

La Pintura y El Ballet

RAIMUNDO KUPAREO O. P.

DR. RAIMUNDO KUPAREO, O. P.

Ex Vicerrector, ex Decano de la Universidad Católica de Chile y ex Director de Aisthesis.

De su tratado de Estética han sido publicados los tres primeros volúmenes: "El Valor del Arte", "Creaciones Humanas. I. La Poesía" y "Creaciones Humanas. II. El Drama". Completan una visión general de su sistema sus publicaciones en los Anales de la Fac. de Filosofía y Ciencias de la Educación (1976-68) y en todos los números de "Aisthesis". Su concepción estética es, en estos momentos, fundamental en el ámbito de la cultura y educación humanística en Chile.

Ha publicado, también, en su idioma natal (croata) varios libros de poesía, novela, drama, crítica de arte, etc. En castellano, además de las obras mencionadas, apareció su "misterio" "Pasión de Cristo" (Madrid 1949). Ha colaborado en numerosas revistas nacionales y extranjeras. En el Instituto de Estética, del cual ha sido su impulsor fundamental, es profesor de Filosofía del Arte, Estética del Ballet, Estética de la Música y Axiología Estética.

No es mi intención escribir un ensayo sobre la estética de la Danza o del Ballet. Remito a los lectores a "Aisthesis" Nº 6 (pp. 75-80), donde pueden leer el artículo sobre "Ballet y Educación", escrito por el profesor Fidel Sepúlveda.

El símbolo de la Danza es la *molpé*, en griego "melodía danzable"; pero no la melodía producida por los instrumentos o voces humanas, sino la que es creada por los movimientos del cuerpo humano. El famoso bailarín y coreógrafo Sergio Lifar creó su ballet "Icaro" sin música, porque sentía que la música le estaba dictando ritmos que estaban alejados de los que él sentía. Por tal razón inventó sus propios ritmos, usando instrumentos de percusión para expresarlos. Otro famoso coreógrafo, David Lichine, es autor del ballet "La Creación", completamente silencioso, como lo es el Ballet "Moves", de Ch. Robbins, sin música; y sin embargo tuvo enorme éxito. Muchos coreógrafos se inspiran en la música, como lo declaró el conocido coreógrafo inglés Frederick Ashton. Pero hay

excepciones que no confirman la regla. En este sentido no hay diferencia alguna entre la Danza y el Ballet, porque la *Molpé* puede ser realizada por un solo bailarín o por un entero "corps de ballet", como lo demostró el coreógrafo y teórico ruso G. Balanchine, al tratar al "corps de ballet" como verdadera parte constitutiva del Ballet, y no sólo como un fondo para encuadrar los solistas, o como un medio para que pudieran relajarse los mismos, según lo hacían los coreógrafos en el siglo XIX. Para Balanchine, el "corps de ballet" tiene la misma importancia que los solistas. Dice muy bien el prof. Sepúlveda, en el ya mencionado artículo: "Todo ballet es danza, pero no toda danza es ballet. La danza es el género y el ballet es la especie. Se diferencian en que la danza es un proceso más simple; el ballet, más complejo. Para la danza basta un cuerpo humano que baila; para el ballet es necesario esto y varios elementos más" (ib., p. 77); o, como leemos en el excelente libro "Ballet and modern dance" (Octopus Books, London 1974): "La danza es en sí misma arte, mientras que el ballet es la danza al servicio del universo. La misma distinción existe entre la Música y la Opera. Si se compone una sinfonía, se crea sólo música, pero si se escribe una ópera, se usa de la música para expresar una finalidad dramática. El ballet es a la danza lo que es la ópera a la música. Si yo logro crear una sinfonía en movimientos que no dice nada específico, sino que expresa una idea general o una emoción, es la danza; al contrario, Romeo y Julieta, que habla de una historia particular, es un ballet" (p. 100).

El axioma estético: "Toda clase de Arte es un *juego puro*, pero no un puro juego", se aplica a la danza mejor que a ninguna otra clase de arte. Se ha escrito mucho sobre el juego como una nota específica del ser humano. Bastaría, en tal sentido, leer el libro de Johan Huizinga "Homo Ludens" (1956), así como el libro del difunto Hugo Rahner, hermano del famoso teólogo Karl Rahner:

“Der Spielende Mensch”, que contiene 4 capítulos: 1. El Dios que juega, “Deus ludens”; 2. El hombre que juega, “Homo ludens”; 3. La Iglesia que juega, “Ecclesia ludens”; 4. El juego celestial, “Theología ludens”. Es un ensayo teológico-escatológico, sobre el juego, con abundantes referencias a los filósofos griegos, medievales y modernos. El autor cita mucho a los santos Padres, especialmente a San Agustín y a Santo Tomás de Aquino. Existe una abundante bibliografía sobre gnoseología, ontología, psicología, psicoanálisis, sociología y pedagogía del juego. Anotemos, como curiosidad para nuestros pedagogos, que en Inglaterra más de un cuarto de millón de niños estudia ballet como parte de su educación física, aunque pocos tienen intenciones de ser bailarines profesionales. En los Estados Unidos existen más de 3.000 “ballet-school”, así como también muchos cursos de danza en las universidades, para futuros maestros y críticos.

El juego en la Danza y el Ballet no sirve para nada que esté fuera de ellos mismos, como sería una finalidad didáctica, religiosa, eutrapélica, social; y mucho menos, pornográfica. La Danza no es la gimnástica, a pesar de que la incluye en sí, del mismo modo como la Poesía incluye a la lingüística; mas por esto un erudito lingüista o un perfecto gimnasta no se vuelven poeta o coreógrafo. A la danza y al ballet se les debe mirar como expresión de la más rica espiritualidad humana. De lo contrario se las rebaja a un puro deleite sensual, que nada tiene que ver con el verdadero Arte.

Sin embargo, al hablar del *juego puro* en la Danza-Ballet, no pensamos afirmar que dicho juego no tiene “partes integrantes”. No hay nada completamente puro en la creatura, ni en sus acciones, que puedan compararse con el Acto Puro, que es Dios. El movimiento o juego en la Danza tiene sus *tensiones* igual que las otras clases de Arte. En la música, por ejemplo, existen tensiones tonales, interválicas, las del “tempo”, movimiento, fraseo, etc., que forman el lenguaje musical. En la Arquitectura existen tensiones entre las formas espaciales; en la Escultura, entre los volúmenes, etc. Estudiando fenomenológicamente a la Danza-Ballet, los teóricos

han descubierto cuatro tensiones principales, en que se basa el “habla” coreográfica. Son tensiones *de contractura* (contracción de uno o más grupos musculares), de *línea* (diseño del cuerpo en movimiento: curvo, torsionado, angular, diagonal, vertical, etc.), de *proyección* (es la manera como se lanza el cuerpo en movimiento: abrupta, sostenida o balísticamente) y de *área* (movimiento de rotación, acelerado, ondulatorio, retardado, uniforme, variado, etc.). Esta última clase de tensión estructura el valor “tiempo-espacio” y “tiempo-lugar” ofreciendo innumerables variedades y posibilidades para la creación del *asincorismo coreográfico*. Se entiende que las cuatro tensiones están relacionadas entre sí. Si se compara el juego “bails” de los niños que juegan en las veredas de las calles en un área repartida con tiza en 6, 8, 10 partes, se notará que es un juego mecánico (a lo más, un “virtuosismo saltatorio”), pero no la creación de algo nuevo, imprevisto; mientras que en el Ballet el *área* se nos parece ensanchar, dividir, contraer, etc. Los bailes populares tampoco tienen posibilidades de un *asincorismo*. Regularmente son algo repetido, mecánico, en función de algo que no es la Danza propiamente tal. Sí que pueden servir y, de hecho, sirvieron como inspiración a los grandes coreógrafos, por ejemplo, rusos, para encarnación de los sentimientos universales humanos (bastaría mencionar sólo “Petrushka”). Y así como la Poesía no tiene equivalentes verbales, la Danza no tiene equivalentes kinéticos. Cada Danza es irreproducible, porque no puede existir fuera de la acción del bailarín, quien realiza la idea del coreógrafo; pero es una realización irrepetible de un sentimiento humano. Es verdad que muchos de los movimientos que observamos diariamente expresan sentimientos, como son los aplausos, saltos de alegría, gestos de desprecio, ira, saludo; etc., pero, a veces, son convencionales, a veces, casi naturales; son repetibles (los mimos lo demuestran); no son transfiguraciones, no son creados, como en la Danza. Además del *asincorismo*, existe también el *asincronismo coreográfico*, que, como lo demostró Sergio Lifar, es la creación de los ritmos propios de la Danza, distintos de los de la Música. Esta puede ser compuesta especialmente para el

Ballet (como lo han hecho Stravinsky, Aaron Copland, Prokofiev, Tchaikowsky, etc.), o hecha y elegida por el coreógrafo (como la música de Debussy, Bizet, Brahms, Bach, Liszt, Britten, Hindemith, Ravel, Schonberg, etc.), mas en ambos casos es el coreógrafo quien crea sobre los ritmos musicales su "re-canto" danzante, así como lo han hecho los grandes pintores Velázquez, Renoir, etc., al copiar una obra de pintura, pero que, en realidad, no es una copia, sino una nueva obra de Arte, un "re-canto".

Es fácil encontrar semejanzas entre las tensiones de la Danza y de la Pintura. Los datos de la naturaleza, especialmente los del cuerpo humano, son "alterados", ensanchados, contraídos, torsionados, en Giotto, Mantegna, Ucello, Masaccio Piero de la Francesca, El Greco, etc., para no nombrar los modernos, como Van Gogh, Rouault, Chagall, etc. Durante su larga historia, la Pintura ha luchado para romper las ataduras de la línea, que envolvía en una coraza a las cosas, quitándoles toda la posibilidad de comunicación. Se ha esforzado también en encontrar el diálogo entre los colores (sombra-color, luz-color, etc.), descubriendo los "valores cromáticos" que nacen de la mutua influencia de los objetos en la naturaleza. Todo esto nos recuerda las tensiones *lineales* y de *área* en la Danza.

La Danza en la Pintura.

A través de la Historia del Arte, empezando con Egipto y Grecia, encontramos bastantes ejemplos donde la Danza entra como motivo de creación para el pintor. Citaré, como ilustración, sólo un ejemplo de la antigüedad, porque el tema atañe más a un historiador del Arte que a un esteta: la Danza aparece a menudo en las pinturas sepulcrales del antiguo Egipto (Tebas, siglo xv A. C.), por ej. en el fragmento del *convivio* (agápe), que se puede admirar en el British Museum de Londres.

Refirámonos, ahora, al entusiasta de los pasos danzables, Edgard Degas (1834-1917), quien estaba obsesionado por encontrar nuevos cánones de la forma de la figura humana y su relación con el espacio, como ocurre con

su cuadro "La Escuela de Ballet", en óleo, en Corcoran Gallery of Art (Washington). En libros de historia de la Pintura, encontraremos reproducidos sus cuadros "La bailarina española", "La bailarina con abanico", "Dos bailarinas", "El descanso en la guardarrope" (pastel), etc. Aquí observamos un caso curioso: el pintor cambia el medio (materia) pictórico: pasa del óleo al pastel, porque el óleo no le corresponde a su expresión. Degas se dio cuenta de que con el óleo no podía expresar los sutiles matices de la luz en los trajes de seda y crespón de sus bailarinas: usó el pastel, que le posibilitaba una luz vibrante, de contrastes y variaciones para sugerir el movimiento. Cuando su vista se debilita, esculpe su "Bailarina andando", que, después de su muerte, ha sido fundida en bronce. Se encuentra en la Kunsthalle de Bremen. En este período crea sus esculturas de jinetes y caballos, procurando expresar en volúmenes escultóricos su obsesión: el movimiento.

La pintura ha luchado por romper las ataduras de la línea, que envuelve las cosas.

En la Escultura encontramos raras veces la Danza como motivo de creación. No obstante, citemos "La Danza", de Jean Baptista Carpeaux (1827-1875), que se encuentra en el frontis de la Opera de París; y "Las Bailarinas", de uno de los mejores representantes del Neoclasismo en Italia Antonio Canova (1757-1882). Mientras "La Danza", de Carpeaux está llena de movimiento y vida, "Las Bailarinas", de Canova, son graciosas, pero sin vida.

La pintura en el Ballet.

La pintura está presente en la escenografía, que es "el arte de pintar decoraciones escénicas" (Larousse). Se entiende que no estamos usando el término "escena" en el sentido de subdivisión de un acto en el drama, es decir, cuando en el escenario no salen ni ingresan nuevos personajes, en una obra. En el Ballet esto sería más bien oficio del libretista, quien escribe el contenido ("sujet"), de un ballet y lo divide en actos, escenas, etc.; es decir, la parte literaria del Ballet. El escenógrafo del Ballet traduce estas escenas por medio de colores en los telones, bambalinas, etc. Es la parte pictórica del Ballet. Se entiende que el color debe ser expresivo, lo mismo que las luces, maquillaje y vestuario. Los coreógrafos modernos quieren realizar la unidad de la coreografía, escenificación, vestuario, maquillaje y luz. El más grande innovador en tal sentido es el coreógrafo ruso Sergio Diaghilev (1877-1929), quien en su ballet

*Los cuerpos, en la Danza, parecen
compenetrarse e irradiar su calor
humano.*

"Scherzade" (1910), cuya escenografía había sido hecha por el pintor León N. Bakst (1866-1924), consiguió realizar plenamente su visión de la unidad del movimiento, música y color; logró también que el vestuario se volviese parte integral y orgánica del Ballet. Según Diaghilev, la escenografía no debe ser decorativa, sino creativa. El Ballet, así, deja de ser sólo un movimiento rítmico, ayudado por la música, sino que es una completa creación plástico-musical, cuyos elementos básicos son: luz, color, música y movimiento. Es

evidente que el movimiento queda como el principal medio de expresión; de otra manera no hay verdadero Ballet, como leemos en el ya mencionado libro "Ballet and Modern Dance": "Sucede algunas veces que el decorado, la iluminación, el sonido y los trajes son imaginativos y a menudo espléndidos mientras que la coreografía es de significación mínima, como sucede en las compañías de Lar Lubovitch, Louis Falco y Paul Sanasardo" (p. 28). Diaghilev ha puesto en la escena más de cuarenta distintos ballets, donde cada escenificación aportaba una nueva y original creación. Colaboraron insignes pintores como P. Picasso, J. Gris, H. Derain, H. Matisse, G. Braque, M. Utrillo, M. Ernst, J. Miró, G. de Chirico, G. Rouault y otros. Se obtuvo una perfecta simbiosis de pintura y escena, de pintor y coreógrafo (V.S. Lifar: *Histoire du Ballet Russe*, París, 1950).

A veces un ballet no tiene escenografía propiamente tal, y las luces deben sugerir el lugar y el estado de ánimo, como lo hacen algunos coreógrafos "abstractos", no sólo por su visión abstracta del ballet, sino no pocas veces también por razones económicas. En los ballets abstractos (como en los de Balanchine, Joos, etc.), el espacio de la danza ofrece imágenes que ponen el acento en las cualidades formales más que en las semánticas o decorativas.

El escenógrafo debe escuchar la música del ballet que se piensa poner en las tablas así como estudiar el "estilo" del coreógrafo durante los ensayos. La música le puede sugerir el color, porque los "colores" musicales tienen resonancias emocionales. La escenografía puede ser realística, fantástica, alegórica o abstracta.

Y como algunos coreógrafos se inspiran en la Música así otros se inspiran en la Pintura. Ninette Valois (1898), bailarina y coreógrafa inglesa de la cual deriva el famoso Royal Ballet, se inspiraba en los cuadros del pintor A. Watteau (1684-1721). Jean Georges Noverre (1727-1810) reconoce que la pintura puede sugerir ideas para la realización escénográfica. Para Noverre el Ballet es una serie de "tableaux vivants"; no se debe olvidar que este bailarín y coreógrafo francés ha puesto

las bases para la nueva estética de la Danza (Ballet) no sólo con sus realizaciones en la escena, sino también con su escrito LETTRES SUR LA DANSE ET LES BALLETS.

¿Qué diferencia hay, entonces, entre un escenógrafo en el Ballet y en el Drama?

A primera vista parece que no hay ninguna. Sin embargo, atendiendo a las diferentes "tensiones" que existen en ambas clases de Arte, debe haber también diferentes maneras de escenografiar. En el Drama, el personaje principal puede realizar su papel sin mucho movimiento; puede estar sentado, inmobilizado por la parálisis, como en "The Living Room", de Graham Greene, pero en el ballet esto sería un contrasentido. Es la "línea dinámica" la que da sentido a un ballet. Me acuerdo de una escenografía de Petrushka", donde el contraste cromático entre la casa, la pared y los trajes de los bailarines producía un torbellino emocional tal, que uno se olvidaba de la música de Stravinsky.

Por fin digamos unas palabras sobre la transfiguración del cuerpo humano en el Ballet-Danza. En la transfiguración, la figura de cualquier objeto o persona es llevada a "otro lado", a "otra significación", a pesar de permanecer ella misma. La figura de Cristo, en la transfiguración en el monte Tabor (Mateo, 17,2), no desapareció, no cambió; sino que apareció inundada de la divinidad que Cristo ocultaba en sí. La figura de Cristo tenía para los Apóstoles en aquel momento otra significación, permaneciendo, sin embargo, ella, idéntica en sí. Cada clase de Arte

transfigura sus objetos según sus propios modos y medios de expresión. La Pintura tiene posibilidad de transfigurar todos los seres de la Naturaleza. Mas el ballet-Danza transfigura sólo la figura humana. El cuerpo humano transfigurado tiene sus específicas dotes, como lo enseña Sto. Tomás de Aquino (Summa Theol., III, 45, 2). Tal cuerpo es *ágil* es decir: ligero, expedito en los movimientos; puede trasladarse fácilmente de un lugar a otro; es *sutil*, es decir, puede penetrar otro cuerpo; es *claro*, por el resplandor que lleva dentro de sí; es *impasible*, incapaz de padecer. No cabe duda de que la dote principal que se nos aparece a primera vista es la agilidad. Nadie piensa, sin embargo, en los sufrimientos físicos de los bailarines; ni ellos mismos: sus movimientos, aun los más azarosos, se nos aparecen como espontáneos, llenos de complacencia. Los cuerpos de los bailarines parecen compenetrarse e irradiar el calor humano; así que ya no miramos sólo los cuerpos, sino sentimos que es el alma la que mueve a todos. Ella imprime su luz a todos, incluso a los movimientos que nos parecen sensuales. [La Danza es la transfiguración del cuerpo. El Beato Angélico pone sus bienaventurados en el cielo en el diseño de la danza (véase su Juicio Final, en San Marco, Firenze): si no nos acostumbramos a mirar estéticamente a la Danza, la desfiguramos, la matamos. Las danzas macabras del Medioevo son la mejor imagen de dicha desfiguración. En la Pintura la inmortalizó Holbein (1490-1543); y en el cine, Bergman, con su filme EL SEPTIMO SELLO.