

LOS BALLETS DEL FESTIVAL DE LOS DOS MUNDOS

por

Irma Godoy Tapia

Solamente el triunfo que significaron todas y cada una de las representaciones de "Macbeth" puede ser comparado con el éxito de público y de crítica que obtuvieron los sugestivos espectáculos de danza que los coreógrafos John Butler y Jerome Robbins trajeron a Spoleto desde Nueva York.

Esta excepcional acogida fue tanto más significativa si se piensa que los ballets por ellos presentados son creaciones y realizaciones típicamente norteamericanas y —en consecuencia— algo completamente nuevo para una buena parte de los espectadores, no obstante que la gran mayoría del público del "Festival" era cosmopolita, internacional y "à la page" en materia de novedades artísticas.

Porque, si es evidente que, hoy por hoy, en el campo de la música y de las artes plásticas de los EE. UU. no se puede hablar de una producción realmente característica —ya que compositores, pintores y escultores (excepción hecha de los que cultivan el "jazz", de algunos aspectos de la obra del desaparecido Jackson Pollock y de Ben Shahn y, ciertamente, de Alexander Calder) continúan orientándose dentro de las corrientes estéticas del mundo europeo, dada su formación e influencias—, es igualmente evidente que tanto la literatura como la danza de ultramar viven su propia vida y poseen un lenguaje expresivo y una substancia que refleja una realidad genuinamente norteamericana.

En el caso de la danza moderna de Norteamérica este fenómeno no sólo es evidente, sino único, porque su autenticidad como expresión netamente característica es total y más interesante aún que la del "jazz", que, como se sabe, es de proveniencia negra, y porque en la danza de hoy no existe ni la más leve contaminación con elementos extraños ni la más ligera influencia ajena al ambiente del país donde ha nacido y se ha desarrollado, adquiriendo una fisonomía y un espíritu vigorosos y "sui generis".

Es éste precisamente el hecho que podría haber impedido u obstaculizado el inmediato acercamiento o la captación y aceptación de una manifestación artística totalmente diferente a las habituales formas de la danza moderna europea. Sin embargo, el elemento comunicativo que estas nuevas creaciones demostraron poseer en alto grado; su originalidad, su rica inventiva, su vitalidad y energía siempre renovadas a través del desarrollo de la acción, atrajeron de inmediato al espectador que pasó, progresivamente, a través de un rapidísimo proceso interior, del desorientamiento provocado por el primer contacto con esta danza completamente nueva en su forma y en su ideación y, en ciertos casos, enigmática en su contenido (algunas coreografías de John Butler) a la ansiosa curiosidad, al interés y al deseo de penetrar su sentido, y, finalmente, al goce de un espectáculo, para muchos, insólito e inédito, pero que conquistó a todos por igual.

Valgan estas consideraciones tanto para la obra de Butler, como para la de Robbins, y, especialmente, para dos de las cuatro primicias presentadas en estrenos mundiales absolutos en Spoleto: "The glory folk", de John Butler, y "New York Export: Opus Jazz", de Jerome Robbins, y, también, para el tercer episodio, "Desiré", del ballet "Triad", de Butler, presentado en Europa por primera vez.

Pero el repertorio de los ballets programados para el "Festival" no se redujo a las tres coreografías recién mencionadas, ya que Butler, con su compañía, "The Chamber Ballets of John Butler", integrada por Carmen de Lavallade, Tina y Coco Ramírez, Buzz Miller, Glen Tetley, Charles Saint Aimant y Rikki Septimus, hizo conocer —además de "The glory folk" y "Triad"—, "The masque of the wild man" y "The unquiet graves".

The Chamber Ballets. Con un material coreográfico original y atrayente; con siete bailarines exponentes de una nueva técnica balletística —que participa tanto de la danza como del teatro, y que Butler enriquece emotivamente, sirviéndose de los más variados elementos de expresión—, y con colaboradores tales como el escultor Alexander Calder, Peggy Glanville-Hicks, Duke Ellington, etc., que han preparado escenarios y partituras especiales para sus coreografías, Butler ha creado los espectáculos de su compañía de ballets de cámara, la mayoría de los cuales revela un depurado sentido dramático, acusando, al mismo tiempo, en su forma e ideación "sui generis", un origen diverso al de la moderna invención balletística europea.

Es este el caso de "The glory folk", ballet inspirado en música tra-



Charles Saint Aimant y Carmen de Lavallade, en el ballet "The Glory Folk",
de John Butler

dicional folklórica, de la cual Butler ha extraído sus ideas para crear la coreografía de un sugestivo servicio religioso de una pequeña comunidad de negros del Sur de los EE. UU., durante cuyo desarrollo uno de los presentes, un hombre sencillo y puro de corazón, es tocado por el espíritu divino a través de una visión. Maravillado, comunica a los demás el milagro; pero ninguno le cree, y, considerándolo loco o simulador, se alejan de él. Abandonado a su soledad, el visionario persiste en su fe hasta que ésta toca a los demás y sólo entonces sus ojos se abren también a la visión. El milagro se presenta en la forma de uno de los famosos "mobiles" del escultor Alexander Calder, que desciende desde lo alto del escenario en un espiralesco y rápido movimiento de las fantásticas formas de cada una de las geométricas figuras que componen la alada y original estructura metálica, la que, iluminada por potentes haces de luz, adquiere un aspecto sobrenatural.

En torno a ella la comunidad danza, feliz, alabando al Señor; y la modesta iglesita —construida también por Calder en forma sintética y con gran economía de elementos decorativos: 3 arcos ojivales estilizados, en rojo y negro, y una banca para las plegarias de los fieles— se llena con el rumor de las oraciones y se anima con las sugestivas danzas cantadas de los feligreses.

La coreografía de Butler, hermética para muchos (como lo son para el auditor medio las más depuradas formas de música de cámara), refleja una profunda meditación y un serio trabajo en la composición de cada una de las hermosas escenas y, aún, en la invención de cada uno de los audaces movimientos tendientes a expresar diversos estados de ánimo. Las invocaciones, lamentos y cantos, enfatizando la acción, crean el "pathos" de los momentos culminantes del ballet y agregan a esta personal e interesante forma de danza una emotividad toda suya y única.

Los trajes, obra del modista negro Geoffrey Holder, pusieron la nota pintoresca y colorística que Butler había deliberadamente omitido en su espléndida coreografía. Robert Feist dirigió con sensibilidad el pequeño conjunto orquestal formado por jóvenes elementos norteamericanos.

Triad. Con tres episodios de amor ("Childhood", "First love" y "Desire"), John Butler arquitecturó este hermoso ballet, ligando entre sí tres momentos progresivos de la vida del sentimiento con el sutil nexo de los sueños de tres forasteros que pasan la noche en el dormitorio colectivo de una taberna.

El coreógrafo ideó el primero de estos episodios, *Infancia*, dialogado

en una danza ajena a cualquier imposición académica y como la encantadora improvisación de un juego infantil, en el que ya aletea —aunque impreciso— un vago sentimiento amoroso. La música (Prokofieff y Germaine Tailleferre), en perfecta sincronización con las ideas danzadas, animó y coloreó la acción, recalcando la deliciosa espontaneidad de las reacciones infantiles.

En cuanto a *Primer amor*, éste fue presentado en un dúo que, combinando con pericia, sensibilidad e inteligencia, elementos clásicos con movimientos nacidos de un imperativo emocional, los tradujo en una danza de contenido altamente poético, que mantuvo sus elementos formales en una perfecta simbiosis artística durante todo el episodio del maravilloso descubrimiento del amor. Peggy Glanville-Hicks ofreció a Butler un excelente material sonoro para expresar las sutilezas del amor adolescente.

La inquieta e intensa acción de *Deseo* hicieron pensar a quien escribe estas líneas en una búsqueda incesante y exasperada del coreógrafo por penetrar el misterio total del movimiento en función de danza y descubrir sus máximas posibilidades de elocuente combinación, a fin de poder expresar exactamente su pensamiento y, con éste, toda la gama de la emoción con que impregnó este episodio de "Triad".

Butler resolvió el difícil problema, sirviéndose de un insólito y altamente atrayente lenguaje formal, que —participando de la técnica de la escuela balletística de "jazz", de movimientos inéditos en la danza moderna, espontáneos y aparentemente improvisados, y de otros repentinos y angulosos (y desprovistos de la dulzura y suavidad del movimiento curvo)— imprimió una tremenda fuerza emotiva a la acción, la que, acentuada con una estupenda y sugestiva partitura de Duke Ellington, de estructura polifónico-contrapuntística (escrita ex profeso para este ballet) y perfectamente adherente a las intenciones de Butler, llevó al clima de dolorosa tensión que caracteriza esta bella y originalísima coreografía.

Los estilizados y funcionales escenarios de Jac Venza (cuando el primer soñador está por iniciar su sueño, el hermoso panel que forma el techo de la habitación desaparece, dejando penetrar en ella la noche abierta, y las figuras protagonistas —como proyectadas en el vacío— viven las vicisitudes de sus sueños) y un adecuado juego de luces prepararon la atmósfera irreal, necesaria al desarrollo de la acción.

La excelente colaboración de los cuatro protagonistas, la versátil Carmen de Lavallade (personaje femenino de los tres episodios), Char-



Carmen de Lavallade y Charles Saint Aimant en el primer episodio, "Childhood", de "Triad", de John Butler



Carmen de Lavallade y Glen Tetley en "First Love" uno de los episodios de amor del ballet "Triad", de John Butler

les Saint Aimant (el pequeño), Glen Tetley (el adolescente) y, especialmente, la actuación de Buzz Miller —intérprete y bailarín de dotes poco comunes— determinó el completo y merecido éxito de crítica y de público de este ballet que, indudablemente, es una de las coreografías ciento por ciento logradas de John Butler.

Otro de los ballets presentados por "The Chamber Ballets of John Butler" fue *The masque of the wild man*, el cual, sin poseer las relevantes cualidades artísticas de los ballets precedentemente comentados, sirvió —sin embargo— para calibrar la preparación técnica de los siete bailarines que formaban la compañía que Butler trajo a Spoleto y, en forma particular, la actuación de Glen Tetley (el salvaje) y de Carmen de Lavallade (la castellana).

Este espectáculo se distinguió también por la plasticidad de sus hermosos cuadros, en los que la elegancia y la armonía de las actitudes de las figuras que los componían traían a la memoria algunas telas de Piero della Francesca y de Antonello da Messina; por los vistosos escenarios de Rouben Ter-Araturian, que él realizó combinando y juxtaponiendo con feliz intuición, contrastando colores y elementos y, sobre todo, por la espléndida partitura —finamente arcaizante— de la compositora norteamericana Peggy Glanville-Hicks, quien elaboró la música con gusto y pericia en un clima de reminiscencias sonoras de los siglos XV y XVI, respondiendo, así, a las exigencias de la invención coreográfica que presentó la acción en una fría y formalística corte de fines del medioevo español, donde sus cortesanos —enfermos de hastío y crueldad— han transportado por la fuerza a un salvaje para que les sirva de diversión.

A mayor abundamiento, se podría agregar que este drama danza resultó bien logrado en su forma de danza de vitalidad e inventiva siempre renovadas, y en sus aspectos visual y sonoro. Sin embargo, la artificialidad de su contenido le disminuyó valor y fuerza de convicción, en el sentido de que no representó la expresión de una verdad artística, y, en consecuencia, no fue aceptada como tal.

The unquiet graves. Completando el repertorio de Butler, *Sepulcros sin paz*, pretendieron mostrar otra faceta de la inventiva balletística del joven coreógrafo norteamericano, lográndolo sólo en parte en su aspecto formal.

A través de una acción danzada que combinó una danza "sui generis" (síntesis caricaturesca y estilizada de movimientos habituales transformados en danza elemental, grotesca y sutilmente bufa) con la mímica, el canto y la palabra, Butler trató de demostrar que, aún después de muertos, los seres humanos continúan esclavos de sus pasiones, preferen-

cias o inclinaciones. Desgraciadamente, falló en su intento, porque la línea de su invención no se cerró en un círculo, ni se cumplió como idea presentada y resuelta en perfecta y completa continuidad y coherencia, resolviéndose solamente en algunos episodios balletísticos de espíritu grotesco-satírico, finamente humorístico, en los que la actuación de los bailarines se mostró doblemente eficaz, dadas sus dotes interpretativas. Pero en ningún momento estos episodios dejaron entrever el extraordinario talento coreográfico ni la sensibilidad artística que Butler posee y que exhibió particularmente en "The glory folk" y en "Triad".

Stanley Hollingsworth compuso para este ballet una insulsa partitura que, posiblemente, contribuyó —junto con los barroquísimos, inimaginativos y conformistas escenarios de Domenico Gnoli— al poco feliz destino y a la corta vida de esta coreografía, presentada en Spoleto en estreno mundial absoluto, y que, por obvias razones, no podrá continuar formando parte del repertorio de "The Chamber Ballets of John Butler".

Ballets: U. S. A., de Jerome Robbins

Con su cuerpo de baile (subvencionado por la Fundación Catherwood de Filadelfia), integrado por 16 bailarines formados en los rigores de la escuela clásica de danza —y exponentes, a la vez, de las más modernas y antiacadémicas técnicas balletísticas—, Robbins ofreció al público del "Festival de los dos mundos" dos estrenos mundiales absolutos; "Games" (obra del coreógrafo y bailarín del grupo, Todd Bolender) y "New York Export: opus jazz", además de otros dos ballets que figuran en el repertorio habitual de su compañía: "The afternoon of a faun" y "The concert".

Sus tres coreografías lo revelaron como un artista versátil, de rápidas intuiciones y poseedor de una potente vena inventiva, dotes que el coreógrafo pone con inteligencia, buen gusto y seriedad de empeño al servicio de su sólida preparación técnica y de su interesante experiencia profesional, adquirida especialmente junto a George Balanchine —con quien ha trabajado largamente y con éxito—, y también, en su calidad de director asociado del "New York City Ballet Company".

Estas circunstancias y el hecho de que un pintor de la fama de Ben Shahn haya querido colaborar con Robbins, ideando los escenarios y los trajes de "New York Export: opus jazz" (como se sabe, otra de las primicias del festival espoletino), está demostrando la calidad artística de los espectáculos que forman el repertorio de los "Ballets: U. S. A.",



"New York Export": Opus Jazz de Jerome Robbins

a cuyo éxito no han sido ajenos tampoco otros jóvenes artistas de reconocido talento (Robert Prince, Irene Sharaff, Lucía Vernacelli, Jean Rosenthal y Saúl Steinberg), llamados a crear las partituras, los escenarios y los trajes para los ballets de este dinámico coreógrafo.

Games. Anunciado como uno de los estrenos mundiales absolutos del "Festival", estos "Juegos" del coreógrafo y bailarín Todd Bolender, inspirados en "Pulcinella" de Strawinsky, fueron recibidos —al abrirse el telón— con el calor de las grandes expectativas, ante la curiosidad de entendidos y profanos. Sin embargo, en vez de interesar y entretener a los espectadores, ellos fueron sorprendidos desfavorablemente por una serie de insulsas escaramuzas danzadas, construidas convencionalmente, a base de lugares comunes y de recursos y resoluciones totalmente obvios, que ni siquiera aquella parte del público menos exigente y menos competente en materia de ballet, que asistió al espectáculo, se mostró dispuesta a ofrecer otros aplausos que no fueran los de la más estricta buena educación. El "humour" sin ton ni son con que Bolender condimento las pseudoclásicas evoluciones y acrobacias de las bailarinas Sondra Lee, Gwen Lewis, Erin Martin y Beryl Towbin y de sus compañeros de fatigas, James Lewis y John Mandia, cuyos meritorios esfuerzos y buena voluntad tampoco lograron hacerle honor a la partitura de Strawinsky ni salvar el prestigio del coreógrafo.

Evidentemente, las musas de Bolender no lo acompañaron en su viaje a Italia, prefiriendo quedarse en casa (en los EE. UU. Bolender ha dado repetidas pruebas de su feliz talento inventivo en el campo de la coreografía), y, así, abandonado a su propia suerte, en vez de buscar nuevos elementos de inspiración y de estimular su fantasía con la belleza sin ostentación de la apacible Spoleto o con el sugestivo encanto que a ella le confiere el hecho de ser una de las más antiguas ciudades del viejo mundo, Bolender prefirió recurrir a gastadas imágenes y fórmulas académicas —que trató de animar sirviéndose de la música de Strawinsky—, y preparó un ballet sin substancia, superficial y desprovisto de interés.

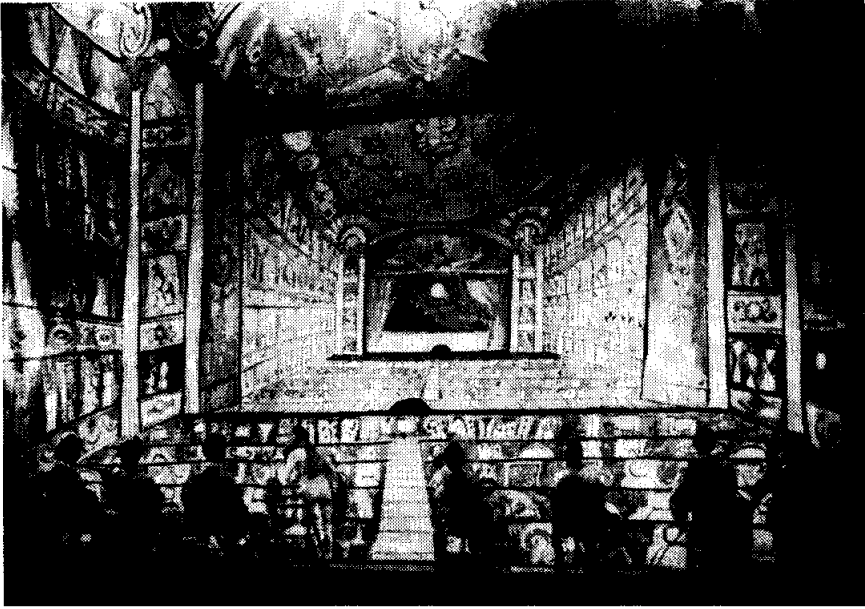
New York Export: Opus jazz. Esta espléndida construcción balletística, obra de Jerome Robbins (los escenarios y trajes son del pintor Ben Shahn y la música de Robert Prince), polarizó desde el primer momento la atención y el interés de los críticos y del público en general, cuyo entusiasmo se manifestó en un "tutto esaurito" (todo agotado), no sólo en las dos primeras funciones, sino las ocho veces que Robbins repitió sus ballets ante una concurrencia que invadió prácticamente el teatro en todas sus localidades. Si grande había sido la desilusión provocada

por "Games" de Bolender, "New York Export: Opus jazz" reconcilió, en cambio, a los espectadores, con los "Ballets: U. S. A.", ofreciendo en los 5 cuadros de su extraordinaria y atrayente coreografía, una obra de absoluta originalidad, digna de figurar junto a las mejores expresiones de la moderna técnica balletística y que puede ser considerada, asimismo, como uno de los ballets más interesantes y representativos producidos en el ámbito de las nuevas formas de danza que han surgido últimamente en los EE. UU.

"Entrances: group dance", "Statics", "Theme and variations", "Passage for two" e "Improvisations", los 5 cuadros del ballet representan diversos aspectos de la vida norteamericana que el talento y la sensibilidad del coreógrafo tradujeron en hermosas y sorprendentes danzas de conjunto y en un dúo, en los que una constante dinámica, la euforia de la danza por la danza, una energía irrefrenable, un alto sentido poético, la fuerza de los movimientos casi primitivos y espontáneos, la belleza que de ellos deriva al encadenarlos y subyugarlos armoniosamente, y la desolación y la melancolía —según el caso—, dan el tono a una composición realizada, coordinando en forma "sui generis" los diversos elementos que intervienen en la danza, de modo que éstos se mantengan en perfecto equilibrio y armonía y conserven todo el calor y la poética que esta forma de composición determina.

En cuanto a su lenguaje formal, éste no sólo es absolutamente libre, sino decididamente antiacadémico e ideado en función de una expresión espontánea, de la emoción del momento y de una realidad producto de fuerzas heterogéneas que han debido plasmarse (como ha sucedido con el fenómeno de la integración racial en los EE. UU.) con formas nuevas y vigorosas, en un ballet que es todo vida, rico de secuencias plásticas, de tonos encendidos y de invenciones rítmicas. Los 16 bailarines que forman el grupo de Robbins —jóvenes de padres alemanes, irlandeses, checoslovacos, italianos, coreanos, africanos, junto a los de origen norteamericano— se identificaron en una forma total y perfecta con la creación de Jerome Robbins y —sin pretenderlo— agregaron la nota viva, humana y colorística al ballet y la realidad norteamericana que el coreógrafo, con fino y penetrante espíritu de observación y con sensibilidad, supo captar y expresar, dentro de los dominios del arte, y que los bailarines presentaron excelentemente y en forma perfectamente coherente con la concepción del autor de la coreografía.

Si a la obra de Robbins propiamente tal se agregan los otros toques e intervenciones artísticas de Ben Shahn y de Robert Prince, el primer



"The Concert", escenografía de Savi Steinberg



"The Concert", con coreografia de Jerome Robbins

autor de los vivaces y significativos escenarios, consistentes en una estructura triple formada por un panel compuesto por la juxtaposición de rectángulos; por un elemento realizado en negro, representando en forma estilizada la parte superior de un barco atracado al puerto y, por otro panel sobre cuyo fondo blanco resaltan, en rojo y negro, los angulosos caracteres de las letras que componen el título del ballet, resulta evidente que tanto con las formas como con los colores creados y elegidos por Shahn se incorporaron a la coreografía elementos que determinaron su sugestiva atmósfera, que describieron su ambiente y que lo animaron en una forma particular, especialmente uno de los paneles de inspiración kleeiana. Porque, si en el caso de los "cuadrados y rectángulos mágicos" del genial Paul Klee, él quiso que éstos se convirtieran —al observarlos— en campos floridos o en ramos multicolores, en la equilibrada y armónica composición colorística de Ben Shahn, tales rectángulos multicolores sugerían rascacielos iluminados.

Agréguense, todavía, a los escenarios, los colores de los trajes ideados por Shahn (simples y normales mallas y los "sweaters" usados durante los ejercicios habituales), los cuales, de las tonalidades pálidas del primer cuadro, fueron avivándose, de un cuadro al otro, hasta estallar, al fin, en los más encendidos tonos de toda la gama colorística, y todos ellos combinados —naturalmente— por el ojo, el gusto y el criterio estético de un Ben Shahn.

En cuanto a la bella partitura jazzística de Robert Prince —ejecutada por la Orquesta Filarmónica de Trieste, bajo la dirección de Werner Tornakowsky—, su feliz inventiva melódica, la variada gama colorística de su audaz armonía y la vitalidad derivada de sus elementos rítmicos, no sólo acompañaron la acción danzada y la acentuaron, sino que determinaron su emotividad e intensificaron su dinamismo.

Finalmente, se puede decir que si bien es cierto que tanto la danza como la música y los escenarios de este ballet representan, cada una por separado, la creación de artistas audaces, innovadores y ricamente dotados, es realmente en la completa coordinación de sus esfuerzos, en la perfecta sincronización de su pensamiento artístico y, sobre todo, en la generosa veta de este nuevo yacimiento de material de inspiración artística que ellos explotan, y en su original forma de expresión, donde hay que ir a buscar el secreto de la atracción y del poder de comunicación que este ballet posee.

The afternoon of a faun. Inspirada en la homónima partitura de Debussy, esta coreografía se reduce a un dúo que tiene lugar en una

academia de danza, durante una de las pausas de los habituales ejercicios y ensayos. Caracterizado por su forma concisa y cristalina, este ballet se vale de una técnica, que acusa su procedencia clásica, para relatar y exhibir sintéticamente un fugaz encuentro sentimental entre dos alumnos de la escuela de danza.

El escenario de Jean Rosenthal —transparente y luminoso—, ideado y realizado con estudiada simplicidad y economía de medios, consta de dos paredes, una, con una puerta —de la cual no se puede prescindir, ya que a través de ella debe penetrar al escenario la protagonista, quien, con su llegada, despierta al bailarín (su “partner” en el dúo danzado) que se reposaba de la fatiga de la lección precedente—, y la otra, una pared, también de color claro, cuya uniformidad es interrumpida con una oscura línea transversal, que representa la barra, donde los alumnos de la academia efectúan sus ejercicios balletísticos.

Es ahí, en ese ambiente totalmente desprovisto de elementos superfluos, donde se desarrolla este sumario ballet, construido con los movimientos estrictamente indispensables, o sea, sólo con aquéllos absolutamente necesarios para expresar sin circunloquios —en forma exacta y veraz— los sentimientos de los protagonistas Wilma Curley y Jay Norman —meritorios bailarines e intérpretes—, quienes viven en las tablas esta aventura mímica, que ofrece otra de las pruebas de la versatilidad del pensamiento artístico de Robbins.

The concert. La gracia y el “humour” que animan este ballet —de corte netamente clásico, tanto en su invención como en su ejecución— y la frescura de las ideas que en él Robbins prodiga, sirviéndose, con sutil ironía, de varios trozos de Chopin, hacen de esta coreografía un “divertissement” de refinado gusto y exuberante de imaginación.

Este concierto danzado “según la forma en que el auditor interpreta los diversos trozos chopinianos”, mostró el rico ingenio del coreógrafo, a la vez que las dotes artísticas de los jóvenes componentes de este cuerpo de baile, cuya homogeneidad permite a cada uno de ellos sostener papeles solistas de serias exigencias formales e interpretativas, ya sea que se trate de ballets de técnica clásica, moderna o de “jazz”. Fantasiosos de diseño y color —y recordando ligeramente los arabescos matisianos y la fina y nerviosa línea de los dibujos de R. Dufy—, los decorados de Saúl Steinberg, en un feliz acuerdo con los ingravidos y humorísticos trajes de Irene Scharaff, realizaron el clima pleno de “esprit” creado por Robbins con su “interpretación” de la música de Chopin.