

# PERSPECTIVAS COREOGRAFICAS

por

*Hernán Baldrich*

Aunque parezca obvio, no estaría de más comenzar por explicar lo que se entiende por esa palabra que suena importante e incomprensible para la gran mayoría de la gente: COREOGRAFÍA, confundida muy a menudo con otra palabra de la misma apariencia: ESCENOGRAFÍA. Escenógrafo es el autor de los decorados para una obra teatral. Coreógrafo es el autor de un ballet. El elige el tema, la música, la escenografía y el vestuario. El fija cada movimiento de los bailarines, cada distribución de grupo en escena, cada situación dramática, cada reacción psicológica de sus intérpretes. El coreógrafo va formando el ballet paso a paso, movimiento por movimiento, tal como el escritor va escribiendo su pieza palabra a palabra, frase a frase. El va escogiendo cada uno de los infinitos movimientos posibles del cuerpo humano hasta seleccionar su vocabulario a través del cual va a expresarse combinándolo y corporizándolo en los bailarines para que vayan definiendo sus personajes a través de la partitura musical elegida.

Así entonces, el escenógrafo está encargado del aspecto exterior de un ballet, de esa envoltura misteriosa que forman los trajes, las luces y los decorados, que son la resultante externa del nudo dramático dancístico creado y desarrollado por el coreógrafo, quien va dando vida a los intérpretes, dotándolos de un lenguaje de movimientos y haciéndolos desenvolver el tema elegido por él a través de la danza.

¿Qué es más importante en una obra teatral: la realización de una idea a través de un lenguaje, su ropaje externo o el aspecto musical atmosférico que va sirviendo de telar para ir tejiendo y formando la obra? Este es un sujeto de grandes e interminables controversias. Es evidente que estos tres aspectos deben ir estrechamente ligados para formar una unidad indivisible, completándose y complementándose, pero es evidente, también, que el aspecto central, lo más importante al servicio del cual se han puesto los otros dos, es lo primero.

A menudo se oye hablar del ballet de Françoise Sagan, del último ballet de Stravinsky, del ballet de Leonor Fini... lo cual es verdaderamente una herejía. Es como si al referirse a un cuadro se hablara del autor del marco... El libreto, la música, los trajes, no es el ballet, ellos no bastan para expresar la obra, sino que coadyuvan a ella. Lo más importante es el lenguaje, la realización plástica, la danza. Si no, no

hablemos de ballet. En los casos citados, que ocurren frecuentemente, el ballet sería un simple pretexto para un tema literario posible de ser realizado en teatro, o una música posible de ser ejecutada en una sala de conciertos, o una escenografía posible de ser mostrada como cuadros plásticos.

En Arte cada género se basta a sí mismo, y el ballet es un género muy complejo. El lenguaje de un arte es propio de ese arte e intraducible en otro, y cuando lo utiliza para ilustrar otro cae en una traducción mecánica exenta de creación, como sería el caso de la ilustración exacta de una partitura musical a través de pasos de danza.

Se sabe que una acción escénica es siempre ilusión y convención (característica del Arte en general), pero se debe favorecer esa ilusión y procurar que tenga la mayor plenitud posible a través de elementos equivalentes y correspondientes (equivalencia y no ilustración) para que la convención teatral sea más perfecta.

Así, pues, la labor del coreógrafo no sólo es importantísima sino indispensable en la creación de un ballet, aunque en la opinión de una parte del público no interiorizado y en la de algunos músicos, libretistas y escenógrafos sin mucha práctica en este género teatral, puedan pensar de que la creación de un ballet depende casi exclusivamente de ellos.

Ya que hemos comenzado fijando el concepto de COREOGRAFÍA, tan mal usado frecuentemente, aun entre gente de cultura artística, sigamos fijando puntos de partida que no encierran ninguna novedad, pero que a menudo se olvidan y convienen ser tenidos presentes.

Para hablar de las posibilidades de la coreografía en Chile es necesario hablar de nuestro grupo de ballet, al menos en general.

Tal como la formación de un bailarín, lenta, constante, rutinaria en su entrenamiento físico, perseverante en su posición artística, asimismo es la formación de un grupo de ballet para lograr un nivel de calidad valorativa. Nuestro ballet, después de 17 años de existencia, ha alcanzado ese nivel y lo ha comprobado aquí y en el extranjero.

En Europa y en Estados Unidos la gran mayoría de los grupos de ballet se desmiembran después de pocos años (dos o tres, generalmente), sin que perdure una línea artística continua. La excepción son seis o siete grandes grupos oficiales conservadores y perfeccionadores de la tradición, en países que tienen una cultura directa de quince siglos formada por ellos, y que han dado origen y visto el desarrollo de las artes escénicas del mundo actual.

Podríamos decir que nuestra tradición escénica chilena, en forma

continuada, tiene quince años, durante los cuales el público se ha formado oyendo música, asistiendo al teatro, acelerando un proceso cultural a pasos agigantados. No gozamos de una situación geográfica y económica como la de algunos países vecinos (Uruguay, Argentina, Brasil), que nos permita estar en contacto directo con las constantes renovaciones que se operan en los géneros teatrales en otras partes del mundo, lo que nos llama a crear un movimiento propio en muchos sentidos.

Las giras a Argentina, Uruguay y Perú, realizadas por el Ballet Nacional Chileno, en el curso del año recién pasado, no fueron sólo de un gran éxito artístico, sino que, algo mucho más importante, ellos pudieron medir el alcance que puede tener una organización orientada y los frutos logrados a través de años de honradez artística en un trabajo perseverante.

Y esto ya es bastante dentro de países sudamericanos de 130 años de vida, llenos de fuerza desordenada y mucho de improvisación.

#### *Un movimiento propio en muchos sentidos . . .*

En Chile, nuestro Ballet oficial, viene en forma directa de uno de los mejores grupos de ballet habidos en el mundo, exponente de un sistema de danza moderna de amplios y firmes principios y cuya aplicación tuvo una influencia considerable dentro del campo de las artes escénicas en general.

Acá es la única parte donde se sigue aplicando, desarrollando y ampliando toda la teoría escénica que sirvió de pedestal a dicho movimiento (actualmente casi perdido) y que a nosotros nos sirvió de base no sólo para formar el grupo de ballet con su alto nivel artístico comprobado, sino también para formar el público mismo, orientando su progresiva cultura dancística y escénica.

No se ha formado entre nosotros esa tradición de danza llena de prejuicios sobre la tendencia moderna que hay en algunos grandes centros europeos, negándola en forma absoluta en favor de la danza clásica. En Estados Unidos y en Europa todavía la lucha sigue, y cada una de estas tendencias hace crisis, en perjuicio de ellas mismas. Tanto la forma clásica como la forma moderna sufren, en general, de la misma intolerancia, cultismo y snobismo. La danza moderna sigue luchando en una vieja y cansada revolución. El ballet clásico ha reconocido esta revolución contra formas caducas y estériles, aunque hasta un grado inadecuado, y la danza moderna ha tomado las faltas del viejo ballet, aunque en un sentido contrario. Esta todavía preocupada por lo pro-

blemático y lo esotérico. Es estridente y rehusa ser lírica y armoniosa, limitándose en introversión y sufrimiento. Lo clásico ha caído en lo rebuscado y efectista, exagerando su formalismo hasta un grado superlativo.

Permitaseme copiar dos interesantísimas declaraciones de dos personalidades de la danza norteamericana que sintetizan muy bien una posición artística:

Una es de Sybil Shearer:

"Moderno es el deseo y ensayo por alcanzar la eternidad en el presente, y en el momento en que este deseo es coreografiado y danzado, se convierte en posible candidato a la tradición. El presente se halla tan cerca de la eternidad que el artista moderno vive a través de su actuación, sea ésta física o coreográfica. Es este punto de vista el que hace de los modernos no sólo un grupo de movimientos o formas. Y es esto lo que debe evidenciarse en sus trabajos, no quedando solamente en sus mentes".

La otra opinión es de Eugene Loring:

"No veo la razón para saber dónde la danza moderna termina y la clásica comienza o viceversa. ¿Por qué no aprender a bailar y hacer coreografías de acuerdo a lo que demande la mente y el corazón sin preocuparse por la forma de danza que es o debería ser, sino, simplemente, por alguna forma de expresarnos dentro de nuestra época?".

"La falta principal de la danza moderna reside en el cultismo. Me refiero a la ciega devoción hacia ciertos semidioses, sin libertad de pensamiento. Casi todo "bailarín moderno" siente que debe pertenecer a un grupo aislado o sino convertirse en el ídolo de su propio grupo. Es la torre de marfil del presente, aislada de todo lo que no sea considerado como "su" modo de ver el Arte. Esto se aplica también a los críticos que creen que Londres, París, Nueva York y Moscú son las únicas capitales inspiradoras del mundo.

"La poca voluntad, exceso de prejuicios y voluntario rechazo para unificar la danza moderna es índice del actual empecinado aislamiento y egocentrismo que prueba mi punto de vista".

Eugene Loring termina diciendo:

"¿Por qué no bailamos simplemente, lo mejor que podamos?".

Las dos opiniones revelan la lucha latente entre las llamadas "danzas clásica y moderna", en países que tienen una gran producción de obras dancísticas de las dos tendencias, a veces ellas con elementos de gran calidad.

Esa producción es la que ha agudizado el problema y ha establecido

prejuicios y opiniones ciegas. Pero en nuestro ambiente esto no ocurre y es absurdo imaginarlo, puesto que aquí se presenta un campo amplio y virgen para la producción, lleno de posibilidades que deben demostrarse a través de futuras obras coreográficas.

Nuestro ambiente teatral tiene otra razón de ser y no admite comparación con otros centros europeos o norteamericanos. Hemos dicho que tiene 15 años de existencia en forma continuada. Está en un proceso de *desarrollo, no de creación*, y sufre por una parte, al igual que la pintura, la música, la literatura, el problema de encontrar su auténtico medio de expresión, las formas que le son propias, y no tener que recurrir a copiar formas extranjeras o falsificarlas.

Como problema es enormemente interesante, en especial para nosotros, latinoamericanos, y vale la pena extenderse un poco en sus bases y hacer consideraciones en torno a él.

Aunque es de urgencia universal, no existe una forma universal a través de la cual el arte se manifieste en juicios generales para todos. Cada grupo humano tiene una atmósfera espiritual determinada, formada por las necesidades en común, las relaciones recíprocas, las acciones inhibidas, los problemas latentes, etc. Esta atmósfera espiritual se va concentrando con la acumulación de sonoridades de carácter geográfico y ambiental, hasta hacer madurar una sensibilidad que podría decirse nacional y producir un arte que vendría siendo la asimilación constructiva de los elementos preexistentes.

En principio, la actividad escénica, como expresión artística, no puede poner límites a su concepto y reducirse a fronteras determinadas. Sin embargo, cada artista, en cada punto del mundo, necesitó expresarse y lo hizo a través de los medios más cercanos, ya sea en piedra, como lo hicieron los mayas y los aztecas, en mármol, como los griegos, en arcilla, como los quechuas, etc. Hay, pues, la misma actitud en todos ellos. La diferencia está en los medios de llevarla a cabo. A todos los hombres, en todo lugar de la tierra, les suceden las mismas cosas, se sienten animados por la misma pasión, pero la expresan diferentemente, a través de su naturaleza, de su medio ambiente, de su tradición, del lenguaje que conocen y de lo que les es familiar.

Por eso, en todos los tiempos y en todos los lugares, el arte ha usado las formas, los materiales y texturas que se tenían al alcance, siendo esto determinado por consideraciones geográficas, el terreno de cultivo, el clima, el tipo de materia en bruto disponible y los sistemas sociales y económicos producidos como consecuencia de todo esto. Tales fuentes no proveyeron solamente de piedra y tierra al arquitecto y al escultor, sino

que también determinaron las condiciones de vida y el objeto de ella, que vienen a ser los motivos retratados por el artista en sus obras.

Así, en nuestro mundo, en América Latina, esto se ha dejado sentir, tal como en otros mundos, y se ha palpado a través de dos épocas largas, ricas y variadas: la Precolombina y la Colonial (nuestra Edad Media de la formación de las nacionalidades).

Es indudable que América Latina tuvo un arte particular tan rico en equivalentes como lo tuvo Europa, Japón o India, con características absolutamente genuinas, características que menguan y decaen en el siglo XIX, en la voluntad de olvidar nuestro patrimonio mestizo nacido de lo español, para tratar de encauzarse dentro de las corrientes europeas dominantes en ese entonces.

Este patrimonio produjo, entre otras cosas, aquel milagro que es el barroco latinoamericano y escuelas pictóricas interesantísimas como la cuzqueña y la quiteña.

El barroco latinoamericano tuvo sus características propias y un acento auténticamente original con valores indiscutibles dentro de la corriente mundial del barroco en los siglos XVII y XVIII. Genios de la escultura como el brasileño Aleijadinho y el ecuatoriano Caspicara están siendo ahora revalorizados en su magnitud.

Resulta un fenómeno curioso el barroco en Latinoamérica. Así, el arte peruano precolombino, salido de un pueblo que ignoraba la rueda, reposa sobre la explotación de la geometría derecha y angulosa, empujada hasta una intensidad dolorosa, implacable y espléndida. Luego, allá se descubre la curva, la voluta, la espiral, y se emborracha de ello como ningún otro pueblo tal vez lo ha hecho, creando un barroco de una lujuria donde la riqueza inventiva exprime esa profunda alegría de crear formas coloreadas, que es el principio de todo arte auténtico.

Hace pocos años se realizaron en Europa dos exposiciones importantísimas: la Exposición Mexicana en Londres, Bruselas, Roma, Zurich; y la Exposición Peruana en París, recientemente, repitiéndose en aquel continente la sorpresa y la revelación que fue para los Estados Unidos la famosa Exhibición del Tesoro de Monte Albán, facilitado por México algunos años antes.

Estas exposiciones no sólo han revelado a los ojos europeos el valor de las culturas precolombinas, sino también la originalidad prístina del arte colonial, del folklore y de algunas grandes realizaciones arquitectónicas y pictóricas de los contemporáneos. Nombres como el mexicano Rufino Tamayo, el cubano Wilfredo Lamm, el chileno Matta, el bra-

sileño Portinari, están actualmente entre los que van dando la pauta en la gran corriente mundial, sin dejar de ser latinoamericanos.

Las dos exposiciones vinieron a demostrar a Europa la existencia de una parte de nuestro rico patrimonio, diferente del de ellos, patrimonio del cual nosotros deberíamos estar más conscientes, ya que nos pertenece a todos sin distinción de fronteras. Así, Pablo Neruda toma con todo derecho a Macchu Picchu como suyo propio, Macchu Picchu andino, para llegar al hombre americano y al hombre individual.

El camino por recorrer es largo, rico y virgen; un camino que muy a menudo se trata de torcer y limitar al folklore. Otras veces se dice que debe ser orientado hacia un universalismo contemporáneo, siguiendo las corrientes europeas existentes...

Mucho se habla de posiciones a seguir, posiciones firmes, excluyentes... Se oye tanto el "debe ser"...

"No existe el "debe ser" en Arte", decía Kandinsky. El Arte sencillamente ES. Es infinitamente libre y lo ha sido así siempre. Es sencillamente bueno o malo. Auténtico o copiado. Si es bueno lo será en cualquier parte. Si no es muy malo y un poquito copiado lo será sólo en algunas partes y por algún tiempo...

Desde hace algunos años ya se está dejando sentir una conciencia, un despertar sobre el camino por recorrer y sobre los caminos del pasado americano, infinitamente ricos y más cerca de nosotros que caminos calcados y transplantados que son afirmados con posiciones que excluyen todas otras y que no toman en cuenta las diferencias de experiencias sociales pasadas, de tiempo y época, y, en especial, la diferencia de su razón de ser.

Este problema se manifiesta en todo orden de cosas y también en lo artístico, que viene siendo un reflejo directo o indirecto de aquel estado. Pero en lo artístico el problema se hace más notorio, ya que el arte es una síntesis representativa de elementos ambientales, y el artista está o debe estar consciente de ellos.

En el arte escénico últimamente se está llevando a cabo una interesante campaña en favor de lo nacional, fomentándose obras con ambiente y autores nacionales. Es indudable que todo esto llevará hacia una dignificación y un mayor conocimiento de nosotros mismos. Y no se trata de patriotismo ni creo que tenga nada que ver con él, sino con algo mucho más simple y elemental, que es en resumen, ser más auténticos en nuestro modo de expresarnos, hacerlo a través de cosas que nos son propias, pero, claro está, debe indudablemente ser hecho con calidad.

Y muy pronto veremos los frutos maduros y en profusión que resultarán de este movimiento dentro de la escena nacional, y que irán formando una tradición, una base y un apoyo dentro del teatro latinoamericano al producirse una elección de calidades que permitirán, sólo entonces, sacar conclusiones y elucubraciones intelectuales en torno a ellas.

No hablemos de chilenidad para no excluirnos (y con ello limitarnos) de lo latinoamericano, de lo cual formamos parte directa o importante, con sus problemas y su porvenir, y del que nos viene una herencia rica y virgen que no nos determina ni hemos sabido explotar.

Ahora bien, todo este proceso de desarrollo ¿debe acelerarse o paulatinamente encontrará su camino? Al acelerarlo se puede poner en peligro todo el sistema básico, perdiéndose en intentos mediocres y esfuerzos mal gastados, pero la necesidad de hacer y su ejecución van señalando también las conclusiones.

Resumiendo: Hagamos y lo mejor que podamos.

En cuanto al arte escénico del ballet, muchos se han extrañado de que no se utilicen más temas ni música de autores nacionales.

Pero la creación de un ballet es labor mucho más difícil de lo que comúnmente se piensa. Resulta increíble que aquello que parece tan efímero, tan espontáneo y breve, sea producto de una larga preparación y trabajo, mucho más de lo que demanda una pieza teatral, porque diversos factores están en juego. El más importante es, sin duda alguna, la colaboración que debe existir entre las partes (asunto del que hablé al comienzo del artículo), y en el poco interés que demuestran los músicos en la labor misma del coreógrafo y en sus ideas básicas. Con algunas pocas y honrosas excepciones, los músicos parten de "su" idea y cuando ven que ésta no es aceptada prefieren generalmente escribir música pura, que les requiere menos tiempo y en la cual no deben tomar en consideración otras ideas ajenas a las suyas.

En general, son muy pocos los músicos, aquí en Chile, que se interesan por hacer música para ballet, en vista de lo cual es lógico que el coreógrafo se decida por escoger músicas ya hechas, con un considerable ahorro de tiempo y una mayor seguridad al conocer la obra a ser coreografiada.

Esa colaboración entre el coreógrafo, el músico, el libretista y el escenógrafo fue lo que hizo la revolución artística de los Ballets Rusos de Diaghilev, en la segunda década de este siglo, mezclándose íntimamente y subordinándose unos a las ideas de los otros, nombres como los de Fokine, Benois, Stravinsky (casi todas sus mejores obras fueron escri-

tas para ser "música aplicada", música de ballet), Picasso, Falla, Ravel, etc.

En resumen, no quisiera culpar a los músicos de este problema, pero ellos deberían interesarse e interiorizarse en la composición de un ballet, lo que es un apasionante y largo trabajo en común, comulgando con las mismas ideas y sacando conclusiones de las críticas recíprocas para que haya correspondencia entre las partes y pueda salir un resultado genuino, auténtico, sin tener que recurrir a partituras ya hechas, recurso al que debe conformarse el coreógrafo si no quiere dejar la realización de sus ideas para nuestro latinoamericanísimo "mañana".

Hay bases sólidas, hay posibilidades ilimitadas en elementos, pues, entonces, hagamos ballets nuestros.

Bailemos, y lo mejor que podamos.