

Irene Cabrejos

El ballet clásico: *Oxymoron* esencial

La danza clásica y el *oxymoron*

La reunión de dos principios antitéticos para formar una sola realidad, que puede constituirse *si y solo si* se produce la fusión de esos principios, es conocida en retórica por *oxymoron*. Y no es otra la figura retórica que puede aplicarse al bailarín clásico y, por extensión, a la disciplina que practica y *perfor*ma desde que este puede ser declarado como tal.

La técnica clásica desarrolla al máximo las posibilidades de salto, extensión, equilibrio, giro, resistencia, gracia, elasticidad y otras variantes del movimiento que existen como posibilidad en el cuerpo humano. Si estas fueran imposibles, no se alcanzarían. Por lo tanto, pertenecen a la *naturaleza* del cuerpo llevada a su máxima expresión. Pero, contradictoriamente, para conseguir este nivel de dominio corporal la técnica académica y su producto, el ballet clásico, recurren a lo *anti-natural*. Así, la postura del cuerpo debe trabajarse desde muy

pequeño(a) para que sirva de columna vertebral a los movimientos más complejos. Del mismo modo, el abecedario de la técnica, las cinco posiciones básicas, no sigue la tendencia natural del cuerpo: la cabeza del fémur debe girar hacia fuera alineando la rodilla y el pie en su forzada colocación, llamada técnicamente *on debors*. Es en este sentido que hablo del ballet clásico como análogo a la figura retórica del *oxymoron*: las máximas capacidades naturales del cuerpo se logran mediante una técnica que fuerza su naturaleza.

En el *Manual de retórica literaria* de Lausberg, el *oxymoron* se halla dentro de las figuras semánticas y es definido como “[...] la unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con ello cargada de una fuerte tensión contradictoria” (Lausberg, 1966: 222). Entre los ejemplos citados figuran: *rerum concordia discors* (Hor. Epist. 1, 12, 19); *mortalis quidam deus* (Quint. I, 10, 5; Milton, Par. Lost 1, 63); *darkness visible*, etcétera (Lausberg, 1966: 223).

Para alcanzar la cima del movimiento corporal que deviene en lenguaje y poesía, imagen, tacto y sonido, es necesaria una técnica aparentemente desnaturalizada. En esto consiste el *oxymoron* esencial de la danza clásica. Lo antinatural, entonces, es el principio básico de la danza llamada “clásica” por algunos y “académica” por otros. Por esto llamamos *oxymoron* a la figura que podría nombrarla. Para poder dominar la técnica académica un sujeto debe tener absoluto control sobre su cuerpo y prácticamente retorcerlo. Algunos de los principios del vencimiento de la naturaleza en su propio cuerpo son, como ya dijimos y en primer lugar, su postura.¹

1 *La postura*: Combina el sistema muscular, el óseo y el respiratorio. La columna vertebral debe estar prácticamente perpendicular al suelo, con los glúteos fuertemente apretados, ‘de modo que parezca sujetarse una

Por ello, los primeros años de formación del niño aspirante a bailarín –los 8 ó 9 años son la edad a la que empiezan las niñas, los 11 ó 12 los niños– están centrados principalmente en la adquisición de la postura correcta. Esta es también una de las razones por las que a una persona de más de 17 años (a no ser casos excepcionales) le es imposible acceder a la técnica académica del llamado ballet clásico.

Ninguna persona dedicada al baile será considerada si quiera ‘bailarín’ o ‘bailarina’ –que son títulos en sí mismos y se conceden luego de los exámenes finales de carrera– si no posee una postura correcta y la mantiene –con las variantes lógicas– en todos sus movimientos.

Dicen Guillot y Prudhommeau:

moneda entre las nalgas’, como se dice en la jerga del ballet. Las caderas deben llevarse hacia delante sin encoger la cintura ni el tórax (la primera debe estar muy estirada); es decir, es necesario que haya una extensión flexible y larga entre las costillas aéreas y las crestas ilíacas. En cuanto a las piernas, y esto es fundamental en la danza clásica, la cabeza del fémur debe girar 90° para llevar las rodillas y los pies hacia fuera. Es lo que se llama el imprescindible *en dehors* de las piernas. Al mismo tiempo, aquellas, excepto cuando están plegadas, es decir, en *plie* (que posee sus propias reglas), deben mantenerse totalmente derechas, ‘como si se salieran por atrás’, en jerga del ballet. La independencia entre el trabajo de la ‘cintura para arriba’ y el de la ‘cintura para abajo’ es necesaria.

De alguna manera el tórax debe estar relajado para permitir una respiración fluida, indispensable para que el bailarín realice todos sus movimientos; los hombros atrás y abajo, la espalda derecha, el mentón erguido o los ojos que siguen el movimiento de la mano o el punto fijo para los giros.

Todo esto debe realizarse en forma natural y sin esfuerzo, pues la postura constituye la base del trabajo de los pasos más complejos y difíciles, sobre todo de los principios de equilibrio, rapidez, elevación y giro.

Convertirse en bailarín o bailarina, decimos, es asistir cada día y durante toda la vida activa, a un entrenamiento difícil y escrupulosamente reglamentado [...]: [asistir a la “lección”, a la “clase”]. Las reglas a las cuales se someten, tanto los debutantes como las estrellas, no tienen nada de arbitrario. Ellas son la aplicación al cuerpo humano de leyes (y sus variantes) que tienen como objetivo voltear las piernas hacia fuera, *en dehors*, condición indispensable para asegurar un mejor aplomo y facilitar los desplazamientos musculares a través del espacio. Hace más de medio siglo, [...] Maurice Emmanuel estableció, gracias al estudio minucioso de pinturas en vasos, que las cinco posiciones eran ya conocidas por los griegos en la Antigüedad (Guillot y Prudhommeau, 1969: 7. Traducción nuestra).

Todo lo acabado de mencionar es solo el principio.

Llamar a la técnica que se adquirirá como propia de la ‘danza académica’ nos parece más acertado, por –en sentido estricto– circunscribirse la acepción ‘danza clásica’ a cierto tipo de ballets rigurosamente concebidos durante el período clásico de la danza (que no corresponde a ningún período clásico de la historia del arte), tales como *La bella durmiente*, *Cascanueces*, *El lago de los cisnes*, *Raymonda*, *El corsario*, *Don Quijote*, *Paquita*, *La Fille mal Gardée* y otros creados –la mayoría de ellos al menos– por Marius Petipá y Lev Ivanov a fines del siglo XIX. En realidad, el clasicismo de los objetivos de la danza académica se mantiene más o menos constante a través de su lenguaje corporal estrictamente codificado e independiente de los tiempos.

En cuanto a *Giselle* y *La Sylphide*, son considerados con toda razón ballets ‘románticos’ y no ‘clásicos’, debido a su concepción de lo sublime inalcanzable, sus personalidades extremas, los elementos de locura, la presencia de la oscuridad, la noche, el cementerio, las criaturas nocturnas, los amores hi-

perbólicos e imposibles. En el *vestuario*, esta diferencia entre clásico y romántico se manifiesta en el ‘tutú’: muy corto para el ballet clásico dramático-narrativo de tres actos, muy largo y lleno de tules para el romántico de dos.

Existe un *ballet-suite* creado en Rusia por Michael Fokine a principios del siglo XX, *Las Sílfiges*, llamado *Chopiniana* por su creador. Pese a que está protagonizado por estos personajes alados, sucede en un ambiente nocturno y tiene como figura central un poeta, considero que pertenece a los inicios del ballet moderno, debido a que no cuenta ninguna historia y Fokine enfatiza su idea de la “danza por la danza”, que se basta a sí misma. Por otro lado, constituye un ensamblaje perfecto con la música de Chopin orquestada por Keller para este ballet.²

En conclusión, y volviendo al tema del ballet como *oxymoron*, la base de la técnica académica solo puede ser adquirida con una postura antinatural que, paradójicamente, es la única que permite el dominio del espacio mediante el cuerpo, con lo cual encontramos otras figuras retóricas esenciales a la técnica académica: la *paradoja* y la *antítesis*, íntimamente vinculadas con el *oxymoron*. De la segunda, dice Lausberg:

El *antitheton* es la contraposición de dos *res* opuestas. Las *res* contrapuestas pueden expresarse lingüísticamente mediante palabras aisladas, grupos de palabras o frases

2 Presentado por primera vez en París en el Theatre du Chatelet, el 2 de junio de 1909, por los ballets rusos de Serge de Diaghilev. Principales intérpretes: Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina, Mme. Baldina. Decorados y vestuario de Venois. Una versión previa firmada por Fokine fue presentada en Rusia, con la música de Chopin orquestada por Glazounov, en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, el 8 de marzo de 1908.

enteras [...] En todas las variantes del antíteto hay que considerar la tendencia a la igualdad de los miembros (isocolon). La igualdad externa es incluso un contraste frente a la contraposición del contenido conceptual. También se emplea preferentemente el encarecimiento de la igualdad mediante el homeoteleuton y el homeopopton [...] El antíteto es un fenómeno de la *dispositio* bímembre y se halla también en la base de la formación periódica. [...] (Lausberg, 1966: 210-211).

En el *pas de deux*, tan importante en la danza académica, creemos encontrar el antíteto perfecto: dos seres esencialmente iguales pero específicamente diferentes que representan dos realidades –lo masculino frente a lo femenino– y lo manifiestan por medio de la danza.

En cuanto a la *paradoja*, es similar al *oxymoron* pero sin una intención conceptual y formal tan definida. En el caso de la danza clásica, lo paradójico es el vencimiento de la ley de la gravedad de cuerpos pesados que por dicha ley tienden a caer y a hacerlo en forma cada vez más rápida. En el *grand jeté* (el “gran salto”), por ejemplo, la técnica especifica la manera de iniciar el salto, estirarse en el aire, suspenderse un momento y descender suavemente como en forma voluntaria y lenta. Todo esto es un ejercicio de años y elaborado paso a paso, pero efectivamente logra el efecto deseado. Muchas leyes físicas concernientes a la gravedad de los cuerpos son paradójicamente vencidas por la danza clásica, como el sostener 32 *fouettés* en la punta de un solo pie mientras el cuerpo gira en forma vertiginosa y sin trasladarse del punto de equilibrio en el suelo. Respecto de los *jetés*, tenemos el testimonio de unas palabras dictadas a los alumnos en pleno ejercicio por el gran maestro de danza del Bolshoi, Asaf Messerer, que nos pueden dar una idea de la técnica que paradójicamente vencerá la ley de la gravedad:

–¡Tocar el suelo con más suavidad! ¡Primero los dedos, luego la planta y los talones! ¡Fijen el movimiento: tal y como inician el salto, así hay que descender! ¡No dejen caer los brazos! –continuaban las escuetas voces de mando de Messerer (Komissarzhevski, 1976: 88).

Sin embargo, otra cuestión muy importante se presenta aquí: la oposición *arte-naturaleza*, entendida como distinción ‘cultura’ frente a *physis*, ya que la ‘naturaleza’, según Aristóteles, sí posee *poiesis*. Somos conscientes de que los términos *poiesis* y *techné*, aristotélicos (ya que Platón difiere algo en la concepción de ellos), no son conceptos usados unívocamente, pero luego de comparar su uso en la *Poética*, en la *Ética a Nicómaco* y en la *Política*, se puede llegar a ciertas conclusiones. El término *ars* latino, que veremos brevemente más adelante, significa muchas veces la conjunción de *poiesis* y *techné*, y como tal lo aceptamos. Esto será analizado en el acápite siguiente (‘Principios del arte clásico en la danza académica’).

Nuestro corpus de estudio está constituido por la relación entre la técnica académica y su producto final, la danza llamada clásica o académica; es decir, el fenómeno del ballet en sus rasgos distintivos y no en sus diferencias específicas, sin dejar por ello de acudir a los ‘textos’ particulares, sin los cuales no se podría extraer ninguna conclusión general.

Se intentará una lectura de este fenómeno artístico desde nuestra perspectiva cultural, entendida esta como la visión del mundo de una sociedad, construida a lo largo de la historia y que afecta todos los aspectos de su existencia: desde su manifestación más importante, el lenguaje, pasando por los modos de hablar, de moverse, de organizarse económicamente, de regulación de los modos de producción, de vestimenta; las leyes sociales no escritas, las sanciones y los premios tácitos, la emisión y recepción de productos de consumo, así como la

emisión y recepción de las obras de arte, lo que se entiende por arte en el contexto de dicha cultura y cómo la misma cultura determina la creación de ese fenómeno, un objeto cultural más llamado arte.

Principios del arte clásico en la danza académica

La distinción entre *ars*, *poiesis* y *techné* no nos parece ociosa en el marco del presente trabajo, ya que la danza académica se rige por los principios del arte clásico y, por lo mismo, es llamada indistintamente ‘danza clásica’.

La oposición entre *praxis* y *poiesis* puede ser sumamente útil para entender la segunda de acuerdo con Aristóteles. Es importante subrayar que *poiesis* no se aplica solamente a la *poesía*. Dice Aristóteles en su *Poética*: “Propongo hablar no sólo de lo poético en general, sino de sus especies y de sus capacidades respectivas, de cómo los mitos deben incorporarse si la *poiesis* ha de ser bella” (1979: 1447 a 10-11). De aquí se deduce que la *poiesis* no es necesariamente bella. La *poiesis* aristotélica no puede ser considerada una *praxis*, ya que en la primera el fin de la obra es ella misma, y en la segunda el fin está más allá de ella, como dice en la *Ética a Nicómaco*¹¹ (1120 a 2-6). En *La política*, por ejemplo, se deduce que para Aristóteles la economía (si bien no utiliza el sustantivo sino el adjetivo) no es *poiesis* sino *praxis*, y en la *Ética a Nicómaco* para aludir a las destrezas económicas se referirá a ‘virtud’ en el sentido de hábito adquirido mediante repetición; no *techné*, como en el caso de la *poiesis*.

El sentido de *poiesis* para Platón es más amplio, como se ve en el *Simposio* (205 b-c), ya que se trata de todo proceso de creación que le da el ser a algo. Esto lleva a Heidegger a considerar la *naturaleza* o *physis* como *poiesis*, en su más alto

sentido. A la obra cuyo propósito o fin se conoce de antemano Aristóteles la llama *techné*. De alguna manera, la *poiesis* aristotélica presupone *techné*, ya que posee algo como una ‘intención’ e invita al receptor a preguntarse por el significado de la obra, del *logos* que la gobierna.

Los cultores de la danza clásica distinguen el momento de la *techné*, que nunca está exenta de *poiesis* (los ejercicios y pasos sirven claramente para dominar el cuerpo, llevarlo más allá de lo natural y bailar), del de la *poiesis*; sin embargo, sin la *techné* no es posible la *poiesis* en la danza (ni en cualquier arte o en la mayoría de ellas). Esta íntima relación entre los dos términos hace que nos decidamos por entender *ars* como el conjunto de *poiesis* y *techné*, inseparables el uno del otro.

Para Platón, la ‘locura poética’ que atrapa al poeta épico o trágico proviene de los dioses, de la inspiración de las musas. La *poiesis* aristotélica ha sido identificada a lo largo de la historia de la cultura con este momento de creación, de inspiración. Sin embargo, Platón no deja de lado la *τεχνη*, como un saber adquirido y organizado que, si bien no es el que ejerce directa influencia sobre la ‘creación’, la hace posible.

En el *ars* latino caben las dos acepciones: la del raptó poético y la del esfuerzo metódico, ambas necesarias para que se produzca la obra de arte.

No de otra manera sucede en el ballet (y pensamos que en la mayoría de los procesos de creación de una obra de arte), tanto en el nivel de los que conciben las coreografías y reúnen los movimientos en el producto final como en el de sus intérpretes, sin dejar de lado a los grandes músicos que compusieron obras solo para ballet, como Tchaikowski o Stravinsky. Los bailarines consagrados saben que son deudores de sus maestros, como se puede ver en esta cita de la primera bailarina Ekaterina Maximova:

Elizabeta Guerdt [maestra y *repetiteur*], nuestra querida y bondadosa hada, procuró toda la vida hacer comprender a sus discípulas la esencia de la danza, su belleza y fuerza de expresión: cuando en cada parte del cuerpo, en los brazos, la cabeza, el torso y las piernas, se siente el hondo palpitar de la vida; cuando parece que canta la propia alma; cuando habla cada dedo; cuando no hay nada principal ni nada secundario, sino un todo único que se llama baile (Editorial Progreso, 1975: 86).

Finalmente, un principio fundamental en la danza y artes clásicas: la ‘difícil facilidad’, la naturalidad de la que habla Garcilaso, la llaneza y discreción de Cervantes: un bailarín es bueno no por la proeza que realiza en escena, sino por el modo como la realiza. Un coreógrafo, por su originalidad y capacidad creativa. En el ballet clásico importa tanto –o más– el “cómo” que el “qué” se hace. No solo eso: ha habido bailarines que tenían una técnica depuradísima y perfecta, que realizaban lo irrealizable. No es eso lo que hace de ellos grandes bailarines, sino el cómo, el ‘estilo’. Es más: esos bailarines no son elegidos necesariamente para realizar los mejores papeles o no se los recuerda por eso. Es una disciplina cruel respecto del reconocimiento ajeno; paradójicamente, en cambio, respecto del propio, es altamente satisfactoria. Justamente en ocultar la dificultad reside un principio fundamental de la danza académica. Un bailarín que demuestra cuánto se está esforzando no es considerado un buen bailarín, o, en todo caso, se considera que no se desempeñó bien en tal o cual papel, tal o cual día. Sobre la coreografía pesan los mismos juicios que si se tratase de una composición poética, dramática, narrativa o cinematográfica, y, por supuesto, solo el tiempo es el juez definitivo.

El bailarín posee el arte de lo efímero. Solo el coreógrafo permanece en su obra. Sin embargo, este no puede plasmar su idea sin sus instrumentos, colores, materiales, notas, lenguaje: los bailarines. En cambio, la técnica académica, al poseer *poiesis* en sí misma, permite al bailarín mostrar su arte sin que necesariamente medie un excelente coreógrafo, como sucediera con Anna Pavlova, eximia bailarina que se separó de Diaghilev para formar sus propias coreografías, e hizo que el público delirara con su danza aunque sus incipientes creaciones coreográficas no permanecieran para la historia de la danza. Lo ideal es la simbiosis o conjunción coreógrafo-creador y bailarín-intérprete activo-creador.

Como ejemplo de la conjunción *poiesis-techné*, expongo el testimonio de un *metteur en scène* impresionado al ver una clase del Bolshoi en la que la regla es: “En el ballet hay una sola disciplina: para los principiantes y para los consagrados”:

Plissetskaia hace sus ejercicios con tal entrega espiritual, con tal contento y gracia que, por sí mismos, pueden brindar alegría al espectador. Y no solo ella. Toda la clase de Messerer es de una excepcional expresividad estética. Todo me gustó allí. Cómo los propios actores preparaban la sala regando el suelo con agua y sus modernos trajes negros semideportivos. Me gustó todo el ejercicio ‘orquestrado’, profundamente ideado por el coreógrafo. Al principio, el caballete para entrar en calor. Luego, la invitación tradicional al ‘centro’ de la sala con una nueva porción de ejercicios que preparan el tránsito a los grandes saltos.

Durante los ejercicios, Plissteskaia comprueba la pureza de la línea frente a un gran espejo que abarca toda la pared. El rostro de Messerer es también una especie de espejo. Aunque es muy reservado, podemos acertar sin temor a equivocarnos cuándo está disgustado por la incompre-

sión, la torpeza, el descuido o está satisfecho por la precisión y la belleza de la ejecución.

–¡La espalda, derecha! ¡No encorvarse! ¡No tirar del caballete! ¡Forzar más la pierna! ¡No abatir el torso! –oíanse de continuo sus breves instrucciones. Por fin llega el turno a los arabescos en el aire y a los grandes saltos con un lanzante jeté (Komissarzhevski, 1976: 88).

La función poética de Jakobson, la danza clásica y la metáfora

Un principio fundamental en el ballet, como en la poesía, es el de la repetición. En el discurso de la danza puede encontrarse una analogía con el postulado de Jakobson: traslado del principio de equivalencia del eje de la selección (paradigma) al eje de la combinación (sintagma). La danza es al movimiento corporal lo que la poesía y cierto tipo de arte literario al lenguaje cotidiano: significante y significado danzístico se convierten, juntos, en significante de un nuevo significado, como veremos en los análisis de la metáfora en dos ballets, *La muerte del cisne* y *La rose malade*.³

Cuando, una vez terminado el trabajo de la barra, el maestro llama al ‘centro’, se realizará en este espacio el simulacro de lo que será el resultado final del entrenamiento. En ese espacio serán posibles los *grand jetés*, los movimientos en diagonal o siguiendo una elipsis. El maestro creará una combinación de pasos –*enchainement*– seleccionándolos del eje para-

3 *La rosa enferma*.

digmático y colocándolos en el eje sintagmático que sigue el principio lingüístico de la sucesión; mientras que el de equivalencia, propio del plano paradigmático, se traslada a la danza-discurso que se creará. Por ejemplo: en dicho encadenamiento, será frecuente que se repita con el lado izquierdo del cuerpo lo que se hizo con el derecho. En él, cada *arabesque* es igual a uno semejante, una pirueta equivalente a las varias que le siguen, tres saltos precedidos por *developpés* serán similares. Como ocurre en poesía, la repetición o equivalencia constituye un elemento fundamental del efecto poético; sin embargo, el movimiento es tan efímero y rápido que el ojo humano no podría acceder a la intensidad del significante I que deviene en significante II si no fuera por la repetición.

En cuanto a variaciones coreográficas plasmadas en ballets célebres, podemos observar la equivalencia en famosos *pas de trois* o *pas de quatre*, donde las bailarinas o los bailarines ejecutan idénticos movimientos. En los ‘solos’, el o la solista suelen repetir al menos cuatro veces cada *enchaînement*, y existen ‘motivos’ danzísticos para papeles determinados, así como existen ‘motivos’ musicales que tipifican diversos momentos de una sinfonía o de una ópera, por ejemplo. Una de las razones es ayudar a la vista a captar lo vertiginoso del movimiento; otra, caracterizar una danza o un personaje en virtud de determinados movimientos. En las coreografías, el cuerpo de baile suele ejecutar los mismos movimientos sucesivamente o al unísono. Es muy extraña la coreografía en la que se tipifiquen movimientos determinados una sola vez. Esto es casi imposible si se desea que la forma quede captada en su totalidad.

La metáfora

Mallarmé, gran amante del ballet y devoto de escogidas bailarinas, escribe:

Una bailarina no es una mujer que baila,
por las siguientes razones yuxtapuestas de que
no es mujer, sino metáfora que resume
todos los aspectos de nuestra forma:
espada, copa, flor... y que no baila, sino que sugiere
mediante una escritura corpórea
lo que interminables párrafos de prosa
apenas lograrían expresar.

Observemos la cantidad de símiles que es necesario utilizar para que el aprendiz de ballet entienda qué es lo que se espera de él. Del símil usado en el salón de clase y en el ensayo, se pasará a la metáfora en la que se convierte el movimiento en su producto final: la danza.

En un libro dedicado a Maya Plissetskaia, *Prima Ballerina Assoluta* del Gran Teatro, el Bolshoi de San Petersburgo, se la ve en tres célebres ‘muertes’: la del Cisne (Petipá-Saint Saenz), *La rose malade* (Bèjart-Mahler, *Adagietto* n.º 5) y *Carmen* (Alberto Alonso-Bizet-Schedrín). En los dos primeros casos se trata de alegorías, entendidas como conjunto de metáforas, ya que no solo es ‘rosa’ y ‘cisne’ la bailarina, sino, además, agonía y muerte. Es decir, significante y significado del signo I se han convertido en el significante II de un nuevo significado, y así sucesivamente.

¿Cómo es cisne? La bailarina entra de espaldas a escena; sus brazos inverosímilmente despojados de algo sólido son el lento aleteo –aún en el aire– del ave que no quiere sentir que el espacio aéreo conquistado durante toda su breve vida le

niega su lugar; vuela lentamente por él, gira, bate las alas, intenta un nuevo despegue, otro, otro más, hasta que se ve obligada a descender. El resto de la danza son los intentos por levantar vuelo nuevamente, por no entregarse a la tierra, a la ausencia de movimiento, que es la muerte. El receptor ve un ave, no ve una mujer que baila; ve su largo cuello, su danza en puntas que simula un deslizar por el aire; ve los aleteos desesperados que quieren negar el silencio final, que no desean que su cuerpo se arrastre por el suelo. De alguna manera, el cisne es la metáfora del ballet clásico con su anhelo de alcanzar suavemente las alturas, con sus movimientos armoniosos y sobrehumanos, con su negativa a tocar el suelo. El último estertor, que remece todo el cuerpo del ave y va recorriéndola de arriba abajo, no es sin embargo grotesco, y en su inmovilidad final, con todo el cuerpo plegado en dos, el vientre sobre la pierna estirada en punta, la cabeza y el cuello entre los dos brazos-alas cruzados, el cisne queda para siempre en la escultura que ya no puede moverse.

La mujer-rosa marchita es la metáfora de otra forma de vida, la vegetal, con su emblema de la belleza efímera. Nuevamente, la imagen de la rosa enferma nos remite a la danza clásica, cuyos momentos culminantes no exceden unos pocos minutos, pero que valieron toda una vida de estudio y esfuerzo. De los fenómenos que fueron permitidos conocer, creemos que la danza constituye la fe racional más absoluta en la importancia de la vida por corta que sea: ese minuto efímero es suficiente como para que merezca la pena vivirlo.

Esta vez la rosa no está sola en su agonía: un *pas de deux* la representa. El vestuario juega un papel importante, ya que la bailarina-rosa está vestida con pétalos de gasa y, como toda criatura bella, se resiste a morir en el esplendor de su belleza. Luchará contra y con quien la arrancó de su tallo, intentará

escapar de él pensando que escapa de la muerte, agitará frenética sus brazos, hasta que, exánime, permanezca totalmente lánguida y plegada sobre el brazo del bailarín que la sostiene, del hombre que la ve morir. En ambas muertes, la bailarina aparentará reproducir –una vez más con un *oxymoron* corporal– la inmovilidad final de la muerte, pero usando todas las fuerzas motoras de la vida. El famoso *Adagietto* n.º 5 de Mahler morirá con ella, y ella con el *adagietto*.

Lo interesante de este ballet-poema, *La rose malade*, es que existe en la leyenda del ballet una famosísima interpretación cuyo espanto y asombro solo pudo quedar en la memoria de los que lo presenciaron y pasó de boca en boca y de generación en generación: se trata de *El espectro de la rosa*,⁴ estrenado por los pioneros ballets rusos de Sèrge de Diaghilev, prácticamente un grupo propulsor de los movimientos de vanguardia a principios del siglo XX. Entre las figuras de este grupo fastuoso y revolucionario, en el que se reunía lo mejor de la tradición y la innovación artística en muchas áreas (Stravinsky; Dalí, Benios, Beriloz, Bakst, Miró; Fokine; Balanchine, Anna Pavlova; Tamara Karsavina, etcétera), y que contribuyeron a desarrollar el arte en Occidente, se halla el trágicamente legendario Vaslav Nijinsky, quien fue el primero en interpretar este papel. Sin embargo, aquí él era la rosa, vestido de manera semejante a la rosa femenina del ballet de Béjart inventado para Plissetskaia en décadas posteriores. El espectro de la rosa fue creado para un bailarín hombre en la Rusia

4 Ballet en un acto. Coreografía: Fokine. Música: Weber. *L'invitation a la valse*, orquestada por Berilos. Decorado y vestuario: León Bakst. Inspirado en un poema de Teophile Gautier. Primera presentación en Montecarlo, el 19 de abril de 1911, por los ballets rusos de Sèrge de Diaghilev. Intérpretes: Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky.

presoviética, mientras que *La rose malade* lo fue para la gran bailarina Maya Plissetskaia, con una concepción ‘occidental’ diferente, por el conocido coreógrafo Maurice Béjart, en plena época de esplendor de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Se puede hacer una lectura de esto: si bien las escuelas y bailarines rusos casi no han sido superados en la formación artística y técnica del individuo por ningún país occidental (en la época en la que la diferencia entre Occidente y Oriente era EE.UU. vs. URSS), después de los de Diaghilev dejaron de crear grandes ballets, un poco sofocados por el realismo socialista. Esto contrastaba con la libertad creativa que tuvieron emigrados rusos en Occidente, como el maestro y coreógrafo George Balanchine, fundador del New York City Ballet y del Ballet en Norteamérica (antiguo miembro de los ballets de Diaghilev); también está el excelente coreógrafo inglés Kenneth MacMillan, del Royal Ballet. Es también en ‘occidente’ donde se desarrolla la danza moderna a partir de los primeros experimentos de Isadora Duncan, y luego esta sigue un extraordinario desarrollo propio que escapa de las intenciones del presente trabajo, centrado en la danza académica.

Sin embargo, no debemos dejar de recordar que los primeros experimentos en el campo del ballet ‘moderno’ se dieron en el seno de los *Grandes Ballets Russes* de Sèrge de Diaghilev. Por ejemplo, la abucheada coreografía de Nijinsky *La consagración de la primavera* con música de Stravinsky, y la escandalosa pero bellísima *Preludio a la siesta de un fauno* de Nijinsky para la *suite* musical de Debussy; o los experimentos antiacadémicos del académico Fokine en *Jeux*, quien postulaba el principio del ballet puro, lo que podría llamarse “ballet-poema-puro”, cuya única significación es la danza misma. Michael Fokine es el creador de uno de los ballets más dan-

zados en el repertorio mundial, *Las Sílfiges*, donde el coreógrafo y el músico realizan una adaptación orquestal de varias piezas de Chopin (por lo que se le llama también *Chopiniana*, sobre todo en Rusia). Precisamente para su estreno en 1909, los tres roles protagónicos los danzaron Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky y Tamara Karsavina.

En cuanto a los mejores ballets producidos en la época de censura del realismo socialista en el arte en la URSS están, en primer lugar, la *suite Carmen*, creada por el maestro cubano Alberto Alonso sobre una adaptación orquestal de la ópera homónima de Bizet realizada por el director de la orquesta sinfónica del teatro Bolshoi, Schedrín.⁵ El director del Ballet Nacional de Cuba, Alberto Alonso, concibió el papel de Carmen para Maya Plissetskaia, primera bailarina del Ballet del Teatro Bolshoi de Moscú; otro gran ballet, de corte ya narrativo-épico, es *Espartaco*,⁶ donde el insuperable cuerpo masculino del Bolshoi y el del Kirov se lucen como en ningún otro ballet. El rol protagónico explota todas las posibilidades que la técnica académica genera en el bailarín hombre. Una interpretación memorable fue danzada por Vladimir Vasiliev del teatro Bolshoi, y en ella se conjugan el dominio del espacio aéreo, la rapidez, los giros vertiginosos, el gran salto, la fuerza y el equilibrio, el papel del hombre en el trabajo en pareja y otras cualidades propias del trabajo masculino.

5 Casado con Maya Plissetskaia.

6 Ballet en cuatro actos. Coreografía: Yacobson. Música: A. Khatchaturian. Decorados: Khodasievitch. Estrenado en el Teatro Kirov de Leningrado el 27 de diciembre de 1956. El Teatro Bolshoi alcanzó notable éxito en la década de 1970 con la puesta en escena de este ballet a cargo de Yuri Grigorovich. Existe una versión fílmica con Vladimir Vasiliev y Maris Liepa en los roles principales.

Esta última es también una diferencia entre los ballets del XIX y los del XX: en los primeros, era la bailarina la que se lucía, y el bailarín no pasaba muchas veces de ser un *partenaire*, que es un arte en sí mismo. Ser un buen *partenaire* es una cualidad necesaria en un gran bailarín, ya que muchos ballets del repertorio clásico así lo exigen, y en los *pas de deux* creados con técnica académica, aun los últimos, siempre están diferenciados los papeles que él o ella deben cumplir. A lo largo del siglo XX, y gracias a Diaghilev, el papel del bailarín ocupó cada vez una mayor relevancia, y, dado que su danza es más espectacular, en ocasiones supera la fama de las mejores bailarinas, como es el caso de Nijinsky, Nureyev, Barishnikov, Vasiliev y grandes solistas nuevos que han sido contratados por el Royal Ballet de Londres para desempeñar los primeros papeles. En cuanto al instrumento en bruto, su cuerpo, el del bailarín hombre en Rusia, logra encarnar los principios de belleza presentes en las esculturas grecorromanas. Es característica la insistencia rusa en que su danza encarne ‘lo masculino’, lo que permite una antítesis (femenino-masculino) que dota de una significación mayor a la danza.

El ritual y la danza

Consideramos que el aspecto tanto mágico-religioso como cultural del rito constituye uno de los factores definitorios del amor hacia la danza académica: la certeza de que al producto efímero corresponde una tradición secular, una lucha, un *agon* de siglos. Desde Catalina de Médicis hasta las más modernas escuelas de danza en el ‘Nuevo Imperio Norteamericano’, se realiza un trabajo tradicional que es igual a –y diferente de– sí mismo con el correr de los siglos, transmitido de boca en boca, donde cada clase es igual a la otra, cada paso es siem-

pre repetido y perfeccionado. Los papeles de maestro de danza, coreógrafo, bailarín, aspirante, pianista, músico, público, director de orquesta, director de ensayos, son recreados periódicamente generación tras generación. El ‘templo’: el salón de clase, el de ensayo, y, por supuesto, el escenario. Como dice Durkheim, el culto y los rituales poseen por objeto el recrear periódicamente un ser moral del cual depende el grupo. Sin ese elemento de cohesión, el grupo que gira alrededor de la danza clásica no podría tener la fe ciega que posee en lo que hacen y en el arte al cual dedican su existencia entera con la entrega y gozo de un místico.

En la danza, el ser humano mitiga la angustia del solip-sismo, del sentirse una mónada liberada a su suerte en el cosmos. Cada persona dentro de este engranaje sabe que reproduce una tradición secular en la que no deja que la danza envejezca con los que bailan. Cada *prima ballerina* remite a las anteriores, cada maestro ha sido alumno de un gran maestro, los músicos creadores de ballets repiten el acto original que dio vida a la primera composición. Al sentirse parte de una tradición, el ser humano se siente uno con los que han sido, son y serán, fenómeno frecuente en las experiencias religiosas. La Iglesia Católica insiste mucho en la “comunidad de los santos”: la misa tiene como centro la “comunidad” con la divinidad, es el ágape uno de sus objetivos primordiales, ser uno con Cristo el anhelo de perfección cristiana. De ello se puede deducir que la separatividad y la soledad son consecuencias del pecado voluntario y no queridas por Dios. Acaso el infierno no sean “los otros”, sino la soledad eterna.

Esta comunidad, consciente o no, forma sin ninguna duda parte de la experiencia del cultor de la danza académica. Se lee en el diario personal de una aspirante a bailarina:

Me siento parte de un rito inmenso y secular donde miles de seres humanos antes que yo han repetido los mismos actos y sentido idénticas sensaciones: el llegar rápidamente a clase y terminar de recogerse el cabello en el camerino, calentar un poco los músculos antes de que el maestro ingrese, untarse las puntas con pez molida para no resbalar durante la práctica, oler las maderas del suelo –ese olor peculiar a clase de ballet–, el techo alto, los murmullos y el ayudarse unos a otros para desarrollar el empeine o ‘abrir’ completamente la articulación del fémur, saludar al pianista como ‘maestro’, correr a colocarse en la barra favorita porque llega el profesor, guardar silencio cuando ingresa, esperar su saludo para saludar a nuestra vez. Escuchar las primeras órdenes, los primeros acordes y empezar siempre con los *plies*, los *dégâges on croix*, los *fondús*, con o sin *relevé*, los *petit développés*, los *grand développés*, las *batteries*, el adagio en la barra, siempre los *arabesques* y las *attitudes*, las piruetas en barra, todo lo que sigue y terminar antes de ir al centro con los grandes estiramientos *on avant*, *à la seconde* y *on arrière*, para culminar con los grandes *suplesses*. Luego el centro. Recuerdo el libro de Karsavina, el de Romola Pulsky sobre su esposo, los escritos de y sobre la Pavlova, todo lo que leo sobre los bailarines del Bolshoi y del Kirov, y siento una emoción que me eleva sobre las demás criaturas, porque aquellos que aparecen en los libros hicieron y hacían diariamente todos los días como nosotros lo hacemos. En los innumerables espejos de la clase veo mi imagen y la de mis compañeros reflejados como una vez lo experimentaron Nijinsky y Nureyev; Pavlova y Plissetskaia; Alicia Alonso y Margot Fonteyn; Barishnikov, Cynthia Gregory y cada uno de los miembros del New York City Ballet, mis profesores peruanos cuando eran estudiantes y, en ellos, sus profesores. Venir a clase es morir un poco, pero dejar de venir es la muerte total, y solamente ‘quien pierde su vida la ganará’.

El ballet soviético como ‘aparato ideológico de Estado’ en la URSS

Para el ballet académico parecen haber sido escritas aquellas reflexiones de Marx acerca de la pervivencia de las obras de arte a través de distintos sistemas infraestructurales y superestructurales a lo largo de la historia. Sin embargo, ¿qué es la ‘obra de arte’ en la danza académica? Es lo efímero de su representación, siempre increíblemente corta para la vida que toma desempeñarla. El tiempo de la ‘obra de arte’ ballet puede compararse con el de una mariposa o el de una flor o ave (no en vano muchos ballets trabajan con personajes semejantes), no con el tiempo de la persona humana y menos con el de la historia humana, que puede medirse en unidades más largas, si bien siempre cortas frente a la eternidad o a la totalidad de ella. Lo que ha sucedido 2 mil años atrás nos sigue pareciendo familiar porque veinte siglos no son nada para la historia de las civilizaciones, y, si el dogma de la evolución es preciso, para la evolución de la especie humana.

Esto es especialmente interesante, ya que el ballet académico tuvo un lugar de privilegio en la Rusia comunista, sus intérpretes fueron elevados a la categoría de ‘artistas del pueblo de la URSS’, bien considerados social y económicamente y, además, utilizados como los mejores representantes diplomáticos ante el mundo, papel que cumplieron a cabalidad a pesar de los desertores como los geniales Barishnikov y Nureyev. Interesante es también que no hayan desertado las bailarinas mujeres, excepto algunos nombres que, si bien destacaron en Occidente, no alcanzaron la gloria de estos varones. Las razones pueden residir en el hecho de que la competencia con las bailarinas occidentales es más fuerte debido a los prejuicios de virilidad, lo que provocaba, a su vez, que en los ballets ‘de repertorio’ no destacara especialmente la figura

masculina –precisamente la presencia de los grandes varones de la danza clásica motivó a los coreógrafos a crear bailes para hombres y elevó el nivel del bailarín masculino en Occidente–. Puede haber también razones culturales y de género. Los bailarines que escapaban eran solteros o padres a quienes no les era tan difícil como a las mujeres dejar a sus familias ni a sus hijos en la URSS, aunque bajo la pena de no volverlos a ver. En cuanto a las bailarinas rusas, estas se casaban muy jóvenes y preferentemente con miembros del mismo ballet.

La respuesta que ofrece Goldmann a la cuestión planteada por Marx puede aplicarse a la danza, si bien ajustadamente:

[...] la posibilidad de permanencia de las obras de arte frente a la multiplicidad de situaciones históricas [...] descansa precisamente en que expresan siempre la situación histórica transpuesta al plano de los grandes problemas fundamentales que plantean las relaciones del hombre con los demás hombres y con el universo' (Goldman, 1968: 32; Hopkins, 2002: 61).

Sin embargo, esta contestación es demasiado general, ya que, como en ciertos tipos de arte, en la danza encontramos piezas surrealistas, abstractas, simbólicas, de danza pura, reproducciones de obras literarias, de cuentos para niños y, lo que resulta más ajustado aun, ciertos ballets del realismo socialista. En ese sentido, una 'estética de la recepción' que se adecua a los contextos históricos en que 'la obra' es recibida, tal como plantea Marx, resulta más esclarecedora respecto de la pervivencia de una forma de arte de origen tan aristocrático como es la danza académica. Marx afirma que los significados y valores se producen dentro de contextos ideológicos de recepción que varían según las épocas y que, por lo tanto, la relación entre unos y otros es indisoluble (Easthope, 1976; Hopkins, 2002: 61).

Respecto del ballet, la respuesta que propone Lukács resulta la más aproximada en relación con la pervivencia de este fenómeno tan peculiar dentro del arte durante todas las revoluciones del siglo XX y el aparente cambio radical de visión del siglo XXI: la obra de arte:

[...] propone siempre una tesis, pero la propone haciéndola surgir de la fuerza y de la profundidad con que la realidad está representada, de la capacidad de poner a la luz el entrelazamiento de lo viejo y de lo nuevo, de las tendencias sociales más importantes y profundas (Bedeschi, 1974: 106; Hopkins, 2002: 62).

Analizaremos este postulado a la luz de dos presentaciones del Bolshoi en dos contextos socioeconómicos y políticos disímiles y enfrentados; en el estudio veremos lo acertado de considerar una estética de la recepción con el fin de hallar, desde el punto de vista marxista, la respuesta a la comunidad de pareceres y emociones que dicho arte suscita en diferentes circunstancias infraestructurales. Las dos presentaciones a las que nos referimos son prácticamente idénticas: una miscelánea de fragmentos de grandes ballets clásicos, casi lo que podría llamarse extractos de los ballets de repertorio. Los dos escenarios son al aire libre y ante multitudes: uno, en el Central Park de Nueva York; el otro, en la Plaza Roja de Moscú. Algunos bailarines son los mismos en ambas presentaciones.⁷

7 Poseemos las dos grabaciones.

En el Central Park de Nueva York

Una muchedumbre agolpada en el Central Park de Nueva York aplaude, como a sus grandes ligas del béisbol, los más clásicos *pas de deux* del repertorio representado por bailarines visitantes del Bolshoi. El público ruge de emoción e impacto. Y esto sucede a fines del siglo XX. Entre los fragmentos presentados figuran los *pas de deux* de *La bella durmiente*, *El cisne negro*, *El corsario*, *El lago de los cisnes*, *Don Quijote*. Uno de los más aplaudidos, debido a la exhibición del cuerpo de baile masculino, es *Espartaco*, ballet realista en el que la propaganda queda sublimada por la historia de un héroe atemporal que se rebela contra la esclavitud. Por otro lado, la pericia del coreógrafo logra que esa pieza llegue a la esencia del arte clásico, pues en muchos momentos tanto el cuerpo de baile como los solistas recuerdan premeditadamente bajorrelieves del Partenón, o la columna de Trajano en movimiento, con lo que el público asiste a una sinestesia donde ve las esculturas en acción. Es interesante también que tanto coreógrafo como vestuario hayan destacado la composición clásica de los cuerpos de los bailarines y bailarinas, con lo que se puede leer en ellos el resultado de años de aplicación de principios estéticos pertenecientes a esa concepción artística.

Estos pasajes del ballet *Espartaco*, que simulan bajorrelieves romanos, nos recuerdan aquellos de *La divina comedia*, en los cantos X y XII del Purgatorio,⁸ cuando Dante arriba a la primera cornisa donde se castiga el pecado de la soberbia

8 “No la habíamos pisado con pie franco/ cuando vi que la escarpa, en nuestro torno/ menos brusca, lucía en mármol blanco/ un friso de relieves, cuyo adorno/ haría que de su obra Policleto/ sintiera, y aun Natura, gran bochorno” (Purgatorio, canto X, vv. 28-33).

y se queda atónito al comprobar que literalmente ‘oye’ los bajorrelieves que representan escenas paganas y bíblicas con ejemplos de la virtud de la humildad.⁹ En muchas ocasiones el ballet clásico busca ese efecto sinestésico: el de escultura estática o en movimiento.

Volviendo a esa representación en el Central Park, sorprende que la pieza más moderna de todas, un *pas de deux* de danza pura, en la que el bailarín no usa mallas sino pantalones, sea de las menos aplaudidas.

Lukácz, entonces, dice que: “[...] la obra de arte propone siempre una tesis [...] haciéndola surgir de la representación misma de la realidad [...] de la fuerza y de la profundidad con la que la realidad está representada [...]”. No creemos que Lukácz se refiriera aquí solo al arte realista; y aun si lo hiciera, su definición es lo suficientemente amplia como para leerla en el contexto del arte del movimiento corporal. ¿Qué tesis proponen estos ballets? Podríamos ajustar esta pregunta: no se puede hablar de todos como una unidad, ya que cada uno es una pieza independiente. Sí y no. Los espectadores no están viendo solo *El cisne negro*, o *La bella durmiente*, o *Espartaco*. Si se les pregunta, ellos responderán con una intuición acertada: “Estamos viendo ballet”, o, con la sinécdoque: “Estamos

9 Algunos comentaristas dantescos consideran que esa es la primera vez que se utiliza la sinestesia en poesía. No estoy tan segura de que sea así; es indudablemente la tematización de la sinestesia, pero no necesariamente la primera vez que se use: “Mostraba el mármol mismo, en el relieve/ carro y bueyes llevando el arca santa,/ que usurpar santo oficio no se debe./ Un grupo de siete coros se adelanta/ y hace decir a dos de mis sentidos:/ uno, ‘No canta’, y otro ‘Sí que canta’./ También a ojo y nariz, ya no son ruidos, /pone el humo de incienso, en este paso,/ entre si es o no desavenidos” (Purgatorio, canto X, vv. 55-63).

viendo al Bolshoi”.¹⁰ Esto no impide que se hayan conmovido más ante tal o cual pieza, ante tal o cual bailarín, e, incluso, que se expresen con la siguiente metonimia: “Estamos viendo a Barishnikov”. Es decir, ni lo que él baila ni la pieza que los emociona, sino al bailarín. Por tanto, la ‘tesis central’ que plantea la ‘obra’ u ‘obras’ podría ser general: el movimiento armónico, equilibrado y sorprendente del cuerpo humano siguiendo el ritmo de una música determinada, trasladándose en el espacio y por lo tanto en el tiempo, y convirtiendo –como movimiento que es y según la definición aristotélica– infinidad de potencias en actos que serían imposibles para un receptor sin el entrenamiento adecuado, produce placer, conmoción, admiración, reconocimiento. En cuanto a las obras individuales presentadas, cada una plantea una tesis particular de acuerdo con su intención pero dentro de la general que es la que produce los efectos deseados en el espectador.

Porque ballet es ante todo espectáculo, tanto en el escenario como en la clase diaria. Es la demostración de destrezas, de la belleza de una pose, de la armonía del conjunto, del éxito del cuerpo ‘trabajado’ sin descanso, siempre. Tal vez al extremo narcisismo latente en el bailarín se deba la dura disciplina, la obediencia ciega a su maestro, la necesidad de callar ante la humillación pública, de no replicar al ser sancionado ante todos; de recibir, quizá, un palo –con el que muchos maestros marcan el ritmo– para ajustar alguna parte del cuerpo, o estirar la rodilla; el sagrado silencio de la clase, la reverencia al maestro, la rigidez voluntaria, el sometimiento aceptado y querido. Porque ningún aspirante a bailarín o bai-

10 También puede considerarse una metonimia: el nombre por la cosa significada. Una figura de contigüidad.

larina que se deje llevar por el orgullo logrará nada en el campo que tanto ama y por el que sacrificó todo. Esto nos liga con la danza y sus relaciones con el rito, que ya vimos. En la danza académica, la *hybris* durante la práctica diaria o durante la presentación conduce al fracaso.

Tal vez por ello el lugar destacado de la danza en la URSS: de las artes, es aquella que menos propicia, excepto por sus pocos creadores, los coreógrafos, la rebelión individual –si bien interpretar es otra forma de creación–, y es lo suficientemente abstracta y plurisignificativa como para introducir contenidos contrarrevolucionarios. Al mismo tiempo, es espectacular, funciona de alguna manera como el Barroco para la Contrarreforma: de propaganda-espectáculo, y, sin ninguna duda, así funcionó para la URSS.

A un famoso *metteur en scène* ruso, Komissarzhevski, se le solicitó su colaboración para una película que sería una semblanza de Maya Plissetskaia. Él confiesa que no es mucho lo que sabía de ballet, y debe introducirse en el mundo de la bailarina. Asiste a las clases diarias en el Bolshoi y comenta, asombrado:

Recuerdo que cuando subía yo en el ascensor para asistir a la clase, las bailarinas jóvenes se ejercitaban también allí. Cada segundo es oro... Hay que desentumecer las piernas, hacerlas entrar en calor antes de la lección, sobre todo si el maestro de baile es Asaf Messerer.

Ya en su clase vi algo con que yo, *metteur en scène* del teatro dramático, he soñado estérilmente toda mi vida: que los actores, famosos y no famosos, ya desde el comienzo de la jornada, vayan entrenándose en su arte, en su poesía, en su ‘alto pilotaje’. En ello insistía Stanislavski, quien apelaba a la experiencia de los músicos y evocaba la frase de Rubinstein: “Si no toco un día, me doy cuenta yo mismo; si no toco dos días seguidos, se dan cuenta los demás”.

Stanislavski deseaba que todos los actores entrenaran no solo su técnica exterior, sino la espiritual, y les prometía ingentes triunfos artísticos. Todo en vano. Los actores, casi en su totalidad no escuchaban ni al propio Stanislavski. ¡Maldito diletantismo! ¡Maldita ilusión de pensar que pueden actuar en la escena del teatro dramático sin un largo entrenamiento! [...] En el ballet es distinto, en el ballet no resultará nada, lo mismo que en el circo, sin un entrenamiento diario. [...]

Para hablar hay que conocer las reglas del lenguaje. Para hablar desde el escenario en el idioma de la danza es preciso conocer a la perfección su 'léxico' peculiar, su inigualable 'gramática', las reglas de su versificación. Aquí se estudia por sílabas, por frases [...] La música tiene siete notas, el espectro siete colores, pero ¡qué riqueza de sonidos y tonalidades encierran para el auténtico artista! Así en el ballet, todos esos *petits battements jetés*, *ronde de jambes*, *par terre*, *battement tenseurs*, *pliés*, todas esas piruetas y cabriolas pueden hablar del alma humana, mas también pueden devenir en escolástica muerta, o ser el fin que se persigue y transformarse en una manifestación de pericia segura pero fría, y, en ese caso, el arte fenece (Komissarzhevski, 1976: 87-88).

Finalmente, Lukácz acaba esta parte de su tesis con una frase, en nuestra opinión fundamental para cualquier arte y especialmente visible en la danza: “[...] poner a la luz el entrelazamiento de lo viejo y de lo nuevo [...]”. Sabemos que remata esa oración con la referencia a las ‘tendencias sociales más importantes y profundas’, pero la hemos omitido a propósito, pues queremos destacar el factor tradición-invencción que nos parece esencial en el desarrollo del arte, especialmente en el de la danza.

Elliot Feld, el notable coreógrafo del siglo XX que revolucionó el trabajo en pareja del ballet académico, decía algo similar a esto: “con pasos antiguos, crear bailes nuevos”,¹¹ y esto lo lleva a la práctica en las coreografías que más me asombraron en mis años de estudiante. Esto no significa eliminar los grandes ballets clásicos del XIX. Estos deben estar allí, en el repertorio de cualquier compañía sería de ballet, del mismo modo como se pueden seguir apreciando y admirando obras de todos los campos de las artes en los museos. En el área de la danza, el único modo de apreciar una obra perteneciente a otro siglo es mediante el estudio de ella, el ensayo y la representación. Eliminarlas sería como no ver más a Goya o a Da Vinci, o no escuchar a Bach o Beethoven. No volverlos a presentar sería como considerar caducos los dibujos de las cuevas de Altamira, los frisos del Partenón, los cantos épicos de Homero o la comedia de Dante.

Pero, felizmente, la propuesta verbalizada por Feld es la línea de los grandes creadores del *oxymoron* ‘ballets viejos-nuevos’. La *techné*, amplificada con aportes de grandes maestros de danza moderna, sigue siendo trabajada sin descanso, con una exigencia cada vez mayor. La *poiesis* se nutre de esta y da como resultado el *ars* contemporáneo.

***El Bolshoi en la Plaza Roja*¹²**

Atardece en la Plaza Roja de Moscú mientras una multitud propia de un estadio en final de campeonato de fútbol espera expectante ante un escenario improvisado levantado en medio de la plaza la aparición de los ídolos de las multitudes en el

11 No es el único artista que posee esta concepción.

12 Poseemos la grabación.

régimen soviético, los representantes de la perfección de su régimen ante el mundo: los bailarines clásicos.¹³ Todos solistas, en su mayoría del Bolshoi, presentarán una miscelánea de fragmentos de piezas clásicas importantes, un espectáculo similar al que acabamos de asistir en el Central Park de Nueva York. Pero ahora los bailarines danzan en casa, y eso se percibe en la naturalidad de su baile, en la menor tensión de sus movimientos, en el nerviosismo mucho más controlado. Saben que son adorados por las multitudes y se muestran agradecidos. Por su lado, las muchedumbres formadas por familias enteras, desde el recién nacido hasta los abuelos, soportan la lluvia que cae súbitamente y permanecen estáticas en su lugar, sus rostros y gestos de una elocuencia admirada, felices de ser representados por esas figuras perfectas. Si en el Central Park de Nueva York la muchedumbre 'occidental' reaccionaba con el mismo entusiasmo que ante sus grandes ligas de béisbol, aquí el ballet soviético es más importante que el fútbol como espectáculo de multitudes. La diferencia entre el 'imperialismo yanqui' y el 'comunismo de la URSS' parece no permitir otra elección que la rotunda evidencia de la disciplina y perfección del segundo, pues en una metonimia cultural, la perfección alcanzada por el orden, la disciplina, la obediencia y el trabajo en la danza es transpuesta al régimen socioeconómico y político. El mito soviético, entonces, queda corporeizado en los nuevos hombres y mujeres de la nueva sociedad: seres disciplinados, ordenados, sacrificados, trabajadores y bellos. Su único elitismo nace del sudor diario y están al servicio del

13 También fueron eximios en deportes olímpicos, especialmente en gimnasia. Pues bien: es sabido y notorio que la gimnasia olímpica se perfeccionó con la práctica diaria de ballet por los gimnastas. Lo mismo sucedió en el básquetbol.

pueblo, para su gozo. Cuando se pensaba en los nuevos hombres y mujeres soviéticos, no se pensaba en obreros, sino en bailarines, gimnastas y atletas, tipos perfectos de hombre y mujer, capaces de superar las limitaciones humanas.

Leemos en una publicación soviética que parece ocultar tras un habla casi mística una realidad que favoreció al régimen soviético (sin embargo, los deslices ‘ideológicos’ –que hemos puesto en cursivas– son muy significativos):

Los experimentos de Kolmogórov demuestran
Que el arte no puede programarse, ni se eliminan
Dos propiedades del hombre: el sentimiento de la religión
Y el de la poesía. Los talentos no se cultivan
Por el método de nidos en cuadrado.
Los talentos nacen. *Son patrimonio nacional*
Como los yacimientos de radio, el septiembre de Sigulda
O una fuente medicinal.
Ese prodigio, ese patrimonio nacional
*Es la línea de Plissétskaia.*¹⁴
El arte significa siempre salvar barreras.
El hombre quiere expresarse
No como le dicta la naturaleza.
¿Por qué los hombres se precipitan a la estratósfera?
¿Hay poco quehacer en la Tierra?
Se vence la gravitación:
Superación natural del esteticismo.
El camino espiritual del hombre:
Elaborar, engendrar un nuevo órgano de los sentidos,
Repito, el sentido del milagro. Eso se llama arte
(Voznesenski, 1976: 28).

14 En términos de ballet, ‘línea’ es la cualidad especial de la figura que alcanzan determinados bailarines en cualquier pose o movimiento, incluso vertiginoso. Está relacionada con la simetría lineal del arte clásico.

¿Quién podría discutir que son casi perfectos? Pero ¿por qué la perfección alcanzada por la danza en la URSS y promovida por el Estado sufre una traslación a la realidad soviética en general, hasta el punto que el ballet ruso y la gimnasia olímpica perfeccionada por la técnica académica se convierten en paradigma de la excelencia del régimen? Creemos que es por lo que dice Althusser acerca de los aparatos ideológicos de Estado: si bien el estudioso no se refiere a una sociedad comunista sino a una capitalista y burguesa, se puede perfectamente hacer extensible su reflexión teórica al ballet de la Unión Soviética convertido en aparato ideológico de Estado que permite la estabilidad del régimen.

Leemos en una publicación soviética dedicada a la danza:

El objeto de este artículo de introducción es hablar brevemente de la especificidad de la educación, de la maestría artística en el ballet soviético y de las peculiaridades y los hitos históricos de la escuela coreográfica soviética en los planos artístico y social. Un tema tan amplio entraña inevitablemente el peligro de incurrir en omisiones o de tocar a la ligera aspectos que requieren un examen más profundo y un esclarecimiento más detenido. Es natural que el deseo de decir muchas cosas en poco espacio contraiga la exposición y complique el relato (Editorial Progreso, Maximova, 1975: 5).

Creemos que el ballet soviético, por tanto, fue apoyado tan rotundamente por el Estado porque cumplía un papel perfecto para el mantenimiento del régimen y de sus modos y relaciones de producción. Es visto como un fenómeno revolucionario de hondo arraigo social y un hito histórico. En esta

parte y en el resto del libro se ignora totalmente su origen ítalo-francés o su desarrollo paralelo en ‘occidente’.¹⁵

En ese espectáculo de la Plaza Roja, casi en vísperas de la caída del Muro de Berlín, sorprendía ver el elevado número de hombres, fenómeno común en el fútbol occidental. Interesante el respeto del público joven y mayor ante las antiguas figuras de la danza que ya no pueden bailar como antes, pero que fueron reconocidas y ovacionadas más que ninguna otra deslumbrante joven, especialmente la bella y virtuosísima *prima ballerina* Maya Plissetskaia. Son los ídolos del pueblo.

Si, como dice Althusser, la ideología busca eliminar la posibilidad de la lucha de clases, entonces del ballet presoviético podemos afirmar que era un arte para entretenimiento de la aristocracia. Recordemos que una de las más hermosas y talentosas bailarinas de la Rusia prerrevolucionaria fue favorita del Zar. El ballet en la Rusia zarista –debido a su elitismo– deja de funcionar como elemento equilibrador entre las distintas clases sociales; más bien se hace evidente su papel al servicio de las clases dominantes como elemento de lujo, inaccesible a los obreros y al pueblo. Si, como se infiere de la lectura de Althusser, la ideología debe nombrarse lo menos posible, esta situación evidenciaba la lucha de clases inherente a toda sociedad –excepto la socialista–, como postula la teoría marxista.

En la Unión Soviética, en cambio, este producto cultural, el ballet, sí fue colocado exitosamente al servicio de lo que llamamos ‘la ideología dominante’,¹⁶ aquella que aseguraba las

15 Por el contrario, las publicaciones occidentales de la época no callaban la excelencia del ballet soviético, así como la situación de la danza en todas partes del mundo.

16 Sabemos que para Althusser y Barthes ‘ideología’ o ‘mito’ no existen en la utopía de una sociedad marxista auténtica, es decir, sin clases. Sin

condiciones y las relaciones de producción sociales. (Dejamos de lado la cuestión de que para Althusser una sociedad marxista, ‘sin lucha de clases’, no precisa de ideología.) El éxito de la danza soviética como aparato ideológico de Estado fue clamoroso no solo en la URSS, sino en el mundo entero.

Por otro lado, respecto de este arte se produjo un interesantísimo proceso de ‘naturalización’ en términos de Barthes, hasta el punto en que durante todo el siglo XX y aun ahora se considera tácitamente a Rusia –tanto en forma explícita como implícita– como la cuna y culminación del ballet clásico, incluso en sectores muy cultos allegados a la danza académica. Para muchos, hablar de ballet es hablar de ballet ruso, y sus orígenes ítalo-franceses han sido olvidados o han pasado a formar parte de la protohistoria de la danza. Esto, a pesar de que Francia cuenta con una de las más importantes escuelas de ballet del mundo, *L’École de L’Opéra*, de donde surge la compañía correspondiente. Las escuelas de danza por excelencia son la Academia Vaganova –antigua Escuela de Ballet del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, donde se formaron Pavlova y Nijinsky, por ejemplo–, que prepara a los bailarines del Teatro Kirov del antiguo Leningrado y, asimismo, la Escuela de Ballet del Teatro Bolshoi o ‘Gran Teatro’. La primera, bajo el influjo de la técnica y el estilo de la gran maestra, se ha convertido en una distinción peculiar de danza académica, en un estilo ‘nacional’ llamado en el mundo entero “la escuela rusa de ballet”, y posee unas características diferentes de las de las grandes escuelas occidentales, como la del Royal Ballet

embargo, a nuestra lectura de una ‘ideología marxista’, sobre todo tal como se dio en la URSS, se le pueden aplicar muchas de las conclusiones que ambos estudiosos establecen para sus estudios sobre ‘mito’ o ‘ideología’.

en Londres, el New York City Ballet o la misma “escuela francesa” de la Ópera de París, tal vez la que se ha mantenido más fiel a los movimientos tradicionales. Como hemos podido apreciar en los fragmentos extraídos del libro *Grammaire de la Danse Clasique* (Guillot y Prudhommeau, 1969), los franceses insisten en recordar que ellos son los “creadores” y puristas de la danza académica, tal vez frente a los “excesos” hiperbólicos del ballet ruso.

Con la caída del Muro de Berlín se produjo una crisis en el ballet soviético que fue lamentada por todo el mundo de la danza, especialmente por los países que no podían competir con ella. Son ahora las escuelas norteamericanas e inglesas las que se disputan la primacía del ballet en el mundo, pero siguen siendo los bailarines rusos los que, a modo de un Stradivarius, tienen la primacía de su cuerpo como instrumento del arte de la danza ante el mundo entero y son los más requeridos por las compañías occidentales, que hoy en día cuentan entre sus grandes figuras a bailarines formados en el Kirov y el Bolshoi.

Durante la época de la Guerra Fría, la sola presencia de los ballets de la URSS en los diferentes escenarios mundiales constituyó un argumento de peso para orientar la opinión pública mundial a favor del régimen soviético o, en todo caso, para cubrirlo con una bellísima cortina de orden, armonía, belleza, superación de las debilidades humanas, disciplina y virtud. La ‘intervención’ en Cuba no era vista como tal; no era tal. Se leía como ‘apoyo’ tanto ‘artístico’ y en el sector salud, como en el deporte; de ahí que el Ballet Nacional de Cuba haya alcanzado la categoría de los grandes ballets mundiales, y, lo que es más significativo, haya cumplido la misma función de embajador del régimen soviético ante el tercer mundo y el primero que desempeñó el ballet soviético. Por ejemplo, aquí en

Lima se ofrecían becas a los mejores para perfeccionar sus estudios de ballet en la Escuela Cubana bajo la dirección de los Alonso, y existía entre los estudiantes el afán por alcanzarlas.

[...]

La belleza purifica al mundo.

De allí su fama planetaria.

París, Londres, Nueva York organizan

Colas en pos de la belleza, por conseguir entradas

Para ver a Plisétskaya.

Como suele ocurrir, anonada al mundo el artista

Que anonadara a su propio país.

Y no solo respecto al ballet. *La belleza salva*

Al mundo. El artista transforma el mundo al crear lo bello,

*Al crear la belleza depuradora. Y es pasmosamente
comprendida*

En Cuba y en París.

Su silueta semeja los contornos volantes

Egipcios.

Su nombre es breve como el de nuestras coetáneas

En leotardos, y tronante como el de una diosa

O sacerdotisa pagana: Maya (Voznesenski, 1976: 30. Cursivas nuestras).

Las frases en cursivas parecen extraídas de un tratado de estética de cualquier época de la humanidad, incluso aquellas en las que domina la ideología burguesa. Sin embargo, en una publicación de propaganda hecha por la Editorial Progreso de la URSS, dirigida sobre todo al tercer mundo, adquiere matices ideológicos distintos: la ‘transformación del mundo’ puede leerse como la ‘transformación de la sociedad’; y ‘es pasmosamente comprendida en Cuba y en París’, puede ser entendida como ‘una sociedad donde no existen las diferencias entre cla-

ses'. De todas maneras queda una verdad fundamental: ya no es un arte para élites, y así lo ha probado un ser nacido en la URSS y preparado en la URSS: Maya Plissetskaia.

El proceso de 'naturalización' del ballet como si hubiera sido patrimonio eterno de la URSS fue tan perfecto, que ni los sectores pensantes de uno y otro mundo discutían este hecho tácitamente aceptado, aun cuando conscientemente supieran que no era así. Una situación históricamente transitoria, de pronto se vuelve permanente, como un dogma que la ideología dominante crea: siempre ha sido y siempre será así. La palabra 'dogma' tal vez no sea exacta. No se trata de una imposición de fe: 'naturalizar' supone aceptar como parte necesaria de la naturaleza, del cosmos, del hombre, de la historia. En este caso se produjo el proceso debido a una intervención programada, selectiva y consciente del Estado soviético. Por lo tanto, hablar del ballet como mito en el sentido barthiano, aunque este lo vea solo como propio de la sociedad burguesa, adquiere aquí su pleno sentido:

[...] lo que se espera de él [del mito] es un efecto inmediato. Poco importa si el mito es después desmontado; se presume que su acción es más fuerte que las explicaciones racionales que pueden desmentirlo poco más tarde. Esto quiere decir que la lectura del mito se agota de un solo golpe. [...] Una lectura más minuciosa del mito de ningún modo aumentará ni el poder ni el fracaso: el mito es, a la vez, imperfectible e indiscutible. Ni el tiempo ni el saber le agregarán nada, tampoco le quitarán nada. Además, la *naturalización del concepto que acabo de sugerir como la función esencial del mito* [...] Por eso el mito es vivido como una palabra inocente; no porque sus intenciones sean ocultas (si fueran ocultas, no podrían ser eficaces), sino porque están naturalizadas (Barthes, 1981: 224).

No negamos que Barthes añada una excepción al concebir el ‘mito de izquierda’:

Se me ha preguntado si había ‘mitos de izquierda’. Desde luego, en la medida en que la izquierda no es revolución. El ‘mito de izquierda’ surge precisamente en el momento que la revolución se transforma en ‘izquierda’, es decir, en que acepta cubrirse, velar su nombre, producir un metalenguaje inocente y deformarse en ‘naturaleza’. Esta ex nominación revolucionaria puede ser o no tácita, no es éste el sitio para discutirlo. En todo caso, tarde o temprano se la siente como un procedimiento contrario a la revolución. Siempre la historia revolucionaria define sus ‘desviaciones’ más o menos en relación con el mito [...] (Barthes, 1981: 243).

Sin embargo, este párrafo de Barthes nos recuerda la “nuevabla” o *newspeak* del mundo plasmado en 1984 por Orwell, o, mejor aun y más claro, lo que Orwell denuncia como *doublethinking* o “doble pensamiento”: la capacidad impuesta de pensar y aceptar dos verdades contrarias al mismo tiempo con el fin de no contradecir el dogma revolucionario. Creemos que todo lo que dice Barthes acerca del mito pequeño burgués o burgués se aplica perfectamente al ballet como habla mítica en la URSS (Barthes, 1981: 232 y ss.).

Finalmente, como parte del ‘mito soviético del ballet’, en la URSS se pasa del concepto de ‘ballet como entretenimiento’ al de ‘ballet como trabajo’, y los bailarines, maestros, coreógrafos y todo el conjunto humano necesario para llevar a cabo el producto final son considerados como trabajadores y artistas del pueblo de la URSS. No es que la realidad de la danza académica como trabajo extremo no haya existido antes, sino que ahora ocupa el primer lugar y es destacada como tal. Sin

embargo, como en infinitas ocasiones en la historia humana, el destacar ideológicamente un aspecto logra que este se convierta realmente en el primero, lo que ha actuado en beneficio del ballet.

La técnica académica: Un verdadero lenguaje

Uno de los principios que distingue el lenguaje humano de otros sistemas de comunicación humanos y animales es el de la doble articulación, muy estudiado por lingüistas como Mounin o Martinet. Lo esencial, sistemático y productivo en el lenguaje humano es que existen un mínimo número de unidades no significativas (los fonemas), entre veinticinco o menos y treinta, que se articulan entre sí para formar unidades de significación mínima (los monemas):

LA DOBLE ARTICULACIÓN

Finalmente, el rasgo que parece distinguir específicamente las lenguas humanas de todos los demás sistemas de comunicación reside en lo que desde Martinet se llama la doble articulación del lenguaje (Martinet, 1960: 47).

[...]

De este modo quedan separadas por un procedimiento científico, experimental, las *unidades* mínimas de la *primera articulación* del lenguaje, las que componen el mensaje mediante unidades que tienen, a la vez, una forma y un sentido: a estas unidades significantes mínimas se las denomina monemas (Martinet, 1960: 50. Cursivas nuestras).

[...]

Las unidades significantes mínimas, los monemas, están compuestas a su vez de unidades más pequeñas [...] Estas unidades mínimas que tienen una forma fónica, pero no

significado, son unidades mínimas de la segunda articulación del lenguaje, o unidades mínimas distintivas sucesivas: *los fonemas* (Martinet, 1960: 51; Mounin, 1969).

Un principio semejante rige la técnica académica. Todo ese baile elaborado, ese discurso retórico y significativo del cuerpo humano que se ve en escena, tiene como base cinco unidades mínimas: las cinco posiciones de los pies, que podrían tomarse como equivalentes a los fonemas. Durante una clase se practican los pasos básicos que servirán para danzas futuras. Pues bien: esos pasos tienen como sustento, de una u otra forma, las cinco posiciones de los pies, por lo que no sería aventurado nombrarlos como los “monemas” de la técnica académica.

Por ejemplo, los *plies*, que son las diversas maneras codificadas de plegar las rodillas, tienen como base el *plie* en primera posición, en segunda posición, en tercera, cuarta y quinta posiciones. Puede ser un *demi-plie* o un *grand-plie*, para los cuales la técnica es específica y rigurosa. Luego, *plies* y posiciones básicas establecen un principio de combinación sintáctica con otros movimientos para formar pasos más complejos. ¿Qué es una coreografía sino un discurso en el que se combinan linealmente entre sí los elementos básicos (fonemas y monemas) del lenguaje de la danza con el fin de crear unidades significativamente más complejas? Se trata sin duda de una sintaxis de la danza regida por principios semejantes a los del lenguaje humano. Y en ello radica su secular eficacia:

Vocabulario y sintaxis del lenguaje corporal, la danza clásica es, por excelencia, una creación del occidente. [...] El oriente camboyano, siamés, malayo, indio, japonés, etc., poseen sus tradiciones propias diversificadas, pero reunidas por principios comunes. [...] el sistema occidental está conformado por líneas rectas y grandes trazos de líneas

curvas, lo cual animó a los cuerpos a voltearse para afuera, vestidos por la ligereza y la elevación. En cambio, los sistemas orientales son concéntricos, replegados hacia el interior, animados por una suerte de fricción en el reposo, con desplazamientos discretos. Como con el fin de pasar de una estación a otra, el movimiento expresivo se centra en los brazos, las manos, los dedos, la cabeza, el tronco, lenguaje sutil, cargado de significaciones religiosas, simbólicas, que nosotros no logramos interpretar bien o no entendemos, [...] es a causa de esto que se ha terminado por crear una danza oriental simplificada, vulgarizada, a imagen de Europa y de América (Guillot y Prudhommeau, 1969: 5).¹⁷

Como se lee en este libro premiado por la Academia Francesa de la Lengua, la noción de danza como lenguaje es muy antigua. Sin embargo, aquí proponemos unos límites más precisos: el que sea un lenguaje poseedor de una doble articulación.

Si comparamos otros tipos de disciplina corporal que requieren destreza, entrenamiento, esfuerzo, dedicación, coordinación, vencimiento de ciertos condicionamientos corporales, etcétera –disciplinas tales como los deportes–, encontraremos una técnica importante, pero de ninguna manera ‘doblemente articulada’ ni trabajada al modo del lenguaje humano como en la danza académica, y esto resulta en lesiones. No se trata de lenguajes tan depurados, simples y a la vez complejos como los de la técnica académica.

La economía lingüística, de la cual se obtiene un producto de alta eficacia, puede, entonces, aplicarse a la técnica académica.

17 Notar los rasgos orientalistas –cfr. Said, 1994– en este discurso.

Uno de los fenómenos del deporte profesional que más me llama la atención es cómo el deportista profesional sufre lesiones continuas y en muchos casos llega casi hasta la invalidez. Esto es muy raro en el ballet, y creo que el secreto radica precisamente en las reglas estrictas que rigen la doble articulación de la danza; en su rigurosa y pensada hasta en sus mínimos detalles *techné*.

En la *techné* encuentro la explicación de los orígenes aristocráticos del ballet y su devenir en arte burgués y arte popular. Inicialmente esta *techné* no habría podido ser aprendida ni decodificada por un sector social que trabajara todo el día para buscar su supervivencia o para prosperar en su negocio o profesión liberal. Ahora, con cuatro siglos de tradición, los bailarines pueden surgir de todos los sectores sociales, ya que es considerada una profesión y un trabajo artístico más, digno de dedicación a tiempo completo, de paga y beneficios. En la Unión Soviética, como dijimos, existía una condecoración especial equivalente a un título: “Artista del pueblo de la URSS”, concedida por méritos a los que habían dedicado su vida a cierto tipo de arte que el Estado patrocinaba. En el arte del ballet soviético, muchos recibieron aquella distinción.

Un bailarín hombre debe tener la fuerza de un levantador de pesas al alzar con una mano a una bailarina que se lanza desde la distancia y a toda carrera a sus brazos, la inverosímil flexibilidad del contorsionista, el equilibrio de un experto en cuerda floja, la resistencia de un futbolista de ligas mayores o un maratonista, mayor capacidad de elevación, salto, rebote y coordinación de un basquetbolista. Sin embargo, rara vez se lesiona. En mis veinte años de intento de ser una bailarina profesional (desde los 7), nunca presencié una lesión, ni en las grandes compañías de ballet a cuyos ensayos y clases tuve la suerte de acceder (Bolshoi, New York City Ballet, Elliot

Feld, Kirov, Maurice Bèjart, Royal Ballet, Ballet Nacional de Cuba, etcétera), ni en las academias ni ballets locales, como la Escuela Nacional de Danza, la AAA, la academia de ballet de Lucy Telge, el Ballet Nacional, la escuela de danza de Lily Zeni y otros. Si se producía alguna lesión, siempre era por ‘mala técnica’ o defectos ya irremediables en la adquisición de ella, es decir, por no dominar desde la niñez la doble articulación que la técnica académica suponía. Devoradora de todo tipo de libros en la Biblioteca Nacional relacionados con la danza, no recuerdo haber leído en las vidas de los grandes bailarines, de las grandes compañías de danza y ballet, en las historias de ballet, gramáticas de danza, teoría y filosofía de la danza y la coreografía, ningún caso de lesión en personas que realizaban repetidas e inenarrables proezas en escena, gente como Anna Pavlova, Nijinsky, Barishnikov, Nureyev, Margot Fonteyn, Maya Plissetskaia y otros.

Respecto de las exigencias sobre la bailarina, casi todas son similares a las del varón, pues si bien no se le exige la fuerza de un levantador de pesas, sí la resistencia de un maratonista olímpico. El varón puede saltar más alto y, evidentemente, posee más fortaleza física para los *portés*, el arte de levantar a la bailarina y llevarla por los aires. Por otro lado, la mujer posee más elasticidad y una flexibilidad especial que la hace mover todas las partes del cuerpo –brazos, columna vertebral, piernas y pies– de una manera más extrema que el varón y con mayor facilidad.¹⁸ Hay algo más: la danza en puntas de pies. Uno de los sueños de la danza clásica era lograr

18 En el ballet *Romeo y Julieta* creado para la música de Prokofiev, existen dos versiones muy similares. La primera es la rusa, llevada a Londres y reinterpretada allí. En la versión del Royal Ballet danzada por Alessandra Ferri, la bailarina mueve la columna vertebral a su antojo, como si de un pañuelo se tratase. (Poseemos la versión grabada.)

el vuelo mediante los propios medios corporales y el dominio de esa técnica que paradójicamente parece destruir la naturaleza física humana para extraer lo mejor de esa naturaleza. Desafiar la gravedad, simular el vuelo de las aves o los saltos de los felinos, la verdadera *mimesthai* donde se imita, no ‘tal como es’, sino lo que ‘eso produce’, sus efectos, fue y es un sueño de la conquista del espacio por medio del movimiento y la danza. En 1832, Marie Taglione, en un ballet que pertenece al ‘repertorio clásico’ (si bien es completamente romántico), *La Sylphide*, danzó en puntas de pies por primera vez. El éter debía ser conquistado, y ¿qué mejor que una figura incorpórea a la que apenas une la punta del pie al suelo?

Esto explica, por oposición, un principio importante de la danza moderna, cuyos verdaderos inicios se encuentran en los albores del siglo XX: sublevados contra lo que ellos llaman la ‘rigidez’ del torso, la cruel disciplina de la danza académica y sus ínfulas apolíneas, preconizan la conquista, no solo del aire, sino de la tierra, principalmente de la tierra: la danza hasta con el cuerpo entero en el suelo.

La danza académica de hoy en día, aun en sus escuelas más estrictas y conservadoras, ha incorporado numerosos aportes de la danza moderna, sobre todo en lo referente a lo inarmónico, la ruptura del eje de equilibrio (fundamento del arte clásico en general), y los movimientos sobre el suelo con todo el cuerpo, el dominio de la tierra y no solo del aire. Sin embargo, quienes la practican de ninguna manera han renunciado a aquello para lo que la técnica duramente adquirida los preparó: el dominio del espacio aéreo mediante los saltos y las puntas de pie. Sobre todo esto último. Comenzamos el siglo XXI, y hay un consenso cultural que sigue admirándose y deseando contemplar el baile en puntas de pie. Son los hombres quienes desean emplear ese recurso, como en el ballet

francés *ICARO*.¹⁹ Del mismo modo, existe un interesante *Lago de los cisnes* en el que todas las aves son hombres, lo que desafía la eterna figura de la mujer-ave.

El *baile en puntas de pie* requiere no solo de zapatillas especiales, con la puntera reforzada, sino también un cuidadoso trabajo de preparación para este. Ninguna niña debe usarlas antes de los 12 ó 13 años, e incluso más, ya que los pies podrían deformarse. Antes ha ejercitado sus pies durante varios años con los *battements tendús*, los *degagés* (que seguirá haciendo hasta el fin de su vida activa) y otros ejercicios, con el fin de desarrollar un *empeine elevado y fuerza en los pies*, que procede no solo de estas extremidades aisladas sino del cuerpo entero: la fuerza de las piernas, la correcta postura, la posición de la columna vertebral, los abdominales y otros.

Luego se inicia el trabajo en puntas con los interminables ejercicios repetitivos en la barra y al centro, a veces frustrantes para una estudiante que quiere dominar el espacio inmediatamente sobre las puntas de sus pies. Pero confía ciegamente en el profesor, quien a su vez confió ciegamente en su propio profesor, quien a su vez... Cuando el peso del cuerpo está sobre la punta del pie, visto este de frente, el talón debe estar, no en ángulo recto con la punta del pie, sino unos 45° más adelante; asimismo, el empeine debe estar estirado hasta su máximo y, como consecuencia, el arco fuertemente pronunciado. Pero es el empeine el que manda. Es él quien debe ‘salir hacia delante’ y mantener el pie en su sitio mientras la

19 Coreografía: Serge Lifar. Ritmos de S. Lifar orquestados por G. Szyfer. Decorado y vestuario: P. Larthe. Estreno: París, 9 de julio de 1935 en La Ópera. Intérprete principal: Serge Lifar. Hubo una readaptación con decorados de Picasso en 1962 e interpretada por A. Labis.

bailarina gira, se sostiene en equilibrio en la punta de un pie con la otra pierna elevada 180° hacia atrás, gira, salta, corre en puntas, se traslada por el escenario en puntas de pie como si se deslizara sobre ruedas y sin que la parte superior de su cuerpo acuse el rapidísimo *bouffé* de sus pies, etcétera.

Conclusiones

Quisiéramos haber podido desarrollar la mitad de nuestras primeras expectativas y profundizado mucho más. Consideramos este trabajo como una primera aproximación a lo que podría llamarse, con humildad, una ‘filosofía de la danza’ o una ‘lectura ideológica’ de ella. Somos conscientes de que esto es un comienzo y de que innumerables recortes han sido necesarios. Hemos omitido también una serie de ilustraciones e iconos que habrían podido ayudar a la mejor comprensión de ciertos aspectos de la danza o de los puntos trabajados. Lo primero, un poco por lo corto del tiempo y mucho debido a la creencia firme en que el lenguaje es capaz de bastarse a sí mismo. Esperamos que así haya sido. Para terminar, anotaremos brevemente algunas conclusiones.

Al iniciar el trabajo no sabíamos que se encontraría una lectura ideológica de la función que el ballet desempeñó en la Unión Soviética, y nos ha entusiasmado seguir, asimismo, en esa dirección, que nos ha permitido establecer *un paralelo entre la propuesta del régimen sociopolítico soviético y la perfección de uno de sus productos, el ballet*, así como de la importancia que este tuvo sobre la imagen positiva de los países comunistas ante el mundo occidental en plena Guerra Fría. Sabemos que esto no se pudo afirmar de la literatura, o de otras artes, como ha sido profusamente estudiado. Pero podemos resaltar con toda certeza que a través del ballet de la URSS se

produjo un fenómeno de imagen positiva del régimen, como lo vimos en el acápite correspondiente.

En su célebre definición, Aristóteles habla del ‘movimiento’ como “la entelequia de lo que está en potencia” (*Física*, III, 1, 201- 10); con ello “[...] se quiere decir la realización de lo que está en potencia, y, así, por ejemplo, la construcción, el aprendizaje, la curación, el crecimiento, el envejecimiento, son realizaciones de potencias” (Abbagnano, 1995: 820). El único momento cuando las potencias dejan de existir es en la muerte, ya que el movimiento supone también para Aristóteles traslado, que se da en el espacio y en el tiempo. La muerte es el final de toda posibilidad espacio-temporal.

“¿Por qué bailo, por qué entreno?”, se decía a sí misma una bailarina anónima en un diario también anónimo. “Porque el baile es, de todo lo que existe, lo único que me libera de la muerte, aquello que tiene la capacidad de hacerme entender la fuerza de la vida, el paso de un estado a otro, la transformación incesante que constituye la existencia. En el baile, aun la inmovilidad es danza. La danza me permite vencer la muerte, danzar es contrariar la absoluta ausencia de movimiento y buscar en dicha esencia de la vida su más alta expresión [...]”.

Cuando toda potencia desaparece se extingue también la vida. Toda posibilidad está latente en la danza, símil de la existencia; pero para que ello sea posible, es necesario el *oxymoron esencial* construido diariamente en la barra, en ‘el centro’, en el traslado continuo del principio de repetición del eje paradigmático (de la selección) al sintagmático (de la combinación).

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola
1995 *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- Aguiar e Silva, V. M. de
1972 *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Althusser, L.
1977 *Posiciones (1964-1975)*. México: Grijalbo.
- Aristóteles
1946 *Politics* (Ernest Barker). Oxford: Clarendon Press.
- 1951 *La política* (edición y comentarios de María Araujo y Julián Marías). Madrid: IEP.
- 1979 *Poética* (García Blecua). Madrid: Gredos.
- 1984 *Los económicos* (edición de Manuel García Valdés). Madrid: Gredos.
- Baril, J.
1964 *Dictionnaire de la danse*. Paris: Microcosme Éditions du Seuil.
- Barthes, R.
1981 *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores.

- Bedeschi, G.
1974 *Introducción a Lukács*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W.
1973 *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Brinson, P. y C. Crisp
1970 *Ballet for All (A Guide to One Hundred Ballets)*. London: Pan Books.
- Coseriu, E.
1962 *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid: Gredos.
- 1981 *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos.
- De Mille, A.
1963 *The Book of the Danse*. Amsterdam: Westbook House with Golden Press.
- Ducrot, Oswald y T. Todorov
1975 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Duncan, Isadora
1973 *Mi vida*. Buenos Aires: Losada.
- Eagleton, T.
1977 *Ideología: una introducción*. Barcelona: Paidós.

- Easthope, A.
1996 *Literary into Cultural Studies*, pp. 56-57.
- Editorial Progreso
1975 *Los jóvenes artistas del Teatro Bolsboi*. Moscú
- Fokine, Vitale
1961 *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*. New York: Little, Brown & Company.
- Goldmann, Lucien
1968 *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Península.
- Guillot, G. y G. Prudhommeau
1969 *Grammaire de la danse classique* (Ouvre couronné par l'Academie francaise). Paris: Hachette.
- Hopkins, E.
2002 *Convicciones metafóricas (Teoría de la literatura)*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Jakobson, R.
1976 *Nuevos ensayos de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI.
- Jameson, F. y S. Zizek
1998 *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

- Karsavina, Tamara
1959 *Theatre Street*. London-New York:
E. P. Dutton & Co. Inc.
- Komissarzhevski, V.
1976 “La danza de Maya Plisétskaya”.
Maya Plisétskaya. Moscú: Progreso,
pp. 83-103.
- Joyeux, Odette
1967 *Le monde merveilleux de la danse*
Paris: Hachette.
- Lausberg, Heinrich
1966 *Manual de retórica literaria*.
Madrid: Gredos.
- Lifar, S.
1968 *La danza*. Barcelona: Labor.
- Lotman, J.
1979 *Semiótica de la cultura*. Madrid:
Cátedra.
- Martinet, A.
1960 *Eléments de linguistique générale*.
Paris: Colin.
- Mounin, G.
1969 *Claves para la lingüística*. Barcelo-
na: Anagrama.
- Nijinsky, R.
1934 *Nijinsky*. Paris: Denoël et Steele.

- Noverre, J. G.
1952 *Lettres sur la danse*. Paris: Lieuter.
- Reyna, F.
1981 *Historia del ballet*. México: Daimon.
- Said, E.
1994 *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Saussure, F. de
1945 *Curso de lingüística general* (Amado Alonso, editor). Buenos Aires: Losada.
- Sorley Walker, Kathrine
s.f. *La danza y sus creadores*. Buenos Aires: Víctor Lerú.
- Valéry, P.
1923 *L'Ame et la Danse*. Paris: N. R. F.
- Voznesenski, A.
1976 "Retrato de Maya Plisétskaia". *Maya Plisétskaia*. Moscú: Progreso, pp. 25-30.
- Voznesenski, A. *et al.*
1976 *Maya Plisétskaya*. Moscú: Progreso.
- Zizek, S.
1992 *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.