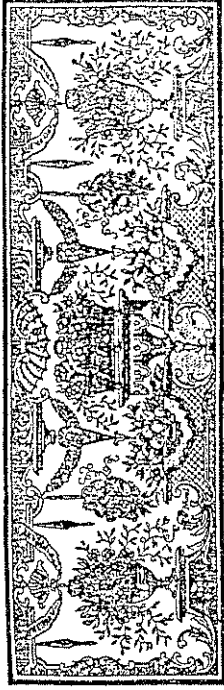


NOVERRE CARTAS...



**06050008 -25 copias-
Teoría General del
Danza**

CARTA I

LA Poesía, la Pintura y la Danza no son, señor, o no deben ser otra cosa que una copia fiel de la bella naturaleza: por la veracidad de esta imitación han pasado a la posteridad las obras de los Racine, de los Rafael, luego de haber obtenido (lo que es todavía más raro) aún los sufragios de su siglo. ¡Lástima no poder unir a los nombres de estos grandes hombres aquellos de los maestros de ballets más célebres de su época! Pero apenas se les conoce, aunque no por culpa del Arte. Un ballet es un cuadro, la escena es la tela, los movimientos mecánicos de los que figuran en él son los colores; su rostro, me atrevo a expresarlo así, es el pincel; el conjunto y la animación de las escenas, la elección de la música, la decoración y el vestuario constituyen el colorido; en resumen, el compositor es el pintor. Si la naturaleza le ha dotado de ese fuego y de ese entusiasmo que constituyen el alma de la Pintura y de la Poesía, la inmortalidad le está igualmente asegurada. El artista, me atrevo a decirlo, tiene aquí más obstáculos por vencer que en las otras artes: el

pincel y los colores no están en sus manos, sus cuadros deben ser variados y no deben durar más que un instante, en una palabra, deberá hacer revivir el arte del gesto y de la pantomima, tan conocido en el siglo de Augusto. Todas estas dificultades, sin duda, han atemorizado a mis predecesores: más audaz que ellos, quizás con menos talento, he osado abrir caminos nuevos; la indulgencia del público me animó, me sostuvo durante crisis capaces de vencer al amor propio y mis éxitos parecen autorizarme a satisfacer vuestra curiosidad sobre un arte que amáis y al cual consagro todos mis momentos.

Los ballets no han sido hasta el presente otra cosa que débiles esbozos de lo que podrían ser algún día. Este arte, completamente sometido al buen gusto y al genio, puede embellecerse y variarse al infinito. La Historia, la Fábula, la Poesía, la Pintura, todo le tiende los brazos para sacarlo de la obscuridad en que está sepultado, y causa asombro, con razón, que los compositores desdeñen tan preciosa ayuda.

Los programas de los ballets que han sido representados en las diversas cortes europeas, hace un siglo más o menos, darian fundamento a la sospecha de que este arte, lejos de progresar, por el contrario habría perdido mucho. Esta clase de tradiciones, es verdad, siempre son muy sospechosas; con los ballets sucede lo mismo que con las fiestas en general: sobre el papel nada es más bello ni más elegante, pero con frecuencia nada es más fastidioso y peor entendido al ponerlas en ejecución.

Yo pienso, señor, que este arte ha quedado en la infancia sólo porque sus efectos han sido limitados a los de los fuegos artificiales, que simplemente se reanlizan para recrear la vista. Per más que el ballet par-ticipa, junto con los mejores dramas, de la cualidad de interesar, conmover y cautivar al espectador por el encanto de la ilusión más perfecta, no se ha intuido que posea el don de hablar al alma.



V. — BOQUET Vestidos para las Tres Gracias
("Europa Galante")

Si en general los ballets son débiles, monótonos y languidecientes; si están desposeídos de ese poder de expresión que constituye su alma, la culpa no es tanto del arte, lo repito, como del artista: ¿ignora éste, acaso, que la danza es un arte de imitación? Tentado es-

taría de creerlo, pues la mayoría de los compositores sacrifican las bellezas de la danza y abandonan las gracias ingenuas del sentimiento para cefirse a la copia servil de cierto número de figuras repetidas ante el público desde hace un siglo; de modo que los ballets de "Faetón" o de cualquier otra ópera antigua, al ser ruepistos por un compositor moderno, tienen tan poca diferencia con los que habían sido montados cuando estas óperas eran nuevas, que se podría imaginar que siempre son los mismos.

En efecto, es raro, por no decir imposible, encontrar algo de ingenio en los ballets, algo de elegancia en las formas, de agilidad en los grupos, de precisión y de nitidez en los pasajes que conducen a las distintas figuras; apenas si se conoce el arte de disfrazar las cosas viejas y de revestirlas con un aspecto de novedad.

Sería necesario que los maestros de ballets consultasen los cuadros de los grandes pintores. Este examen los acercaría, sin duda, a la naturaleza y entonces evitarían tanto como les fuera posible esa simetría en las figuras que, al repetir el tema, ofrece en la misma tela dos cuadros similares.

Decir que censuro todas las figuras simétricas en general, pensar que yo pretenda abolir totalmente su empleo, sería darme un tono de individualidad o de reformador que deseo evitar.

El abuso de las cosas mejores es siempre pernicioso. No desapruébo más que el empleo demasiado frecuente y demasiado repetido de esa clase de figuras, y mis colegas advertirán el vicio de este uso cuando se dediquen a copiar fielmente a la naturaleza y a pintar sobre la escena las diferentes pasiones, con los matices y el colorido que cada una de ellas exige en particular.

Las figuras simétricas de derecha a izquierda no se pueden admitir, en mi opinión, más que en los cuerpos de entrada, que no tienen ninguna clase de expresión y que, al no representar nada, se hacen con el único fin de dar tiempo a los primeros bailarines para que recobren su respiración. También pueden llevarse a

cabo en un ballet general que termina una fiesta y las figuras simétricas podrían pasar, todavía, en pasos de ejecución, de cuatro, de seis, etc., aunque a mi juicio es ridículo sacrificar la expresión y el sentimiento en esta clase de trozos, a favor de la destreza del cuerpo y de la agilidad de las piernas; pero en las escenas de acción, la simetría debe ceder el lugar a la naturaleza. Un ejemplo, aunque débil, puede ser que me haga más inteligible y bastará para apoyar mi modo de sentir.

Un grupo de ninfas, ante la aparición imprevista de un grupo de jóvenes faunos, se da a la fuga con tanta precipitación como pavor; los faunos, por el contrario, persiguen a las ninfas con ese apresuramiento que ordinariamente da la apariencia del placer; luego se detienen para observar la impresión que causan en las ninfas; éstas suspenden al mismo tiempo su carrera; consideran con temor a los faunos, tratan de descubrir sus intenciones y de asegurarse con la fuga un asilo que pueda protegerlas del peligro que las amenaza; los dos grupos se unen, las ninfas se resisten, se defienden y se escapan, con una destreza igual a su ligereza, etc.

He ahí lo que yo llamo una escena de acción, en la cual la danza tiene que hablar con fuego, con energía y donde las figuras simétricas y acompañadas no pueden emplearse sin alterar la verdad, sin contrariar la verosimilitud, sin debilitar la acción y enfriar el bello desorden y donde el arte del compositor no debe mostrarse más que para embellecer la naturaleza.

Un maestro de ballets sin inteligencia y sin gusto tratará maquinaalmente este trozo de danza y le privará de su efecto, al no percibir su espíritu. Colocará a las ninfas y a los faunos sobre varias líneas paralelas; exigirá escrupulosamente que todas las ninfas adopten actitudes uniformes y que los faunos tengan los brazos elevados a la misma altura; en su distribución, se cuidará muy bien de disponer cinco ninfas a la derecha y siete a la izquierda, pues sería pecar contra las anti-

guas reglas de la ópera, pero convertirá en un ejercicio frío y acompañado lo que es una escena de acción que debe estar llena de ardor.

Los críticos malhumorados y que no conocen lo bastante el arte como para saber juzgar sus distintos efectos, dirán que esta escena no debe ofrecer más que dos cuadros: uno, representado por el deseo de los faunos y el otro, por el temor de las ninfas. Pero en este deseo y en este temor, ¡cuántos matices diferentes hay para tratar! ¡cuántas pinceladas distintas! ¡cuántos contrastes! ¡cuántas gradaciones y disminuciones se pueden observar para que de estos dos sentimientos resulte una multitud de cuadros, todos a cual más animado!

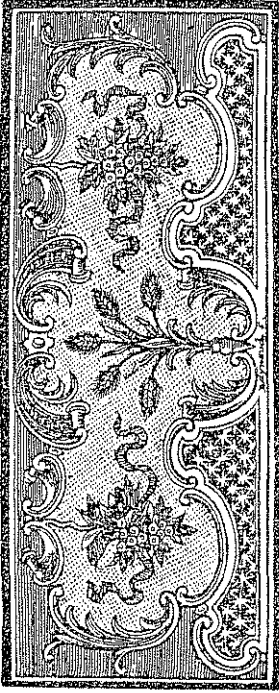
Al ser iguales las pasiones en todos los hombres, no difieren más que en la medida de sus sensaciones; ellas se imprimen o trabajan con mayor o menor intensidad sobre unos que sobre otros y se manifiestan al exterior con mayor o menor vehemencia e impetuosidad. Una vez sentido este principio demostrado diamante por la naturaleza, nada sería más verídico, en consecuencia, que diversificar las actitudes y poner más matices en la expresión: desde ese momento, la acción pantomímica de cada personaje dejaría de ser monótona. Dar variedad a la expresión de las cabezas sería mostrarse tan buen imitador como excelente pintor, imprimiendo ferocidad en algunos faunos, menos arrebatado en otros, en éstos un aire más tierno, en aquéllos, por fin, un carácter de voluptuosidad que mantiene en suspenso o que divide el temor de las ninfas. La descripción de este cuadro determina naturalmente la composición del otro. Veo entonces a ninfas vacilando entre el placer y el temor; veo a otras que me pintan los diferentes movimientos que agitan su alma, por medio del contraste entre sus actitudes; éstas son más altivas que sus compañeras, aquéllas mezclan a su temor un sentimiento de curiosidad que hace más picante el cuadro y esta diversidad es tanto más seductora por ser la imagen de la naturaleza. Convenid conmigo, señor, en que

la simetría, hija del arte, será siempre desterrada de la danza de acción.

Yo preguntaría a los que mantienen prejuicios por costumbre si encuentran simetría en un rebaño de ovejas que desea escapar de los dientes mortíferos de los lobos o en los campesinos que abandonan sus campos y caseríos para evitar el furor del enemigo que los persigue. Sin duda que no; pero el arte está en saber disimular el Arte. Yo no preconizo el desorden y la confusión, al contrario, deseo que se encuentre la regularidad dentro de la misma irregularidad. Pido grupos ingeniosos, situaciones fuertes pero siempre naturales; una manera de componer que esconda a los ojos el esfuerzo del compositor. En cuanto a las figuras, no podrán complacer sino cuando se las presente con rapidez y dibujadas con tanto buen gusto como elegancia.

Vuestro, etc.





CARTA II

SENOR, no puedo dejar de desaprobar a los maestros de ballets que tienen la ridícula testarudez de pretender que los figurantes, hombres y mujeres, se modelen exactamente sobre ellos, calcando sus movimientos, gestos y actitudes: esta singular pretensión ¿no se opondrá al desarrollo de las gracias naturales de los ejecutantes, ahogando en ellos el sentido de la expresión que le es propio?

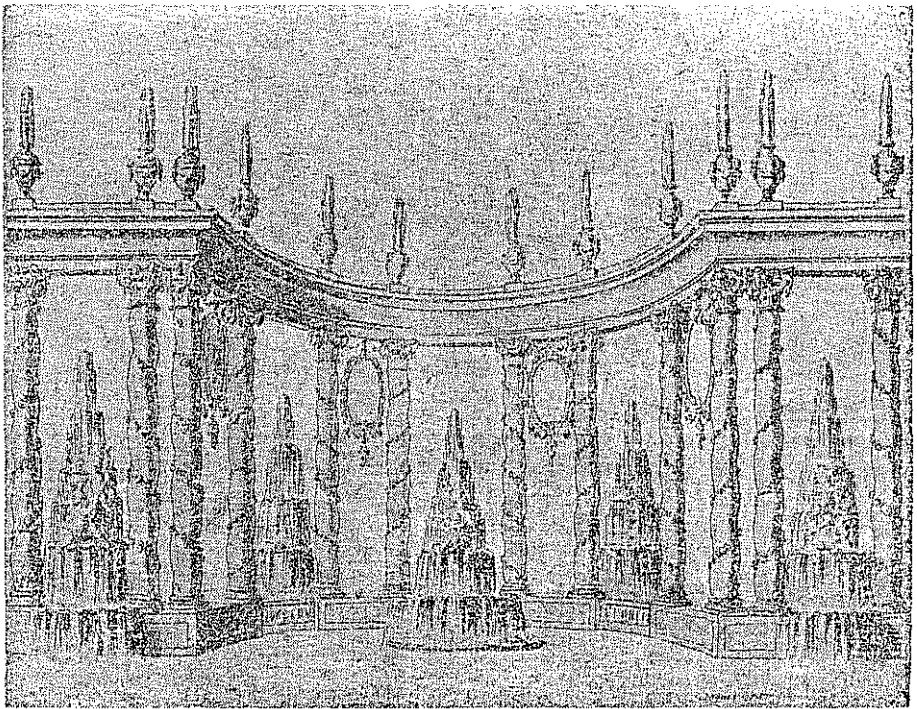
Este principio me parece tanto más censurable cuanto que es raro encontrar maestros de ballets que sientan ¡y hay tan pocos que sean excelentes comediantes o que posean el arte de pintar los movimientos del alma por medio de los gestos! Es tan difícil, sostengo, encontrar entre nosotros algún Batilo o algún Píades¹⁾, que no podría dejar de censurar a los que buscan hacerse imitar por razón del buen concepto que tienen de sí mismos. Al tener sentimientos débiles los expresarán en forma equivalente: sus gestos serán fríos, su fisonomía sin

1) Ballarines pantomímicos de la época de Augusto.

carácter y sus actitudes sin pasión. Hacer copiar lo mediocre a los figurantes ¿no es inducirlos a error? ¿No se pierde la obra al realizarla con torpeza? Por otra parte, ¿pueden darse preceptos fijos para la acción pantomímica? ¿No son los gestos hechura del alma e intérpretes fieles de sus movimientos?

En estas circunstancias, un maestro de ballets sensato debe hacer lo que la mayoría de los poetas que, no poseyendo ni talento ni voz adecuada para la declamación, hacen leer su composición, abandonándose por completo a la inteligencia de los comediantes para representarla. Diréis que asisten a los ensayos; estoy de acuerdo, pero dan menos preceptos que consejos. *Esta escena me parece estar representada con poco vigor; no ponéis bastante fuego en tal otra; ésta no se representa con bastante fuego y el cuadro que resulta de tal situación deja algo que desear*: he ahí el lenguaje del poeta. El maestro de ballets, siguiendo su ejemplo, debe repetir la ejecución de una escena de acción, hasta que los ejecutantes hayan descubierto ese momento de realidad, innato en todos los hombres; momento precioso que siempre se muestra con tanto vigor como verdad cuando está provocado por el sentimiento.

El ballet bien compuesto es una pintura viviente de las pasiones, costumbres, usos, ceremonias y vestimenta de todos los pueblos de la tierra; en consecuencia, debe ser pantomima en todos los géneros y debe hablar al alma a través de los ojos. Si se lo despoja de expresión, de cuadros llamativos, de situaciones intensas, no ofrecerá otra cosa que un espectáculo frío y monótono. Este género de composición no puede tolerar la mediocridad; del mismo modo que la pintura, exige una perfección no muy fácil de conseguir, pues el ballet está subordinado a la fiel imitación de la naturaleza y es difícil, por no decir imposible, captar esa especie de verdad seductora que esconde el artificio al esplendor, que lo transporta por un instante al sitio donde tiene lugar la escena, que conmueve su espíritu del mismo modo que lo hubiera hecho el presenciar en realidad la



VI. — BOQUET

Proyecto para una decoración.

acción cuya sola imitación le presenta el arte. ¿Cuál no será la precisión necesaria para colocarse en un plano ni superior ni inferior al objeto que se desea imitar? Tan peligroso es embellecer un modelo como afearlo; ambos defectos se oponen en igual forma a la semejanza, uno porque hace coquetear a la naturaleza y el otro porque la degrada.

Los ballets, al ser representaciones, deben reunir todas las partes que componen el drama. Los temas que se tratan en la danza están, en su mayoría, desprovistos de sentido, y no ofrecen más que un conglomerado informe de escenas tan mal relacionadas como desagradablemente presentadas; sin embargo, es indispensable someterse a ciertas reglas, en general. Todo argumento de un ballet deberá tener su exposición, su nudo y su desenlace. El éxito en este tipo de espectáculo en parte depende de la buena elección de los asuntos y de su distribución.

El arte de la pantomina está más limitado en la actualidad de lo que sin duda estaba en el reino de Augusto; existen infinidad de cosas que no pueden representarse inteligiblemente sólo por medio de gestos. Todo aquello que se titula diálogo tranquilo no puede encontrar sitio en la pantomima. Si el compositor no tiene la habilidad de quitar del tema todo lo que le parece frío y monótono, su ballet no causará ninguna sensación. El poco éxito del espectáculo del señor Servandoni no puede atribuirse a la falta de gestos, los brazos de sus actores jamás estaban inactivos; sin embargo, sus representaciones de pantomima eran de hielo; apenas si una hora y media de movimientos y de gestos proporcionaba al pintor un solo momento.

Diana y Acteón, Diana y Endimión, Apolo y Dafne, Titón y Aurora, Acis y Galatea, así como muchos otros temas de esta especie, no pueden proporcionar la intriga para un ballet de acción sin la ayuda de un genio verdaderamente poético. Telémaco en la isla de Calipso ofrece un plan más vasto y podrá constituir el tema de un ballet muy hermoso, siempre que el compositor

tenga el arte de apartar del poema todo lo que no pueda servir al pintor, si tiene la habilidad de hacer aparecer oportunamente a Mentor y el talento de alejarlo de la escena en el instante en que podría enfriarla.

Como las libertades que diariamente se toman en las representaciones teatrales no pueden extenderse hasta el punto de permitir que Mentor baile durante el Ballet de Telémaco, esto constituye una razón más que suficiente para que el compositor utilice este perisónaje con mucha prudencia. Al no bailar, se vuelve extraño al ballet; por otra parte, su expresión desprovista de las gracias que la danza otorga a los gestos y a las actitudes, parece menos animada, menos cálida y por consiguiente, menos interesante. A los grandes talentos les está permitido innovar, salirse de las reglamentaciones ordinarias y abrirse caminos nuevos, cuando éstos pueden conducir a la perfección en su arte. En un espectáculo de danza, Mentor puede y debe obrar bailando; esto no chocará a la verdad ni a la verosimilitud, siempre que el compositor tenga el arte de imaginar para él un género de baile y de expresión análogos a su carácter, edad y cargo: creo, señor, que me arriesgaría a tentar la aventura y que de los dos males evitaría el mayor, que es el aburrimiento, perisónaje que nunca debería encontrar sitio en la escena.

Querer asociar géneros contrarios y mezclar sin discernimiento lo serio con lo cómico, lo noble con lo trivial y lo ga'ante con lo burlesco, constituye un defecto capital. Estás faltas groseras, pero que se observan diariamente, revelan la mediocridad del espíritu y ponen en evidencia el mal gusto e ignorancia del compositor. El carácter y el género de un ballet no deben designarse con episodios de género y carácter opuestos. Las metamorfosis, las transformaciones y los cambios que se emplean comúnmente en las pantomimas inglesas de los bailarines de cuerda floja, no pueden utilizarse en temas nobles; otro defecto consiste en duplicar o triplicar los temas: estas escenas repetidas enfrían la acción y empobrece el argumento.

Una de las partes esenciales del ballet es, sin discusión, la variedad: los incidentes y los cuadros a que da lugar deben sucederse con rapidez. Si la acción no marcha con presteza, si las escenas languidecen, si el fuego no se comunica por igual a todas partes, ¡qué digo!, si a medida que se desarrolla la intriga no adquiere nuevos grados de calor, el plan estará mal concebido y mal combinado, pecará contra las reglas del teatro y entonces su ejecución no producirá en el espectador otra sensación que la del frío que lleva consigo.

He visto, ¿lo creierais, señor? cuatro escenas semejantes en un mismo tema: he visto que algunos muebles constituirían la exposición, el nudo y el desenlace de un gran ballet nacional; en fin, he visto asociar incidentes burlescos a la acción más noble y voluptuosa y sin embargo, la escena tenía lugar en un sitio respetado por toda Asia. ¿No chocan al buen gusto tales contrastidos? En mi caso particular, poco me habría sorprendido si no hubiera conocido el mérito del compositor; esto casi me ha persuadido de que los grandes hombres nunca cometen pequeñas faltas y de que existe más indulgencia en la capital que en cualquier otra región.

Todo ballet complicado y difuso, que no me presente con nitidez y sin molestias la acción que representa y del cual no puedo adivinar la intriga si no tengo el programa en la mano, todo ballet cuyo plan yo no sienta y que no me ofrezca una exposición, un nudo y un desenlace no será, según mis ideas, más que un simple pasatiempo de danza, llevado a cabo más o menos bien y que no me afectará sino en forma mediocre, ya que estará desprovisto de todo carácter y despojado de toda expresión.

Pero la danza de nuestra época es bella; se dirá que tiene derecho a seducir y agradar aún desligada del sentimiento y del ánimo con los cuales deseáis que se adorne. Estaré de acuerdo en que la ejecución mecánica de este arte ha sido llevada a un grado de perfección tal que no deja nada que desear; aun agregaré que

en algunas ocasiones posee gracia; pero la gracia no es más que una pequeña parte de las cualidades que debe tener.

Los pasos, la soltura y el brillo de su encañamiento, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos a las piernas: he ahí lo que yo llamo el mecanismo de la danza. Cuando todas estas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, cuando el genio no dirige todos estos movimientos y el sentimiento junto con la expresión no le prestan las fuerzas que serán capaces de conmoverme e interesarme, entonces aplaudo la destreza, admiro al hombre máquina, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero éste no me hace experimentar ninguna agitación, no me enterece y no me causa más sensación que la que podría provocarme el arreglo de las siguientes palabras: *crimeur... el... la... vergüenza... no... crimen... y... el cadalso* ... Sin embargo estas palabras, dispuestas por un gran hombre, componen este bello verso del Conde de Essex:

El crimen, y no el cadalso, constituye la vergüenza 1).

De esta comparación se debe concluir que la danza encierra en sí todo lo necesario para un hermoso idioma y que no es suficiente conocer el alfabeto. Si un hombre de genio ordena las letras, forma y relaciona las palabras, la danza dejará de ser muda y hablará con tanto vigor como energía: entonces, los ballets participarán, junto con las mejores obras teatrales, de la gloria de emocionar, de enternecer, de hacer correr las lágrimas y de divertir, seducir y agradar en los géneros menos serios. La Danza, embellecida por el sentimiento y guiada por el genio, recibirá en fin, junto con los elogios y los aplausos que toda Europa concede a la Poesía y la Pintura, la recompensa gloriosa con que se les honra.

Vuestro, etc.

1) Le crime fait la honte e non pas l'échafaud.



CARTA III

Si las grandes pasiones convienen a la tragedia, no son menos necesarias al género pantomímico. Nuestro arte se halla sujeto, en cierto modo, a las reglas de la perspectiva; los pequeños detalles se pierden con la distancia. Los cuadros de la danza necesitan trazos marcados, partes grandes, caracteres vigorosos, masas audaces, oposiciones y contrastes tan impresionantes como artísticamente preparados.

Es cosa muy singular que hasta el presente se haya como ignorado el hecho de que el género más propio a la extensión de la danza es el género trágico. Éste provee amplios cuadros, situaciones nobles y felices efectos teatrales y además, como las pasiones son más fuertes y más decididas en los héroes que en los hombres ordinarios, su imitación se hace más fácil y la acción del género resulta más cálida, verdadera e inteligible.

Un maestro hábil debe prever en su totalidad el efecto general de toda la máquina y jamás sacrificar el todo por la parte.

Sólo olvidando por un momento los principales personajes de la representación, podrá pensar en los demás, que son la mayoría; si fija su atención únicamente en los primeros bailarines y bailarinas, la acción quedará suspendida, se demorará la marcha de las escenas y su ejecución perderá efecto.

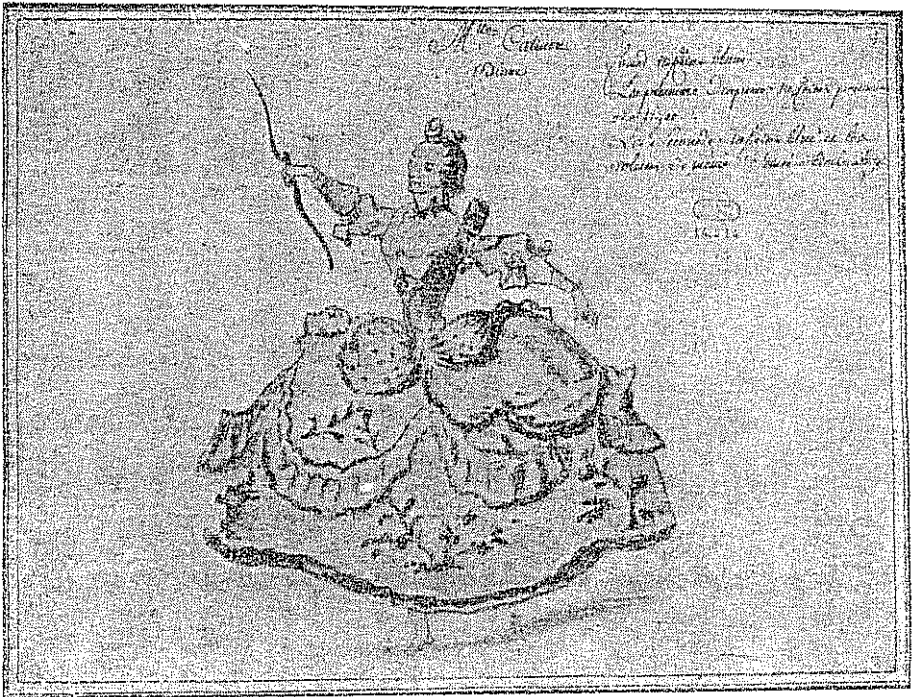
Los principales personajes de la tragedia de "Mérope" son Mérope, Polifonte, Egisto y Narbas; pero aunque los otros actores no tengan a su cargo papeles tan bellos ni tan importantes, no por eso contribuyen menos a la acción general y al desarrollo del drama, que quedaría cortado y en suspenso si uno de estos personajes faltara en la representación de esta obra.

El teatro no necesita de cosas inútiles y en consecuencia se debe desterrar de la escena todo aquello que pueda enfriar el ambiente, no introduciendo más que el número exacto de actores necesarios para la realización del drama.

Un ballet es una obra de este género; debe estar dividido en escenas y en actos; en especial, cada escena así como el acto, debe tener un comienzo, un medio y un final, es decir su exposición, su nudo y su desenlace.

He afirmado que los personajes principales de un ballet deben olvidarse por un momento. En efecto, me imagino que es menos difícil hacer representar un papel trascendental a Hércules y a Onfalía, a Ariadna y a Baco, a Ayax y a Ulises, etc., que a las veinticuatro personas que forman sus séquito. Si no dicen nada sobre la escena, estarán de más y se las deberá suprimir; si hablan, es necesario que su conversación sea siempre análoga a la de los primeros actores.

La dificultad no estriba, pues, en dar un carácter distintivo y de preeminencia a Ayax y a Ulises, puesto que éstos ya lo poseen por naturaleza y son los héroes de la escena; la dificultad consiste en introducir con decencia a los figurantes; en dar un papel más o menos vigoroso a cada uno de ellos; en asociarlos a la acción de nuestros héroes; en colocar con habilidad mujeres en este ballet; en hacer participar de la situación a Ayax a



VII. — BOQUET Traje de Diana para la Srta. Catinon.

alguna de ellas; por último, en inclinar a favor de Ulises a la mayoría. El triunfo de éste y la muerte del otro presentan a la inteligencia una multitud de cuadros, más picantes y más pintorescos los unos que los otros y cuyos contrastes y colorido deben producir las sensaciones más vivas. De acuerdo con mis ideas es fácil concebir que el ballet-pantomima siempre debe estar en acción y que los figurantes no deben tomar el lugar del actor que deja la escena más que para llenarla a su vez, y no simplemente por medio de figuras simétricas y de pasos acompañados, sino por una expresión animada y vivaz que mantenga al espectador siempre atento a lo que los actores precedentes le habían expuesto.

Más por un efecto desgraciado de la costumbre o de la ignorancia, hay pocos ballets razonados; se baila por bailar; se imagina que todo consiste en la acción de las piernas, en saltos elevados y que se ha cumplido la idea que las personas de buen gusto se forman de lo que es un ballet, cuando se lo recarga de ejecutantes que no ejecutan nada, que se entremezclan, que se entrechocan, que no ofrecen otra cosa que cuadros fríos y confusos, dibujados sin gusto, agrupados sin gracia, privados de toda armonía y de esa expresión, hija del sentimiento, única que puede embellecer al arte infundiéndole vida.

Debe convenirse, sin embargo, que a veces en este tipo de composiciones se encuentran bellezas de detalles y algunos destellos de genio; pero entre ellas, pocas componen un todo y un conjunto perfecto: el cuadro pecará por la composición o por el colorido, o bien, aun estando correctamente trazado, carecerá tal vez de buen gusto, gracia e imaginación.

No saquéis como conclusión de lo que he dicho más arriba sobre los figurantes y figurantas, que éstos deberán representar papeles tan importantes como los de las primeras figuras; pero como la acción de un ballet es tibia si no es general, sostengo que los figurantes deben participar de ella con tanto arte como moderación, porque importa que las figuras encargadas de los papeles principales conserven fuerza y superioridad

sobre los objetos que las rodean. El arte del compositor, por lo tanto, será el de juntar y reunir todas sus ideas en un solo punto, con el fin de que las operaciones del espíritu y del genio se concentren en él. Si se tiene el talento de hacerlo así, todos los caracteres quedarán bien iluminados y no sacrificados o borrados por los objetos que sólo deben servir para comunicarles nervio y sombras.

Un maestro de ballet debe empeñarse en dar a cada uno de los bailarines actores una acción, expresión y carácter diferentes; todos deben llegar al mismo punto, pero por rutas opuestas, concurriendo unánimemente y de concierto a pintar por medio de la verdad de sus gestos y de su imitación, la acción que el compositor se ha esmerado en trazarles. Si en un ballet reina la uniformidad, si en él no se descubre esa diversidad de expresión, de forma, de actitudes y de carácter que se encuentra en la naturaleza; si los matices leves, pero imperceptibles que pintan las mismas pasiones con trazos más o menos marcados y colores más o menos vivos no se administran con arte y se distribuyen con gusto y delicadeza, entonces el cuadro apenas será una copia mediocre de un original excelente, y al no presentar nada de verdad, no poseerá ni la fuerza ni el derecho de conmover y emocionar.

Hace algunos años, en el ballet de Diana y Endimión, que vi representar en París, me chocó no tanto la ejecución mecánica como la mala distribución del plan. ¡Qué idea, en efecto, la de tomar para la acción el instante mismo en que Diana está ocupada haciendo demostraciones de ternura a Endimión! ¿Tiene disculpa el compositor de haber asociado campesinos a esta diosa, haciéndolos testigos de su debilidad y de su pasión y puede pecarse más groseramente contra la verosimilitud? Según la fábula, Diana no veía a Endimión más que cuando la noche seguía su curso y durante el tiempo en que los mortales están dedicados al sueño. ¿No debe excluir esto todo séquito? Únicamente el Amor podría ser de la partida; pero campesinos, ninfas, Diana en la

caza, ¡qué licencia! ¡Qué contrasentido, o por mejor decir, qué ignorancia! Se ve con facilidad que el autor no poseía más que una idea confusa e imperfecta de la fábula; que ha mezclado la de Acteón, en la cual Diana está en el baño con sus ninfas, con la de Endimión. El nudo del ballet era singular: las ninfas representaban el papel de la castidad; querían matar al Amor y al pastor, pero Diana, menos virtuosa que ellas y arrastrada por su pasión, se oponía a su furia y volaba para detener sus golpes. El Amor, para castigarlas por este exceso de virtud, las hacía más sensibles. Del odio pasaban rápidamente a la ternura y el dios las unía a los campesinos. Veis, señor, que este plan contraría todas las reglas y que la manera de llevarlo es tan poco ingeniosa como falsa. Comprendo que el compositor haya sacrificado todo al efecto, y que la escena de las flechas en el aire, prontas a atravesar al Amor, lo haya seducido; pero esta escena estaba fuera de lugar. Por otra parte, no existía verdadera semejanza en el cuadro; se había comunicado a las ninfas el carácter y el furor de las bacantes que desgarraron a Orfeo; Diana mostraba más la expresión de una Furia que la de una amante; Endimión, poco reconocido y no muy sensible a la escena llevada a cabo en favor suyo, parecía más indiferente que fiero; el Amor no era otra cosa que un niño tímido, a quien el ruido intimida y hace huir el miedo: tales eran los caracteres defectuosos que debilitaban el cuadro, le privaban de su efecto y degradaban a su compositor.

Los maestros de ballets deseosos de formarse un concepto exacto de su arte, deberían estudiar con atención las batallas de Alejandro, pintadas por Lebrun y las de Luis XIV, pintadas por Vander-Meulen. En ellas observarán que los dos héroes que constituyen el tema principal de cada cuadro no son los únicos que atraen y fijan la mirada admirativa del espectador; la prodigiosa cantidad de combatientes, vencidos y vencedores, divide agradablemente con los héroes el interés del observador y contribuye unánimemente a la belleza y perfección de

estas obras maestras. Cada cabeza tiene su expresión y carácter particular; cada actitud posee fuerza y energía; los grupos, las caídas y los vuelcos son tan pintorescos como ingeniosos: todo habla y todo interesa porque todo es cierto, porque la imitación de la naturaleza es fiel, en resumen, porque la tela parece respirar. En seguida, hágase caer un velo que esconda a los ojos los sitios, las batallas, los trofeos y los triunfos, en una palabra, sólo déjese ver a los dos héroes: el interés se debilitará y no quedará otra cosa que el retrato de dos grandes príncipes.

Los cuadros exigen una acción, detalles y cierto número de personajes cuyos caracteres, actitudes y gestos deben ser tan verdaderos y naturales como expresivos. Si el espectador ilustrado no discierne la intención del pintor al primer golpe de vista, si el episodio histórico que ha elegido no acude con prontitud a la memoria del entendido, la distribución será defectuosa, el instante mal elegido y la composición fría y de mal gusto.

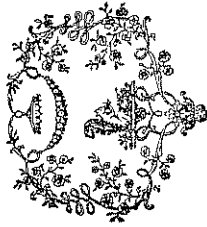
Esta diferencia entre el cuadro y el retrato debe aplicarse igualmente a la danza. El ballet tal cual yo lo siento y tal como debe ser, se titula con justicia Ballet; por el contrario, los que son monótonos y sin expresión, que no presentan más que copias tibias e imperfectas de la naturaleza, no deberían ostentar otro nombre que el de espectáculos fastidiosos, muertos e inanimados.

El ballet es la imagen de un cuadro bien compuesto, si no es su original. Me diréis, quizás, que el pintor únicamente necesita un solo rasgo y un solo instante para caracterizar al sujeto de su cuadro y que el ballet es una continuidad de acciones y un encadenamiento de circunstancias que debe ofrecerlas en gran cantidad. En ello estaremos de acuerdo, y para que mi comparación sea más exacta, estableceré un paralelo entre el ballet de acción y la galería de Luxemburgo, pintada por Rubens; cada cuadro representa una escena y esta escena conduce con naturalidad a otra. De escena en escena se llega al desenlace y los ojos leen sin dificultad y sin molestia la historia de un Príncipe cuya memoria

está grabada en el corazón de todos los franceses por el amor y el reconocimiento.

Creo firmemente, señor, que le es tan fácil a un gran pintor o a un célebre maestro de ballets componer un poema o un drama en pintura o en danza, como a un excelente poeta componer un poema; pero si falta el genio, no se llegará a nada. No se pinta con las piernas y mientras que la cabeza de los bailarines no guíe a sus pies, éstos siempre seguirán una ruta extraviada, su ejecución será maquinaal y se dibujarán a sí mismos con frialdad y mal gusto.

Vuestro, etc.



Moburo I

Novere, Jean Georges

Cartas sobre la danza y sobre el ballet

(VII y X)

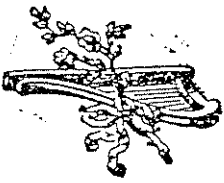


CARTA VI

Si las artes colaboran entre sí, señor, y si ofrecen recursos a la danza, también la naturaleza parece empeñarse en presentarle cosas nuevas a cada instante: la corte y la aldea, los elementos, las estaciones, todo concurre a facilitarle los medios para renovarse y agradar.

Un maestro de ballets debe observar y examinar todo, que todo lo que existe en el universo puede servirle de modelo.

¡Cuántos cuadros diferentes encontrará entre los animales! Cada uno de ellos adopta actitudes distintas en las posiciones y movimientos exigidos por su trabajo. El compositor debe captar ese porte, esas maneras, esa forma de moverse que es siempre peculiar al oficio y siempre agradable. Ello es tanto más fácil cuanto que estos rasgos son indelebles entre la gente del oficio, aunque hayan hecho fortuna y abandonado sus profesiones, pues son el efecto ordinario del hábito, cuando éste ha sido contratado con el pasar de los años y fortificado por el esfuerzo y el trabajo.



¡Cuántos cuadros extraños y singulares encontrará el maestro de ballets en esa multitud de holgazanes amables, esos pequeños maestros subalternos que son los imitadores y los remeños llenos de ridículo de aquellos a quienes la edad, el nombre o la fortuna parece conceder privilegios de frivolidad, de inconsecuencia y de fatuidad!

Las molestias de la calle, los paseos públicos, los bodegones, las diversiones y los trabajos del campo, un casamiento de aldeana, la caza, la pesca, las cosechas, las vendimias; el modo rústico de regar una flor, de cortarla, de presentarla a su pastora; la forma de sacar pájaros del nido, de tocar el caramillo: todo esto ofrece cuadros pintorescos y variados, de género y colorido diferentes.

Un campamento, las evoluciones militares, los ejercicios, los ataques y las defensas de los lugares, un puerto de mar, una rada, un embarco y un desembarco: he ahí algunas imágenes que deben atraer nuestras miradas y llevar a la perfección nuestro arte, si su ejecución es natural.

Las obras maestras de Racine, Corneille, Voltaire, Crébillon, ¿no podrán servir de modelo a la danza en el género noble? Y las obras de Molière, Regnard y otros autores célebres, ¿no nos presentan cuadros de un género menos elevado? Veo a la gente que baila indignándose ante esta proposición; la oigo tildándose de insensato: ¡poner en danza tragedias y comedias, qué locura! ¿Existen posibilidades para realizarlo? Sin duda que sí; resumid la acción del "Avaro", suprimid de esta obra todo diálogo tranquilo, acercad los incidentes, reunid todos los cuadros dispersos del drama y obtendréis el éxito.

Representad inteligentemente la escena del anillo; aquella en que el Avaro registra a La Fleche o aquella en que Frosine le conversa de su dueña; pintad la desesperación y la furia de Harpagón con colores tan vivos como los empleados por Molière, si es que poseéis alma. Todo lo que puede servir para la pintura, debe servir

para la danza. Si se me prueba que las obras de los autores que acabo de nombrar están desprovistas de carácter y de interés, que carecen de situaciones fuertes y que los Boucher y los Vanloo no podrán imaginar sobre estas obras maestras más que cuadros fríos y desagradables, entonces estaré de acuerdo en que todo lo que he expuesto no constituye otra cosa que una paradoja. Pero si de estas obras surge una multitud de cuadros excelentes, gano mi causa, pues no es culpa mía si faltan pintores pantomímicos y si el genio no es común en nuestros bailarines.

¿No sucedieron Batillo, Filades e Hilas a los comediantes cuando éstos fueron desterrados de Roma? ¿No fueron ellos quienes comenzaron a representar en pantomimas las escenas de las mejores obras de teatro de esa época? Animados por el éxito, ensayaron la representación de actos separados y al triunfar en esta empresa se decidieron, por último, a presentar piezas enteras, que fueron recibidas con aplauso general.

Pero estas obras, se dirá, eran universalmente conocidas; por decirlo así, servían de programa a los espectadores, quienes al tenerlas grabadas en la memoria, seguían sin esfuerzo al actor, adelantándose casi a éste antes de que se expresara. ¿No gozaremos acaso de las mismas ventajas cuando pongamos en danza los dramas más estimados de nuestro teatro? ¿No estaremos tan bien organizados como los bailarines de Roma y lo que se hizo en la época de Augusto no se podrá realizar hoy? Pensarlo sería menoscabar a los hombres y el creerlo, despreciar el buen gusto y el ingenio de nuestro siglo.

Volvamos a mi tema; es necesario que un maestro de ballets conozca las bellezas y las imperfecciones de la naturaleza. Este estudio lo impulsará siempre hacia una buena elección; por otra parte, como esas pinturas podrán ser indistintamente históricas o morales, no podrá evitar tomar sus modelos en todos los rangos, estados y condiciones. Si alcanza celebridad, con la magia y los encantos de su arte podrá, a la par del pintor y del

poeta, hacer odiar y castigar los vicios y recompensar y apreciar la virtud.

Si el maestro de ballets debe estudiar la naturaleza y hacer dentro de ella una buena elección, si alguno de los temas que aspira a tratar en la danza contribuye en parte al éxito de su obra, no será sino en la medida en que tenga el arte y el genio de embellecerlos, disponerlos y distribuirlos en forma noble y pintoresca.

¿Quiere, por ejemplo, pintar los celos con todos los movimientos de furia y desesperación que aquellos provocan? Que tome por modelo a un hombre cuya ferocidad y brutalidad natural estén corregidas por la educación. Un mozo de cordel sería, en su género, tan buen modelo como aquél, pero no sería tan bello. El bastón en sus manos supliría a la falta de expresión y esta imitación, aunque tomada de la naturaleza, ofendería nuestra humanidad y no pintaría más que una chocante exposición de sus imperfecciones. Por otra parte, la acción de un ganapán celoso sería menos pintoresca que la de un hombre cuyos sentimientos son elevados. El primero se vengará al instante haciendo sentir el peso de su brazo; el segundo, por el contrario, luchará contra la idea de una venganza tan baja como de-honrosa; este combate interior entre la furia y la elevación del alma comunicará fuerza y energía a sus pasos, sus gestos, sus actitudes, su fisonomía y sus miradas; todo caracterizará su pasión y todo revelará la situación de su corazón; los esfuerzos que hará sobre sí mismo para moderar los sentimientos que lo atormentan no conducirán más que a provocar su explosión con vehemencia y vivacidad mayores aún. Cuanto más se refrene la pasión, más se concentrará el calor y mayor fuego tendrán las chispas.

Tal un volcán, cuya tranquilidad sólo es aparente y cuyo ruido sordo y confuso anuncia un estrago próximo: él mina y derriba todo lo que le opone resistencia; se abre caminos subterráneos, irrumpe a su término y por último sale a la luz, y sus erupciones son aún más funestas y peligrosas.



X. — DOQUWT Traje de Adonis para el señor Vestido

El hombre grosero y rústico no puede suministrar al pintor sino un solo instante: el que sigue a su venganza es siempre un momento de alegría baja y trivial. El hombre bien nacido, por el contrario, le presenta una multitud de ellos: expresa su pasión y su turbación de cien modos distintos y siempre con tanto ardor como nobleza. ¡Cuántas oposiciones y contrastes en sus gestos! ¡Cuántas gradaciones y disminuciones en sus arrebatos! ¡Cuántos matices y transiciones diferentes en su rostro! ¡Qué vivacidad en sus miradas! ¡Qué expresión y energía en su silencio! El instante en que el hombre se desengaña ofrece cuadros de mayor variedad y aún de seducción y de colorido más tierno y agradable. Éstos son los rasgos que debe captar el maestro de ballets. El amor a lo verdadero, a lo grande y a lo sublime es, por último, lo que debe guiar su lápiz y dirigir sus pinceles.

Los compositores célebres, así como los poetas y pintores ilustres, se degradan siempre cuando dedican su tiempo y su genio a producciones de género bajo y trivial. Los grandes hombres no deben crear sino cosas grandes y abandonar todo lo pueril a esos seres subalternos, a esos talentos mediocres cuya existencia se ignoraría por completo si no se los viera arrastrarse servilmente a los pies de los poderosos y quemar incienso ante los ídolos de la opulencia.

No siempre nos ofrece la naturaleza modelos perfectos y por esta causa debe tenerse el arte de corregirlos, de colocarlos en posiciones agradables, iluminados ventajosamente, en situaciones felices que escondan a las miradas lo que tienen de defectuoso, y aún más, le concedan las gracias y encantos que deberían poseer para ser verdaderamente hermosos.

Lo difícil, como ya lo he expuesto, es embellecer la naturaleza sin ~~degradarla~~, ~~saber conservar~~ todos sus rasgos. Tener el talento de suavizarlos y de imprimirles vigor. El instante oportuno es el alma de los cuadros; es difícil captarlo y aun más difícil reproducirlo respetando la verdad. ¡Ah! ¡naturaleza! ¡naturaleza! y nuestras composiciones serán hermosas; renunciemos al arte si no

tomamos de ella sus rasgos, si no lo adornamos con su sencillez. El arte es seductor cuanto más se distancia y no triunfa realmente sino cuando no se le reconoce y se lo confunde con la naturaleza.

Yo creo, señor, que un maestro de ballets que no comienza perfectamente la danza no puede componer sino en forma mediocre. Al decir danza, me refiero a la danza seria; ésta es la base fundamental del ballet. Si se ignoran sus principios, se carecerá de recursos; se deberá recurrir a lo grandioso, abandonar la historia, la fábula y los géneros nacionales para deslumbrar únicamente a esos ballets de campesinos de los cuales ya estamos hartados y aburridos desde Fourier, es decir, bailarán en un momento que trajó a Francia el furor de la danza. Yo comencé la bella danza a una lengua parda y a algunos trajes y corrompidos que de ella se derivaron, los dislocé "que se oyen poco" y que vivían a medida que se alejan de la capital, donde reina el bochorno deplorado.

Las combinaciones de colores, sus diferentes gradaciones y el efecto que producen con la iluminación también deben atraer la atención del maestro de ballets; sólo a través de la experiencia he llegado a convenirme del relieve que esto otorga a las figuras, de la nitidez que pone en las formas y de la elegancia que presta a los grupos. En "Los Colos" y en "Las fiestas del Serrallo" he seguido la degradación de luces que los pintores observan en sus telas; los colores fuertes y plenos ocupaban el primer plano y formaban las partes sobresalientes de éste; los colores menos vivos y llamativos estaban empleados a continuación, y yo había reservado los colores suaves y vaporosos para el fondo; la misma degradación se observaba en las estaturas. Esta feliz distribución se hizo notar en la ejecución; todo estaba de acuerdo, todo era tranquilo, nada chocaba ni se desafiaba y esta armonía seducía la vista, que abarcaba todas las partes sin fatiga. Mi ballet obtuvo tanto más éxito cuanto que mi obra, titulada "Ballet chino", que repuse en

Lyon¹⁾, hirió los ojos por la mala distribución de los colores y por su adversa combinación. En este ballet todas las figuras revoloteaban y parecían confusas, a pesar de estar trazadas correctamente; en una palabra, nada producía el efecto que debía causar. Por así decirlo, los trajes *mataron* a la obra porque ostentaban los mismos tonos que la decoración; todo era rico, todo brillaba de color, todo resplandecía con la misma pretensión. Ninguna parte se sacrificaba y esta igualdad en los objetos privaba de sus efectos al cuadro, porque nada hacía contraste. La vista del fatigado espectador no distinguía ninguna forma; la multitud de bailarines que arrastraban consigo el brillo del oropel y el abigarrado conjunto de colores deslumbraban los ojos sin satisfacerlos. La distribución de los trajes era tal que el hombre desaparecía desde el momento en que dejaba de moverse; sin embargo, ese ballet se realizó con la mayor precisión posible. La belleza del teatro le prestó una elegancia y una nitidez que no hubiera podido tener en París, en el del señor Monnet; pero sea porque los trajes y la decoración no estaban en armonía o porque el estilo adoptado entonces fuera inferior al que acostumbro ahora, debo confesar que de todos mis ballets es el que ha causado aquí menos sensación.

La gradación en las estaturas y en los colores de los trajes, se desconoce en el teatro; no es esto lo único que se descuida, pero en ciertas circunstancias, este descuido me parece inexcusable, sobre todo en la ópera, que es el teatro de la ficción, donde la pintura puede desplegar todos sus tesoros y que por estar a menudo privado de una acción viva y desprovisto de gran interés, debe ser rico en cuadros de todas clases, o por lo menos, debería serlo.

Una decoración, cualquiera sea su clase, es un gran cuadro preparado para recibir figuras. Las actrices y los actores, los bailarinas y las bailarinas, son los personajes que deben adornarlo y embellecerlo, pero para

1) Este ballet fué representado en París y en Londres, con trajes llenos de gusto idénticos por el señor Boquet, diseñador de la Academia Real de Música. (N. del A.)

que ese cuadro guste y no choque a la vista, es necesario que las distintas partes que lo componen se hallen en justa proporción.

Si en una decoración que representa un templo o un palacio, en color oro y azul, los trajes de los actores son también color oro y azul, éstos destruirán el efecto de la decoración y, por su parte, la decoración privará a los trajes del brillo que habrían tenido sobre un fondo más tranquilo. Tal distribución de colores echará al cuadro y el todo no constituirá sino un "camarero", es, lo frío y monótono, que las gentes de buen gusto verán siempre como a un hijo ilegítimo de la pintura.

Los colores de las colgaduras y de los trajes deben desaparecer sobre la decoración, a la que comparo con un bello fondo; si éste no es tranquilo y armonioso, si sus tonalidades son demasiado vivas y brillantes, destruirá el encanto del cuadro y privará a las figuras del relieve que deben tener; nada se destacará, pues nada habrá sido preparado con arte. Y la confusión que resulta de la mala combinación de tonos sólo ofrecerá una superficie rudamente contrastada, coloreada sin gusto y sin elegancia.

En las decoraciones de hermosa sencillez y poca variedad de colores, pueden admitirse trajes de colorido rico y brillante, así como todos aquellos que tengan en contraste tonos vivos y fuertes.

En aquellas decoraciones de gusto e imaginación, como un palacio chino o la plaza pública de Constantinopla, adornados para una fiesta, género fantástico cuya composición no se somete a ninguna regla severa, dejando el campo libre al genio y cuyo mérito aumenta en proporción a la originalidad que el pintor les imprime, en esta clase de decoraciones, digo, de colores brillantes, congradas de telas y realzadas por el oro y la plata, se necesitan trajes con pliegues, dentro del *estilo*, pero es necesario que sean sencillos y que sus matices sean enteramente opuestos a los que sobresalen más en la decoración. Si esta regla no se observara con exactitud, todo

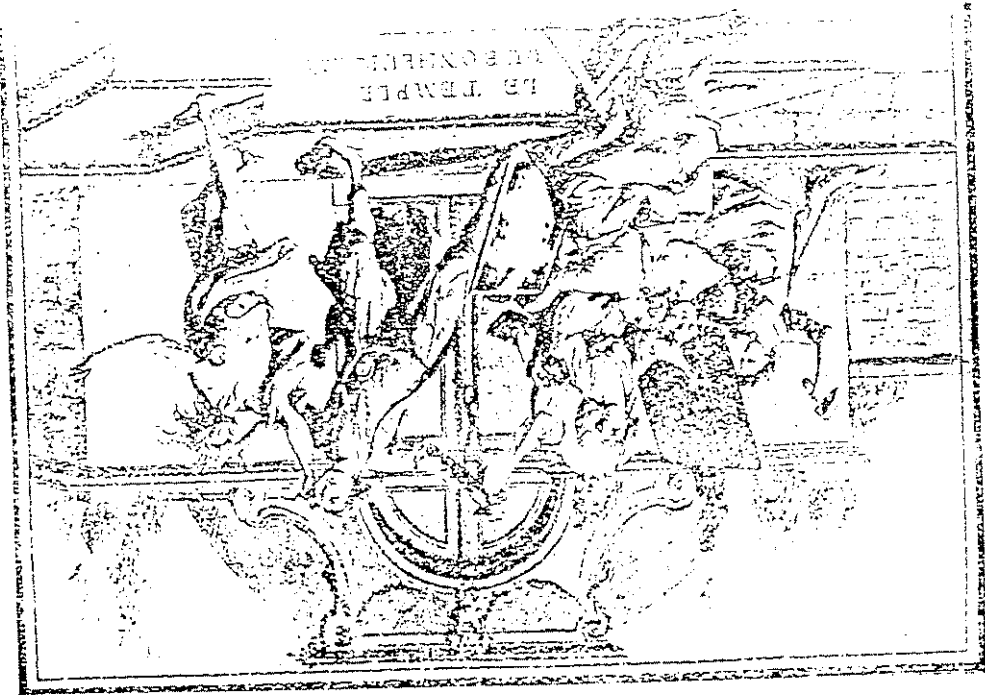
1) Género de pintura decorativa, de moda en el siglo XVIII, que imitaba el relieve empleando diversos tonos de un color.

el efecto quedara destruido por falta de sombras y de contrastes. En el teatro todo debe estar de acuerdo, todo debe armonizar y cuando la decoración se haga para los trajes y los trajes para la decoración, el encanto de la representación será completo.

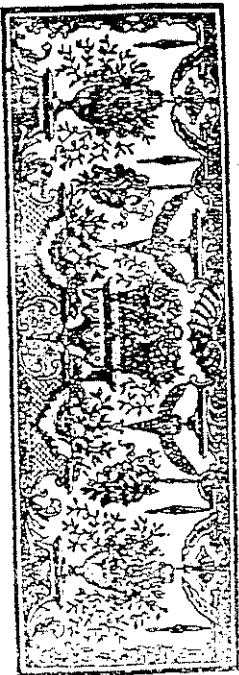
La gradación de las estaturas debe observarse escrupulosamente en los momentos en que la danza es parte de la decoración. Dentro de las composiciones en las cuales el ballet forma y compone las tres cuartas partes del cuadro, se hallan el Olimpo y el Parnaso, trozos que no pueden dejar de agradar y seducir si el pintor y el maestro de ballets están de acuerdo sobre las proporciones, la distribución y las actitudes de los personajes.

¿No es chocante y ridículo que en un espectáculo tan rico en recursos como lo es nuestra ópera, no se observe la proporción en las estaturas, cuando se le atribuye tanta importancia en los trozos de pintura que no son sino accesorios del cuadro en escena? Júpiter en lo alto del Olimpo o Apolo en la cima del Parnaso, ¿no deberían parecer más pequeños, a causa de la distancia, que las divinidades y musas que al estar debajo de ellos se hallan por tanto más cerca del espectador? Si el pintor se somete a las leyes de la perspectiva con el fin de crear la ilusión, ¿por qué razón el maestro de ballets, siendo él también un pintor o debiendo serlo, no las acata y sacude su yugo? ¿Cómo es posible que los cuadros puedan agradar si no son verosímiles, si carecen de proporción y si atentan contra las reglas que el arte ha tomado de la naturaleza por medio de la comparación de los objetos? La gradación debe tener lugar en los cuadros fijos y tranquilos de la danza, teniendo menos importancia en aquellos que varían y se forman al bailar. Por cuadro fijo, entiendo todo lo que forma grupo en la distancia, todo lo que depende de la decoración y que junto con ella, compone un gran mecanismo bien ideado.

Pero me diréis, ¿cómo debe observarse esta gradación? Si es un Vestris quien baila en el papel de Apolo, ¿será necesario privar al ballet de este recurso y sa-



L'ESPEYRE — 18



CARTA X



He dicho, señor, que había exceso de compresión en la danza, y que el movimiento simétrico de los brazos era demasiado uniforme para que los cuadros tuviesen variedad, expresión y naturalidad; por lo tanto, si desearmos que nuestro arte se acerque a la verdad sería necesario prestar menos atención a las piernas y más a los brazos; abandonar las cabriolas en beneficio del interés de los gestos; realizar menos pasos difíciles y darles mayor importancia al juego de la fisonomía; no poner tanta fuerza en la ejecución, sino infundirle más espíritu; apartarse con gracia de las estrechas reglamentaciones de la Escuela para seguir las impresiones de la naturaleza y dotar a la danza del alma y de la acción que debe tener para interesar. Por otra parte, no han de ser la acción la que consiste únicamente en moverse, trabajar, esforzarse y alommentarse como un loco para saltar o para mostrar un alma que no se tiene.

En materia de danza, la acción es el arte de transmitir nuestros sentimientos y nuestras pasiones al alma

ciones hay en ellas. ¿Dónde está el maestro que quiera emprender tal tarea?

El gesto extrae su esencia de la pasión que debe representar: es un dardo que parte del alma, que debe provocar rápido efecto y dar en el blanco cuando es impulsado por el sentimiento.

Instruidos por los principios fundamentales de nuestro arte, sigamos las transiciones de nuestra alma; ésta no puede traicionarnos cuando siente intensamente, y si en estos instantes arrastra el brazo a tal o cual gesto, éste será siempre tan exacto como correctamente dibujado y su efecto será seguro. Las pasiones son los resortes que hacen funcionar la máquina: sean cuales fueren los movimientos resultantes, no pueden dejar de ser verdaderos. Según esto, debe deducirse que los preceptos estériles de la Escuela deben desampararse de la danza en acción para abrir paso a la naturaleza.

Nada es tan difícil de administrar como lo que se llama gracia; al buen gusto le corresponde emplearla, y correr detrás de ella es un defecto así como repartirla por igual en todas partes. La escasa pretensión de exhibirla y una negligencia bien entendida para esconderla algunas veces, la hacen más picante, prestándole nuevo atractivo. El buen gusto es el que la distribuye y quien le concede su valor haciéndola amable; sin él la gracia pierde su nombre, su encanto y su efecto, convirtiéndose en melindres cuya vacuidad se vuelve insostenible.

No todo el mundo puede tener buen gusto; únicamente la naturaleza puede otorgarlo y la educación lo refina y lo perfecciona; todas las reglas que pueden establecerse para adquirirlo serán inútiles. Nace con nosotros o de lo contrario no se lo posee; si uno lo tiene se manifestará por sí mismo y si no, el bailarín siempre será mediocre.

Lo mismo sucede con los movimientos de los brazos; la gracia es para estos últimos lo que el buen gusto es para la gracia. No se puede triunfar en la acción pantomímica.

10

de los espectadores por medio de la expresión verdadera de nuestros movimientos, de nuestros gestos y de la fisonomía. La acción no es otra cosa que la pantomímica. En el bailarín todo debe pintarse, todo debe hablar; cada gesto, cada actitud, cada posición de los brazos debe tener una expresión diferente. La verdadera pantomímica, en todos los géneros, sigue a la naturaleza en todos sus matices. Si se aparta un instante de ella, fatiga e irrita. Es necesario que los bailarines principiantes no confundan la pantomímica noble de que hablo con esa expresión baja y trivial que los bufones de Italia han llevado a Francia y que el mal gusto parece haber adoptado.

Creo, señor, que el arte del gesto está encerrado dentro de límites demasiado estrechos para poder producir grandes efectos. La sola acción del brazo derecho llevado hacia adelante para describir un cuarto de círculo mientras que el brazo izquierdo, que estaba en esa posición, retrocede por el mismo camino para extenderse nuevamente en oposición a la pierna, no es suficiente para expresar pasiones: mientras no se varíen más los movimientos de los brazos, éstos no tendrán jamás la fuerza de emocionar y de conmover. Los antiguos podrían haber sido nuestros maestros en este punto, pues conocían mejor que nosotros el arte del gesto, siendo ésa la única parte de la danza en que llevaban ventaja sobre los modernos. Les concedo con placer lo que a nosotros nos falta y que poseeremos cuando los bailarines decidan rebelarse contra las reglas que se oponen a la belleza y al espíritu de su arte.

Al ser tan variadas las actitudes de los brazos como las diferentes pasiones que la danza puede expresar, las reglas recibidas se vuelven casi inútiles. Sería necesario violarlas y contrariarlas separándose de ellas a cada instante, al seguir exactamente los movimientos del alma, que no pueden limitarse a un número determinado de gestos.

Las pasiones varían y se dividen hasta el infinito; por lo tanto serían necesarios tantos preceptos como varia-

mímica sin haber sido dotado por la naturaleza; cuando ella nos da las primeras lecciones el progreso no puede dejar de ser rápido.

De esto deducimos que la acción de la danza está demasiado restringida, que el encanto y el ingenio no pueden comunicarse por igual a todos los seres, y que el buen gusto y la gracia no se pueden adquirir. En vano se pretende darlos a quienes no han nacido para poseerlos, pues equivale a sembrar la semilla en terreno pedregoso; muchos charlatanes los venden y gran cantidad de incautos imaginan poder adquirirlos mediante pago, pero sólo consiguen un falso barniz que bien pronto se empaña y desaparece; el provecho es para el vendedor y la tontería para el comprador: es el caso de Ixión abrazando la nube.

Los romanos, sin embargo, tenían escuelas en las que se enseñaba el arte de la saltación o si queréis, el del gesto y de la gracia, pero ¿estaban los maestros contentos con sus alumnos? Roscio sólo estuvo satisfecho con uno al que la naturaleza sin duda había dotado, y aun así, siempre encontraba algo que corregirle.

Mis colegas deben convencerse de que entiendo por gestos los movimientos expresivos de los brazos completados por las expresiones vigorosas y variadas de la fisonomía. Las manos de un bailarín hábil deben hablar, por así decirlo; si su rostro no tiene expresión, si no se puede percibir la alteración que las pasiones imprimen a sus rasgos, si sus ojos no declaman y no revelan la situación de su corazón, su expresión será siempre falsa, su juego escénico maquina y el efecto resultante, desagradable por falta de verdad y de verosimilitud.

Roscio tenía el convencimiento de que no es posible distinguirse en el teatro cuando no se cuenta con la naturaleza. Según él, dice Quintiliano, el arte de la pantomima consiste en la gracia y en la expresión ingenua de los afectos del alma; está por sobre todas las reglas y no se puede enseñar; la naturaleza es la única que puede concederlo.

Para apresurar el progreso de nuestro arte y para acercarlo a la verdad es necesario sacrificar todos los pasos demasiado complicados. Lo que se pierda en las piernas se encontrará en los brazos, pues cuanto más simples son los pasos más fácil es agregarlos expresión y gracia. El buen gusto va siempre a la zaga de las dificultades, pero nunca se encuentra junto a ellas; los artistas deben reservarlas para el estudio, y aprender a excluirlas de la ejecución, pues el público no gusta de las dificultades y éstas no causan más que un placer mediocre a los que pueden apreciar su valor. Considero que en la música y en la danza las dificultades multiplicadas son como una jerga que es completamente extraña a su esencia; sus voces deben ser movedoras y deben hablar al corazón, su idioma particular es el sentimiento y éste seduce porque es universalmente comprendido.

Se me dirá que tal o cual *violin* es admirable; es posible, pero no me causa ningún placer; no me halaga y no provoca en mí ninguna sensación. El aficionado más contestará que habla un idioma que yo no entiendo. "Esta conversación no está al alcance de todo el mundo —continuará—, pero es sublime para quien pueda comprenderla y sentirla, y sus sonidos son otros tantos sentimientos que seducen y conmueven cuando se conocen su lenguaje".

"Tanto peor para este gran *violin*, le diré, si su mérito se limita a complacer únicamente a un corto número. Las artes pertenecen a todos los países; si adoptan la voz que les corresponde no necesitan de intérprete, afectando en forma igual al entendido y al ignorante. Por el contrario, si sus efectos se limitan a herir los ojos sin tocar el corazón, sin conmover las pasiones y sin sacudir al alma, dejan desde ese momento de ser amables y de agradar. La voz de la naturaleza y la fiel expresión del sentimiento siempre emocionarán a las almas, aun a las menos sensibles; el placer es un tributo que el corazón no puede negar a las cosas que lo halagan y que lo interesan.

Si un gran *violín* de Italia llega a París, todo el mundo corre hacia él y nadie lo oye; pero lo consideran un milagro. Su ejecución no halagó los oídos, sus sonidos no emocionaron, pero entretuvo a los ojos. Tocó con destreza, sus dedos recorrieron el mango del instrumento con ligereza. ¿Qué digo? Llegó hasta el puente; acompañando estas dificultades con varias con torsiones que eran otras tantas indicaciones que querían decir: "Señores, miradme pero no me escuchéis: este *pasaje es diabólico; aunque haga mucho ruido no halagará vuestros oídos, pero hace veinte años que lo estudio*". El aplauso nace, los brazos y los dedos merecen elogios y se concede al hombre máquina y sin cabeza lo que se niega constantemente a un *violín* francés que une al brillo de su mano la expresión, el espíritu, el genio y la gracia de su arte.

Los bailarines italianos han tomado desde hace cierto tiempo un camino inverso al de sus músicos. No pudiendo agradar a los ojos y no habiendo podido heredar la simpatía de Fossan, producen mucho ruido con los pies al marcar todas las notas, de suerte que se ve tocar con admiración a los violines de esta nación y se escucha bailar con placer a sus músicos. No es éste el objeto que se propone el arte, que debe pintar, debe imitar y requiere una sencillez elegante en sus encantos. La belleza siempre se pierde bajo las baratijas de la moda; la sencillez es su colorido; la naturaleza compone su encanto; la gracia realza sus rasgos y el espíritu los anima comunicándoles nuevo esplendor.

Mientras no se sacrificquen las dificultades al buen gusto, mientras no se razone, mientras se baile como mercenarios convirtiendo un arte agradable en vil oficio, la danza, lejos de progresar, degenerará y volverá a la oscuridad en que se hallaba hace más de un siglo.

Pensar que busco desterrar los movimientos ordinarios de los brazos, todos los pasos difíciles y brillantes y todas las posiciones elegantes de la danza es interpretarme mal. Yo pido más variedad y expresión en los brazos y quisiera verlos hablar con más energía; ellos

pintan el sentimiento y la voluptuosidad, pero no basta; es necesario que pinten además el furor, los celos, el despecho, la inconstancia, el dolor, la venganza, la ironía, en una palabra, todas las pasiones innatas en el hombre y que los brazos, de acuerdo con los ojos, la fisonomía y los pasos, me hagan escuchar el grito de la naturaleza. Deseo, además, que los pasos sean distribuidos con tanto ingenio como arte, respondiéndome a la acción y a los movimientos del alma del bailarín; exijo que en una escena animada no se realicen pasos lentos; que en una escena grave, no se los haga ligeros; que en los movimientos de despecho se sepan evitar todos aquellos que, al poseer liviandad, encontrarían mejor lugar en un momento de inconstancia; yo quisiera, en fin, que no se hicieran pasos en los momentos de desesperación y de anonadamiento: que ellos la expresión correspondiente acompañe al rostro; que los ojos deben hablar, los brazos deben estar inmóviles y en este tipo de escenas nunca será mejor el bailarín que cuando no baila. Todos mis puntos de vista, todas mis ideas tienden únicamente al bien y al progreso de los bailarines jóvenes y de los nuevos maestros de ballets; si consideraran mis ideas y crean un nuevo género verán que todo lo que antes tanto puede ponerse en práctica y conquistar todos los sufragos.

En cuanto a las posiciones, todo el mundo sabe que existen cinco; hasta se pretende que son diez, divididas bastante singularmente en buenas y malas, falsas y verdaderas. La cantidad no tiene importancia y no la voy a discutir; diré simplemente que es bueno conocer las posiciones y mejor todavía olvidarlas, y que el arte del gran bailarín reside en apartarse agradablemente de ellas. Por otra parte, todas las posiciones en que el cuerpo está firme y bien dibujado son excelentes; únicamente las considero malas cuando el cuerpo está mal dispuesto, vacila y las piernas no pueden sostenerlo. Los que están apagados a la letra de su profesión me tratarán de ignorador y de fanático, pero yo los enviaría a la escuela de pintura y de escultura y les preguntaría si aprendían

o si condenan la posición del hermoso Gladiador o la de Hércules. Si las desaprueban ganó mi causa, pues son ciegos. Si las aprueban han perdido, porque les probaré que las posiciones de estas dos estatuas, obras maestras de la antigüedad, no son posiciones adoptadas según los principios de la danza.

La mayor parte de los que se dedican al teatro creen que sólo es necesario poseer piernas para ser bailarín, memoria para ser comediante y voz para ser cantor. Partiendo de un principio tan falso, los primeros se dedicarían únicamente a mover las piernas; los otros a forzar la memoria y los últimos a emitir gritos o sonidos. Después de varios años de trabajo penoso se asombran de ser detestables, pero no es posible triunfar en un arte sin haber estudiado sus principios, sin conocer su espíritu y sin sentir sus efectos. Un buen ingeniero no se apoderará de las construcciones más débiles de una plaza si están dominadas por alturas capaces de defenderlas o de provocar su desalajo; el único medio de asegurar su conquista es hacerse dueño de las construcciones principales porque las secundarias esponlánicamente. En las artes sucede lo mismo que en las plazas y los artistas son como los ingenieros; no se trata de rozar, es necesario profundizar; no es bastante conocer las dificultades, se debe combatirlas y vencerlas. Si uno se detiene en los pequeños detalles y en la superficie de las cosas, languidece en la mediocridad y en la oscuridad más vergonzosa.

De un hombre ordinario yo haré un bailarín como hay miles, siempre que se halle pasablemente bien formado; le enseñaré a mover los brazos y las piernas y a girar la cabeza; le daré seguridad, brillo y rapidez, pero no le podré dotar de ese fuego, de ese genio, de ese espíritu, de esa gracia y de esa expresión de sentimiento que constituye el alma de la verdadera pantomina: la naturaleza siempre ha estado por encima del arte y sólo es propio de ella hacer milagros.

La falta de luces y la estulticia que reina en la mayoría de los bailarines tiene su origen en la mala educación que comúnmente reciben; se dedican al teatro, no tanto para distinguirse como para sacudir el yugo de la dependencia y menos por evitar una profesión más tranquila que por gozar de los placeres que creen encontrar a cada instante en el teatro. En ese primer momento de entusiasmo, no ven sino los halagos de la profesión que desean abrazar; aprenden con furor el baile, su gusto disminuye a medida que las dificultades se hacen sentir y se multiplican, no captan sino la parte grosera del arte, saltan más o menos alto, se dedican a formar una multitud de pasos maquinalmente, y, a semejanza de esos niños que pronuncian muchas palabras aisladas y sin entendimiento, efectúan una multitud de pasos sin talento, sin gusto y sin gracia.

Esa mezcla innumerable de pasos bien o mal combinados, esa difícil ejecución y esos movimientos complicados quitan la palabra, por así decirlo, a la danza. Una mayor sencillez, suavidad y blandura en los movimientos procuraría más facilidad al bailarín para pintar y expresarse. Podría repartirse entre el mismo de los pasos y los movimientos convenientes para manifestar las pasiones y entonces la danza, liberada de las pequenezes, podría dedicarse a las grandes cosas. Es evidente que el cansancio producido por un trabajo tan penoso ahoga el lenguaje del sentimiento, que los *entrechats* y las cabriolas alteran el carácter de la bella danza y que es moralmente imposible poner alma, verdad y expresión en los movimientos cuando el cuerpo está sin cesar estremecido por sacudidas violentas y reiteradas y el espíritu exclusivamente ocupado en evitar los accidentes y caídas que lo amenazan a cada instante.

No hay que asombrarse de hallar entre los comediantes más inteligencia y mayor facilidad para expresar el sentimiento que entre los bailarines. La mayoría de los primeros, de ordinario recibe más educación que los últimos. Por otra parte, su estado los lleva a un

tipo de estudios que, junto con el trato mundano y el buen tono de la sociedad, es más adecuado para sugerirles el deseo de instruirse y de extender sus conocimientos más allá de los límites del teatro; se aficionan a la literatura; conocen a los poetas, a los historiadores y entre ellos muchos han probado por sus obras que al talento del buen decir agregan el de componer agradablemente. Aunque todos estos conocimientos no correspondan expresamente a su profesión, no dejan de contribuir a la perfección conseguida. Entre dos sectores igualmente dotados por la naturaleza, el más ilustrado será sin discusión el que ponga más talento y sutileza en su juego.

Del mismo modo que los comediantes, los bailarines deben dedicarse a pintar y a sentir, puesto que deben cumplir el mismo propósito. Si no están intensamente conmovidos por sus papeles, si no captan con verdad su carácter, no pueden confiar en tener éxito y agradar; deben encadenar igualmente al público por la fuerza de la ilusión haciéndole experimentar todos los movimientos que los animan. Esta verdad y este entusiasmo que caracterizan al gran actor y constituyen el alma del arte, son, si puedo expresarme así, la imagen de un choque eléctrico; es un fuego que se comunica con rapidez, que se abraza en un instante la imaginación de los espectadores, que sacude su alma y que fuerza sus corazones a la sensibilidad.

El grito de la naturaleza y los movimientos verdaderos de la acción pantomímica deben conmover por igual; el primero ataca el corazón por el oído y la última por la vista; uno y otro causarán una impresión de similar intensidad si las imágenes de la pantomima son tan vivas, llamativas y animadas como las del discurso.

No es posible despertar interés al recitar hermosos versos maquinalmente y dando sencillamente hermosos pasos; es necesario que el alma, la fisonomía, el gesto y las actitudes hablen todos a la vez y con tanta energía como verdad. ¿Acaso se pondrá el espectador en el lugar del actor si éste no se pone en del héroe que representa?

¿Puede suponer que enternecerá y hará derramar lágrimas si él mismo no las derrama? ¿Emocionará su situación si él no la vuelve emocionante y si no aparenta estar intensamente afectado por ella?

Me diréis, quizá, que los comediantes tienen sobre los bailarines la ventaja de la palabra, de la fuerza y de la energía de la recitación. ¿Pero no tienen éstos los gestos, las actitudes, los pasos, y la música que debe consultarse como el órgano y el intérprete de los movimientos sucesivos del bailarín?

Para que nuestro arte consiga ese grado de sublimidad que pido y que deseo para él, es absolutamente necesario que los bailarines dividan su tiempo y sus estudios entre el espíritu y el cuerpo y que ambos conjuntamente sean objeto de sus reflexiones; pero, debe gradualmente, todo se da al último y se niega al primero.

La cabeza guía rara vez a las piernas y como el espíritu y el genio no residen en los pies, con frecuencia el bailarín se extravía, el hombre se eclipsa y sólo queda una máquina mal combinada, abandonada a la estéril admiración de los tontos y al justo desprecio de los entendidos.

Estudiemos, pues, señor; dejemos de parecernos a los títeres cuyos movimientos dirigidos por hilos groseros no divierten y no crean la ilusión más que al pueblo. Si nuestra alma determina el juego y la acción de nuestra actividad, desde ese momento, los pies, las piernas, el cuerpo, la fisonomía y los ojos se moverán en sentido justo y el efecto que resulte de esta armonía y de esta inteligencia, interesará por igual al corazón y al espíritu.

Vuestro, etc.

14