de porcelana de la abuelita, sus camelias bajo cristales, y otros encantadores recuerdos. El ferviente empeño de ciertos sectores por revivirla y tomarla más rápida, espectacular, brillante, solo sirve para que la abuela y sus chucheries parezcan tontas y patéticas. Nos turba verla desnuda y con pestañas postizas.

Creo que todas las ramas de este prolifero árbol deben ser examinadas con corazón, cerebro y conciencia de guardianes, entre los que se cuentan el público, los coreógrafos, los empresarios, los bailarines, los alumnos, los maestros, los funcionarios del gobierno, en resumen, todos los que se interesan, aunque sea ligeramente, por el arte. Y si estas personas —individual y/o colectivamente— se niegan a ser adultas, a pensar en el presente y hacer de la danza algo vivo, nuestra época parecerá en la historia una larga infancia, o un juego ocioso sobre el siglo XIX, mientras el presente se transforma en cenizas.

Aunque el enfoque de este libro se concentra sobre la coreografía, y espera ser útil en ese aspecto tan importante del arte, mi propia atención se concentra sobre la dirección que ha de tomar la danza y sobre su destino durante el resto del siglo. Todo lo que es tan vital como la danza sobrevive, pero tengo la esperanza de que no ha de prolongarse mucho este artificial estado de coma congestionado y que su inevitable renacimiento no se postergará demasiado, para que podamos verlo nosotros y no solo los hijos de nuestros hijos.