

EL TRATO CON EL MAL

EN LA NARRATIVA COREOGRÁFICA Y EL BALLET

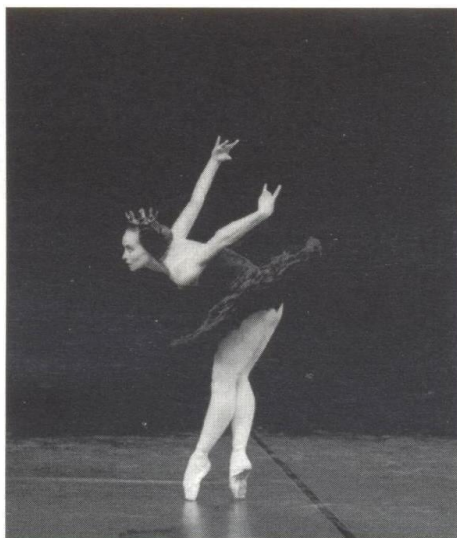


HUMANIDADES

ROGER SALAS



Foto: © J. Castañar



Todo hombre verá al diablo antes de morir

(Proverbio inglés, siglo XVI)

*Entre los demonios de esa filiación surgen
de cuando en cuando algunos terribles,
de amplios temperamentos (...). Dotados de
un inmenso poder sobre las almas blancas,
las atraen a sí y las trituran. Lo cual es grande
y bello en su estilo. Es la planta venenosa de
ricos colores que fascina en el bosque a los niños.
Es la poesía del mal.*

(Honoré de Balzac,
La última aventura de Vautrin)

El mal en el ballet siempre es vencido (se representa para ser conjurado), pero no por ello el ballet es un arte inocente, sino que ha seguido los esquemas de comportamiento y de enjuiciamiento de nuestra sociedad, evolucionando al mismo tiempo que ella, demostrando la utilidad políticamente correcta y amplificadora de esos postulados ejemplarizantes. Lo mismo pasa en la ópera (se han desarrollado en paralelo), que sus contenidos y espectros subliminales se mueven casi siempre por los mismos esquemas (y al menos esto fue así hasta el verismo, alcanzando a Puccini): la soprano buena y hasta inocente, a veces enamorada, el tenor heroico y bien intencionado, el barítono malicioso e intrigante, el bajo experto y voz de la conciencia, etc. El ballet nunca se ha librado de estos estereotipos. Si la heroína en ballet era mala, debía morir (ser vencida)... o transformarse.

Casi podríamos decir con seguridad que el *happy end* a lo Hollywood lo pone en boga el gran ballet del último tercio del siglo XIX, siempre con el abatimiento del mal y el triunfo apoteósico del bien y los bondadosos (y hay que decir que esta moda se fragua, nace precisamente en una convulsa y depauperada, feudalista Rusia, que preparaba el nefasto caldo de cultivo de la Revolución de Octubre), una Rusia de agudos contrastes sociales con oscuras heridas históricas que nunca han sanado. Precisamente allí se crea, se aúpa como arte



oficial, este mundo de fantasías y parábolas de ensoñación, de trajes de tul recamados con perlas falsas.

Pero no se trata solo y esquemáticamente de la representación, tras la argumentación narrativa y su síntesis coréutica, de la lucha entre el bueno y el malo (a veces es la buena y la mala), sino de la victoria del bien y la satanización definitiva del mal, su conjuración o sometimiento al orden y a la verdad explicitada del bien y de su entendimiento aceptado.

Otra premisa importante al argumento del trato con el mal en la narrativa coreográfica y el ballet es la dependencia de muchos argumentos de ballet de cuentos infantiles tradicionales, sobre todo de los archifamosos de Perrault, los Hermanos Grimm, Hoffmann o La Fontaine, con sus pretensiones ejemplificantes. No podemos aquí entrar en profundidad en por qué el gran ballet escoge *lo infantil* para elevarlo a “metáfora universal”, pero el hecho es que abundan esas narrativas, que son reconducidas sucintamente a lo que exige la esquemática y rígida dramaturgia balletística, una obligada simplificación de la acción dramático-narrativa. El propio George Balanchine escribió y habló mucho sobre este tema. Obviamente, él no prefería en absoluto el ballet narrativo y hacía crueles chistes al respecto; y cuando hizo ballets con argumentos y línea narrativa, se limitó a seguir las estructuras tradicionales sin grandes cambios. Las únicas excepciones fueron sus *Leyenda de José* en Copenhague en 1931 y *Sueño de una noche de verano* en New York, ya en la década de los cincuenta. Aprovechemos para decir que Shakespeare es una fuente inagotable y única tanto en el drama teatral como en sus versiones balletísticas, de esta lucha entre el bien y el mal y de la caracterización de los malvados en múltiples perfiles: Yago en *Otello*, Mercucio en *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Rey Lear* y hasta el *Próspero*, etc.

También es importante saber que no siempre fue así, de finales brillantes y felices, aún dentro de la gran tradición balletística, imponiéndose el bien sobre el mal, sino que, en los tiempos del romanticismo más recalcitrante (entre 1825 y 1850, aproximadamente) los ballets acababan muy mal, tristemente resueltos en un tono negativo, y envueltos sus tramas y personajes en una desolación sin límites, pues se buscaba intencionadamente socavar al espectador, provocar la desazón y hasta el llanto con soluciones trágicas de infelicidad e irredención: el espíritu romántico al fin y al cabo. El poema de Lord Byron, “El Corsario” también inspiró un ballet.

Pero el recorrido temático del mal en la danza escénica es más antiguo y se corresponde con los albores del ballet (en su sentido estricto de teatro bailado) y en la representación del mal en la danza folclórica, donde aparecen desde tiempos ancestrales espectros, diablillos traviesos y feroces bestiaros; algunos



de estos “monstruos del mal” populares, fueron luego absorbidos por la literatura dramática de los ballets, como es el caso de los ratones de *Cascanueces*. Frecuentemente, aunque no siempre, se asocia y representan juntos, el mal y la muerte, con una contaminación comunicante entre ambos avatares. García Matos, en sus eternamente útiles investigaciones sobre el folclore español, compiló multitud de estas danzas y ritos populares, algunas de las cuales llegaron al folclore hispanoamericano, como es el caso de México (culto a la muerte) y Perú (danzas de diablos).

Hay un temario básico que puede ser analizado como el esencial relativo entre el mal y la danza escénica:

La noción de sacrificio y maleficio en la danza narrativa, con sus temas mitológicos o bíblicos más usuales:

Icaro, Diana y Acteón, Medea, Caín y Abel, José y sus hermanos (La leyenda de José o Josephs legende). Un ejemplo moderno: *La creación del mundo* (Kasátika y Vassiliov)

Ejemplos cronológicos de interés:

Siglo XV

Citemos que el mal sobrentendido, como aviso de venganza está ya en un ballet de Catalina de Médicis (Ballet de Court de la Reine), en sus tiempos del Louvre parisino, y que en la trama, preconizaba la sangrienta Noche de San Bartolomé.

Siglo XV-XVI

Las prácticas festivas en Bomarzo. Los Gonzaga: una permisividad sin límites y sus *ballabile*. *La casa inclinada* como ejemplo de arquitectura fantástica de carácter escenográfico y básicamente de servidumbre teatral. El opio y los Gonzaga: antecedente de la representación de las drogas en el ballet (*La Bayadera*, La Peri, ya en el siglo XIX): Los sultanes que ven alucinaciones: Solor ve a Nikiya muerta tras usar su narguile (Bayadera).

Siglo XVI

Una stravaganza dei Medici (video). El clima de exaltación y lujo en Florencia por las bodas del Gran Duque Ferdinando y Christine de Lorraine en 1589 produjo los más extravagantes escenarios para los intermedios (o interludios) bailados jamás montados hasta entonces, cada uno de los cinco que se redactaron era concebido como una pequeña ópera autónoma, con sus lujos y su mecánica escénica. En 1986 fueron reconstruidos minuciosamente estas cinco piezas y reunidas en un programa de televisión que ha sido muy premiado y valorado. Las partes de danza fueron encomendadas al bailarín y coreógrafo prematuramente desaparecido Andrea Francalanci (especializado en danza antigua, perteneciente a Rit et Dancieries y discípulo predilecto de Francine Lancelot). El Intermezzo II es la lucha de Apolo con el dragón (Python) y es estrictamente un *ballo* narrativo,



quizás el más antiguo que se hubiera reconstruido hasta hoy. Aún en estos tiempos mediceos no estaba acuñado el término *balletto*, que aparece bastante tarde con su significado actual. En el intermedio III hay una diferenciación clara entre el paraíso y el infierno (el reino del bien y el averno o destino localizado del mal).

Una stravaganza dei Medici es el canto al orden y el destierro del mal, sobre todo el armónico y perfecto equilibrio del dorado renacimiento en que vivía la Toscana de entonces. Apolo lucha con el dragón, que es el desorden y el mal, es vencido y se loa la acción y el nuevo equilibrio en la paz.

Siglo XVII

Ballet en la Corte de Luis XIII: los personajes demoníacos satirizados. De el Astrólogo a los Alquimistas.

Siglo XVIII

Don Juan surge en ballet antes que en la ópera (lo mismo que ha sucedido con *La sonámbula* de Bellini o la *Carmen* de Bizet. Un Don Juan malvado y vengativo. El papel justiciero de las furias aparece en el libreto de ballet de Angiolini y así se refleja después en el final de *Don Giovanni* (Mozart).

Siglos XVIII - XIX

El caso de *Coppelia* (París, 1870): las intenciones del Dr. Coppelius. Los autómatas. La animación alquímica de los autómatas.

El cuento original de E. T. A. Hoffmann. *El hombre de arena*. Freud se refirió largamente a este cuento de Hoffmann.

Roberto El Diablo (Meyerbeer): Opera-ballet: Cementerio, monjas, la rama dorada...

Fausto aparece en el ballet por primera vez en el siglo XVIII, exactamente en 1723 en Londres, cuando John Rich presenta un ballet pantomima titulado *The Necromancer or The History of Dr. Faustus*; recordemos en teatro la pieza homónima de Marlowe (contemporáneo y rival de Shakespeare). August Bornonville en 1832 en Copenhague: *Faust*. Deshayes en Londres 1833 (música de Adolph Adam, que reutilizó en *Giselle*). Tal era la popularidad de Fausto que el empresario Lumley (del Her Majesty's Theatre) encargó a Heinrich Heine que escribiera un ballet-pantomima: *Der Doktor Faust*, que nunca llegó a representarse en su forma original. Fue un gran suceso el *Fausto* de Jules Perrot en la Scala de Milán en 1848, con Fanny Elsleer (que lo repitió en Viena en 1851).

Satanella (o *Metamorphosen*), Berlín 1852, de Paolo Taglioni. Música: Pagni y Hertel, basado en *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte, un cura experto en historia de la alquimia, en numerología y astrología. El diablo es en ese ballet la bella diablesa Biondetta.



LO GOYESCO Y LAS BRUJAS EN EL BALLET:

El conjuro de las brujas en la primera escena de *La Sylphide*.

El Hada Carabosse y la maldición del huso. Las hadas buenas, (las virtudes) y la lucha frente a la cuna de la recién nacida. En la última escena las hadas se convierten en diamantes, zafiros, etc.

Rothbart (El príncipe del mal en el lago encantado).

LUCHAS ENTRE LOS BUENOS Y LOS MALOS:

Raymonda: moros (malos) y cristianos (buenos). La trama de *Raymonda* remite a un reino en el sur de Francia (pensemos en Avignon, por ejemplo) en los tiempos de las cruzadas. Y hay un sarraceno, seductor y vengativo. En el ballet no falta una escena de batalla a grandes y pesadas espadas. Tras varias escenas cortesanas (incluidos unos inspirados “Panaderos” que compuso Glazunov y que son bailados “a la zíngara”) el príncipe vence al sarraceno y, vestido de blanco, desposa a Raymonda. Recuerda a la iconografía mediterránea de San Luis de Francia.

Cascanueces: La batalla de los ratones y el Príncipe-Cascanueces. Los ratones son grises y oscuros, vienen de las profundidades del sueño (o de la tierra, de sus cuevas) pretenden dominar el universo onírico donde Clara ve ilusoriamente sólo princesas y hadas y adonde es conducida: el Reino de los Dulces de Azúcar. Chaicovski compuso aquí algunas de sus más hermosas músicas para ballet, con un notable apogeo de las cuerdas y los vientos. Los ratones irrumpen en las escenas idílicas y el cascanueces, animado en forma de príncipe, les vence. Cuando Clara (o María en otras versiones) despierta al final de su sueño, las tinieblas han terminado y los malos han sido desterrados al fondo del incubo.

El lago de los cisnes: Todo este ballet, probablemente el más famoso y divulgado de la historia de la danza, está lleno de luchas entre el bien y el mal, expresadas de muchas maneras y a muchos niveles. Las principales son las encarnaciones de Odette (El cisne blanco) y Odille (el cisne negro) por una sola bailarina. Esta idea genial, de donde sale la natural comparación que ya hiciera en 1930 Beaumont con el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, no se atribuye exactamente a Marius Petipa, sino a los guionistas de la obra, basada en una leyenda medioeval germánica (de ahí la ambientación gótico flammarienesca original). *El lago de los cisnes* varió mucho desde su fracasado estreno en Moscú en 1877 (lo que provocó en Chaicovski su primera gran depresión documentada) y fueron Marius Petipa y Lev Ivanov en San Petersburgo, ya muerto el compositor, quienes reordenan la partitura y sobre la idea original, producen *El lago de los cisnes* tal como lo entendemos y lo vemos hoy. Durante algunas épocas en la antigua Unión Soviética se recurrió a dos bailarinas, una para el cisne blanco (bueno) y otra para el cisne negro (el malo y seductor), pero la gran efectividad estaba en la transformación del cisne blanco en negro a manos del talento de una sola bailarina, y así lo hizo Pierina Legnani en el estreno de San Petersburgo de 1895 (¡en los albores del siglo XX!), creando los primeros parámetros de un complejo personaje y de un mito.

La batalla en el 4º Acto de una bandada de cisnes negros con los cisnes blancos. Aunque esta escena no es atribuible a los orígenes de la pieza y se empezó a ver en los teatros moscovitas desde principios de los años 50, es interesante y no desvirtúa las intenciones del original. Fueron sobre todo Bourmeister en el Teatro Stanislavski y Yuri Grigoróvich en el Gran Teatro Bolshoi, ambos en Moscú, los que exploraron esta escena coral y explícita. Antes, en Leningrado, varias versiones también usaron este elemento de gráfica descriptiva, entre ellos Makarov y Lavroski.



La bailarina en los grabados aparece representada con cuernecillos de diablo. Pero esto ¿qué quiere significar? Es la diablesa, un arcano que viene establecido desde el medioevo y en el que se puede adivinar una cierta discriminación selectiva de la mujer, según la misma tradición judeo-cristiana dominante.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MALDAD Y LA VENGANZA:

Mirtha, Reina de las Willis, en *Giselle*. Odette, el cisne negro, en *El lago de los cisnes*. Gamzatti, la novia despechada, en *La Bayadera*. La vengativa enamorada, en *La fuente de Batjicharai*

Siglo XX:

En los años 20 y 30 del siglo XX hubo en Centroeuropa y en la Europa del Este un reverdecimiento del tema de Fausto en el "ballet". Esto se relaciona, naturalmente, con la literatura, y no puede ser casual ni ajeno al coincidente afloramiento del nazismo.

Mary Wigman: el expresionismo y la representación del mal en la danza moderna. La elección de la muerte como destino: *El joven y la muerte* (Roland Petit). *Clavigo*: un apogeo paroxismal ligado a lo demoníaco (Roland Petit, Opera de París). *El diablo en el poblado* (Zurich, 1935): Mlakar (muy popular en Centroeuropa. *Devil's Holiday* (New York, 1939): Ashton. *Notre Faust* (Maurice Béjart).

