



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lengua y Literaturas Modernas Alemanas

“La narratividad en el ballet *El Cascanueces*, basado en un cuento de

E.T.A. Hoffmann”

Tesina que para obtener el título de Lic. en Lengua y Literaturas

Modernas Alemanas presenta:

Paytuví Álvarez María Ayolani

Directora: Dra. Ana Elena González Treviño

Marzo 2017

Ciudad Universitaria, CDMX



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: Contexto histórico del Romanticismo alemán.....	4
CAPÍTULO II: La forma estética del Ballet Romántico.....	11
CAPÍTULO III: La narratividad del ballet.....	17
CAPÍTULO IV: La expresividad en el ballet.....	21
CAPÍTULO V: Análisis comparativo del cuento de <i>El Cascanueces y el Rey de los Ratones</i> con su ballet homónimo.....	26
CONCLUSIONES.....	36
BIBLIOGRAFÍA	39

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo pretendo mostrar de qué manera una obra literaria alemana dio pie a la creación del ballet clásico “El Cascanueces” (1892). A partir de la interrelación ballet-literatura que se ofrecerá con el ejemplo de *El Cascanueces*, aspiro a mostrar que hay un verdadero fenómeno de intermedialidad¹ en el que el ballet no puede prescindir de los elementos literarios para el montaje coreográfico, toda vez que éstos resultan esenciales para remitir al referente que establece una identidad con la pieza escenificada. De esta forma, la recepción de las experiencias intermediales tiene ciertas particularidades como se verá más adelante. No se trata de la construcción de una obra de arte, sino de la producción de sentido a través de las influencias y préstamos entre medios. Dicha producción se concibe a partir de la generación de nuevas experiencias derivadas de nuevas formas de representación, esto es, porque existen ciertas diferencias que explicaré más adelante entre la obra literaria y la obra de ballet homónimas.

En primer término ubicaré al Romanticismo alemán en su contexto histórico como uno de los períodos más significativos en la historia del arte. Además del contexto, se abordará su análisis narrativo y su repercusión en la época actual.

En una retrospectiva histórica de la literatura, el espíritu romántico en el siglo XIX fue generador de muchos temas y motivos que se consolidaron principalmente en el lenguaje literario. Aquellos elementos que lo conforman y representan inspiraron también a otras disciplinas artísticas. El romanticismo

¹ La intermedialidad, en el ballet, se refiere a la mezcla de la música, el escenario, un texto transformado en una pieza musical y la coreografía. Esta última se convierte en una especie de traducción intersemiótica de los elementos mencionados. (“*The Transit of Literature through the Media Circuit*”, Pennachia, 2007.)

responde a una pulsión humana, al igual que el sentimiento épico e incluso las inclinaciones formales del clasicismo.

Una vez ubicado el Romanticismo cronológicamente, al igual que sus formas literarias y artísticas, relacionaré su estética con el ballet. Dicha fusión se refleja en el ballet romántico, cuya principal característica es la idealización de la figura femenina y del cual daré detalles para después dar paso a la narrativa como elemento de alta relevancia en el ballet. Más tarde, hablaré de la expresividad y del alto contenido emocional que impera en este género dancístico. La imaginación, como componente de la expresividad la resalta y juega a su vez un papel fundamental dentro de la narrativa. Si partimos de esta premisa, una parte medular del proceso de desciframiento de la obra de arte consistiría en distinguir el sentido literal del sentido figurado. En el traslado del texto a la coreografía se establecen símbolos que buscan resumir ideas. Para tal, debemos preguntarnos ¿qué figuras de la obra de arte, por sus características específicas, funcionan como símbolos? Por eso, considero que lo más consecuente es estudiar esos símbolos dentro del régimen discursivo en el que aparecen.

No sólo hay que saber qué es lo representado, sino reconocer el carácter episódico de lo que sucede en escena. Es necesario entender la imagen escénica como un suceso o una historia que nos está siendo relatada, es en ese sentido que hablamos de la dimensión narrativa de la obra artística y lo que conlleva: el peso de lo emocional, lo cultural y lo educativo. Dichos elementos nos llevan a atender los aspectos literarios de la misma.

Dado lo anterior, procederé a hacer un análisis comparativo entre *El Cascanueces* y *El Rey de los Ratones* y su ballet homónimo, donde las

estructuras narrativas fantásticas de Hoffmann se plasman de manera magistral en la puesta en escena. En primer término busco señalar mecanismos mediante los cuales el ballet introduce al espectador en el mundo narrativo de Hoffmann (1776-1822). En segundo término, valoraré los componentes fijos, es decir, elementos en común, que pertenecen a la obra literaria base y que se mantienen con fidelidad en la coreografía, demostrando así cómo el ballet no sólo es una representación de la trama central de la obra literaria y con la que comparte su nombre, sino cómo su puesta en escena manifiesta fundamentos narrativos que constituyen la obra literaria en sí.

CAPÍTULO I

CONTEXTO HISTÓRICO DEL ROMANTICISMO ALEMÁN

En la Europa ilustrada imperaba el racionalismo tendiente al positivismo. Como respuesta a esto, surgió el Romanticismo, donde se exaltaba al hombre, la naturaleza, la belleza y la nostalgia del pasado, dando así un giro hacia lo ideal y lo sublime. Durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX esta época sirvió como expresión de rebeldía, libertad e independencia en la creación artística y en todas las áreas del pensamiento. Los rasgos individuales corrían peligro de disolverse en la deshumanización social traída por la Revolución Industrial. El impacto por las transformaciones emergentes tocó también la sensibilidad y la percepción que las personas tenían de sí mismas y del mundo. Hubo reacciones desde muchos frentes, pero una de las más significativas surgió del sector aristocrático, el cual formó parte importante de la movilidad social al desplazarse su riqueza paulatinamente hacia la burguesía. Autores de la talla de Freiherr von Hardenberg (Novalis), Ludwig Joachim von Arnim, Heinrich von Kleist, Friedrich de la Motte Fouqué, Joseph von Eichendorff, Adelbert von Chamisso, Nikolaus Lenau, August von Platen, Anette von Droste-Hülshoff, soñaron con

restablecer los antiguos valores estéticos, religiosos y sociales, no al estilo clasicista, sino medieval.

Como lo atestigua el historiador británico Richard Holmes en el prólogo a su libro *La edad de los prodigios*, el Romanticismo no fue solo un fenómeno en el ámbito de la literatura, de las artes, del gusto, de la estética, en general, sino también una tendencia que abarcó y modificó radicalmente la cultura europea incluyendo la religión, la política y la ciencia.² El Romanticismo no se reduce a un fenómeno literario, sino que abarca todos los aspectos de la cultura del momento histórico en el que se gestó, pues consiste en una actitud especial frente a la vida, se exalta el “yo” y el ansia de libertad impulsados por un espíritu idealista. No sólo fue el nacimiento de una nueva sensibilidad y de una nueva gama de sentimientos distinta de la tradicional, sino también de una filosofía y, por consiguiente, una estética. **La sensibilización** a menudo se llevaba a cabo por medio de obras de arte.

El término *romántico* y la antítesis *clásico-romántico*³ desde hace mucho tiempo han entrado en el lenguaje de uso común. Poseen un valor y responden a una función útil, siempre que se las emplee como lo que son: aproximaciones, y no se pretenda extraer algo de ellas que no pueden dar, es decir: una exactitud de pensamiento riguroso. Los términos *clásico* y *romántico* significan, respectivamente, equilibrio e interrupción del equilibrio, algo análogo a la definición de Goethe: “Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das

² Richard Holmes. *La edad de los prodigios: terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*. Editorial Turner Noema, trad. Cristina Núñez Pereira, Madrid, 2012,

³ Antítesis introducida por Goethe y Schiller. Cfr. J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 21 de marzo de 1830.

Kranke”.⁴ Desde mi punto de vista, el polo opuesto a *romántico* no existe, sencillamente porque *lo romántico* no existe como esencia fija: el término *romántico* señala una condición de la sensibilidad que puede manifestarse en distintos tipos de creación artística o literaria, sin que ello implique un juicio de valor sobre su “salud” o “enfermedad”.

Uno de los conceptos característicos del Romanticismo alemán es la *Sehnsucht* o *nostalgia*,⁵ acuñado por Novalis, quien fue considerado el representante más genuino del Romanticismo alemán primigenio. Sin embargo va mucho más allá: incluye la *angustia* y se trata de un anhelo doloroso que nunca alcanza su objetivo. Otro concepto derivado de esta palabra alemana es desear el deseo, el cual se concibe como inacabable, y en ello radica una dinámica masoquista-narcisista que encuentra en sí misma su propia satisfacción, lo que nos lleva a reflexionar sobre los límites personales subyacentes al Romanticismo.

Ante la interrogante de cómo se gestó tal fenómeno, Juan Carlos Velasco Arroyo explica que la esencia del romanticismo fue rechazar los límites y tocar la parte más personal de cada individuo: su capacidad de formarse un estilo propio, o bien, aspirar hacia lo divino⁶. Cundía la convicción de que el hombre pasional era la medida de todas las cosas y que la verdad sólo podía encontrarse en el camino hacia la interioridad. Desde esta perspectiva la mejor respuesta a la crisis del mundo moderno está en el arte, porque para los artistas románticos crear significa aproximarse a la verdad, a la última dimensión del ser.

⁴ Eckermann: *Gespräche mit Goethe*. Wiesbaden: E. Brockhaus, 1949. p. 263 (traducción al español: “Llamo clásico a lo sano y romántico a lo enfermo.”)

⁵ Alfredo de Paz, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos, 1992, p. 55 y ss.

⁶ Juan Carlos Velasco en *La escuela romántica de Heinrich Heine*, edición de Juan Carlos Velasco, Alianza Editorial, Madrid, 2010, pp. 7-47.

Las primeras manifestaciones románticas se dieron en el ámbito literario, a través de los movimientos prerrománticos británicos y alemanes de fines del siglo XVIII. Pero el Romanticismo no se reduce a un fenómeno literario, sino que abarca todos los aspectos de la cultura de la época en la que se gestó, pues consiste en una actitud especial frente a la vida: se exalta el “yo” y el ansia de libertad impulsados por un espíritu idealista. Para ellos, el poeta era el último hombre primigenio; sus novelas, dramas y romanzas tienen como tema central al artista. Lo glorifican como aquel que desdeña todos los lazos y prefiere morir libre antes que traicionarse a sí mismo.

La vida social causaba desilusión al romántico, por lo que prefería buscar la sinceridad en sí mismo. Para éste, la reflexión y la soledad causan un dulce sufrimiento; la felicidad era, sobre todo, *interior*.⁷ La fantasía y la imaginación no eran facultades ajenas a estos poetas, W.H. Auden habla (en las *Lectures on Shakespeare*, por ejemplo) de la primera como “facultad agregadora” y de la segunda como “facultad modificadora”, además de las sugerencias monstruosas de la fantasía alimentada de horrores libresco.⁸ Esta extensión de la imaginación a cosas que antes se le negaban es producto de la liberación tanto de las reglas clásicas como de la jerarquía y la nobleza que se le asignaban a ciertos géneros y a ciertos temas. Con esa liberación, el poeta será capaz de mirar cualquier objeto, aún el más humilde, y en ellos podrá encontrar el “sentido interior”.

En el contexto germano, el rechazo de la razón condujo a los poetas románticos alemanes a indagar en el universo de las sensaciones, sin descartar

⁷ Cfr. Alfredo de Paz, *La revolución romántica: Poéticas, estéticas, ideologías*, p. 76.

⁸ (Hudson, H. N. (1848). *Lectures on Shakespeare* (Vol. 2). Baker and Scribner)

del todo lo cognitivo. Sin embargo, prevalece en muchos casos la búsqueda de la trascendencia tanto de lo sensorial como de lo racional.

Hay que destacar la estrecha relación entre el romanticismo y el psicoanálisis. El concepto romántico de “voz interior” se considera un antecedente de la libre asociación psicoanalítica. La historiadora, literata y psicoanalista francesa Elisabeth Roudinesco refiere que “[...] la teoría freudiana es heredera del Romanticismo y de una filosofía de la libertad crítica”.⁹ Los temas tratados por el Romanticismo constituyen también el tema del psicoanálisis: el sueño, la noche, la locura, la infancia, lo primitivo, el amor pasión, la muerte, la enfermedad, el secreto, lo anormal, lo siniestro, lo misterioso, lo sobrenatural; pero divergen en la manera en que se abordan.

Los románticos fueron los primeros en llamar la atención, previo al psicoanálisis y al surrealismo, sobre los mitos y los sueños; ambos eran para ellos algo tan vívido y a la vez tan verdadero como la vida misma. Desde el principio del Romanticismo, como lo afirma el crítico literario Walter Muschg cuando habla de profetas y videntes, la unión de las esferas de lo sagrado y de lo mágico se reforzó por el hecho de que el Romanticismo aceptó como temas literarios tanto la inspiración mística como el éxtasis mágico¹⁰. Dado que el Romanticismo retornó a los orígenes, entonces se puede hablar de un romanticismo místico, que se erige como instancia aglutinadora entre el orden objetivo (grupo social) y el subjetivo

⁹ Elisabeth Roudinesco, *¿Por qué el psicoanálisis?* Tr. Virginia Gallo, Argentina: Paidós, 2000, p.57.

¹⁰ Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*, trad. Joaquín Gutiérrez, México: FCE, 1965, p.168.

(conciencia individual); entre la naturaleza y la libertad. Asimismo, la *noche* fue una de las ideas más recurrentes, y a partir de ella surge el interés por la *muerte*.

Dejando de lado el misticismo y pasando a las situaciones *de facto*, uno de los máximos exponentes del Romanticismo es Maximilian Klinger (1752-1831), quien inicia dicha corriente en Alemania con el drama *Sturm und Drang* (1777) (Ímpetu y Tormenta).Es relevante que dicho título se usara para designar al llamado movimiento de la *Empfindsamkeit* (sensibilidad o sentimentalidad), vinculado a las obras de Christian Gellert (1715-1769) y a los primeros dramas de G.E. Lessing (1729-1781). Paralelamente, Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), ocupa un sitio de honor; Goethe fue un profundo pensador y hombre de mundo, y personifica la lucidez e inspiración del genio. El espíritu romántico por excelencia está ilustrado en su novela epistolar *Die Leiden des jungen Werthers* (*Las Tribulaciones del joven Werther*) (1774). Por otra parte, la literatura alemana encuentra en ambas partes de *Doktor Faustus* (Doctor Fausto) (1806-1832), su obra maestra, un poema dramático, en el cual se combinan el clasicismo y el romanticismo. Friedrich Schiller (1759-1805) a través de *Die Räuber* (*Los bandidos*)(1781) y *Wilhelm Tell* (Guillermo Tell) (1804) llevó los ideales libertarios al teatro alemán, sin dejar a un lado su talento lírico manifiesto en *Freude, schöner Götterfunken* (*Himno a la alegría*), incluido por Beethoven en los coros de la *Neunte Symphonie* (Novena Sinfonía) (1824).

En el ámbito de la poesía resaltan Friedrich Hölderlin (1770-1843) con sus *Elegie* (*Elegías*) (1801), así como Freiherr von Hardenberg “Novalis” (1772-1801) quien elevó el lirismo hasta la metafísica en su obra *Hymnen an die Nacht* (Himnos a la Noche). Según éste último, ser romántico consiste en otorgarle un

sentido elevado a lo cotidiano; el prestigio de lo desconocido a lo conocido y el esplendor de lo infinito a lo finito, como lo hizo Ludwig van Beethoven en su *Neunte Symphonie* (Novena Sinfonía).

Entre 1795 y 1830, fuera del marco histórico de la estética que *grosso modo* puede definirse como romántica, quedan importantes fenómenos artísticos y culturales como el aspecto clasicista de Goethe o las teorías sobre el arte y sobre la poesía de Wilhelm von Humboldt (1767-1835), en Alemania, las estéticas de la belleza ideal en Italia, o el clasicismo de Antoine Quatremere de Quincy (1755-1849), influyente teórico de la arquitectura en Francia.

Para cerrar este primer capítulo considero necesario justificar mi elección del autor E.T.A. Hoffmann, que va más allá del gusto y tradiciones populares. La literatura nos ha invitado, sobre todo a partir de la inflexión romántica, a emprender un viaje donde nos preguntemos quiénes somos, y sobre todo, si realmente somos quienes creemos ser, para muestra: *El Cascanueces*. La interacción entre una obra y su lector se da de manera muy particular. En mi caso, la primera aproximación que tuve hacia la obra de Hoffman fue como intérprete del ballet “El Cascanueces” puesto en escena. A partir de ese punto surgió en mí el interés por leer el cuento original y comprobar que la danza y la música en combinación logran narrar una historia. Es aquí donde los códigos dancísticos, musicales y literarios se relacionan entre sí de diversas maneras, partiendo desde relaciones complementarias, alusiones, evocaciones, hasta la imitación de procesos o utilización de analogías (significados y re significación). Tanto en el ballet como en la literatura se entrecruzan, entre otros, factores estéticos y de “gusto”, emocionales y afectivos, culturales y educativos que determinan una serie

de relaciones significativas. El ambiente que se origina a partir de los sentimientos consigue plasmar una impresión no relacionada con los medios materiales de la obra. Lo afectivo, es el resultado global de un todo que, sin duda, dota a la obra de un tono peculiar.

CAPÍTULO II

LA FORMA ESTÉTICA DEL BALLET ROMÁNTICO

La historia del ballet dice que entre las tendencias de la época decimonónica sobresalían la preferencia por un medio más personal de expresión, una liberación de las restricciones culturales y sociales tradicionales impuestas por las fórmulas

del siglo XVIII respecto de la danza, y justamente un énfasis en la diversidad cultural que emergía del espíritu nacionalista, por paradójico que esto pueda sonar. De ahí que los sitios principales para el ballet romántico fueran los escenarios parisinos y londinenses. Dicha diversidad nacional y cultural está presente en cada una de las obras del repertorio clásico.

El siglo XIX enmarcó la época del ballet romántico, en el que se refleja el culto a la bailarina y la lucha entre el mundo terrenal y el espiritual. Paralelamente, el ballet ilustra el sueño, donde también se personifica la pesadilla de la existencia cotidiana: la locura, el engaño, lo siniestro de la vida encarnada por hechiceros y fabricantes de autómatas diabólicos. Estas ideas están presentes en coreógrafos, músicos, dramaturgos y autores como Heinrich Heine y Emmanuel Nodier.

En esta época se crean las reglas definitivas de la metodología del ballet, como el protocolo indica, por ejemplo iniciar una clase con ejercicios a la barra, después al centro y finalmente danzar a ritmo de *allegro*. Carlos Blasis, director de la Escuela Imperial de Danza y Pantomima de Milán, marcó a través de su libro *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (Milán, 1820) la referencia obligada para el ballet de los cien años siguientes. Los maestros de ballet, franceses e italianos en su mayoría, poseían inspiración y habilidades que promovieron la creación de un nuevo estilo de arte teatral, el cual inició a partir del establecimiento de la *Opéra* de París a principios del siglo XIX. Los coreógrafos y bailarines franceses recorrían el mundo y se impregnaban de influencias exteriores para dar a su arte un efecto cosmopolita.

El ballet clásico se basa, por lo general, en obras literarias de desarrollo lineal con inicio, nudo y desenlace. Su estructura es igualmente simple y clásica:

tres, máximo cuatro actos, generalmente precedidos por un pequeño prólogo. Cada acto se conforma, a su vez de: inicio (presentación de los personajes), nudo (introducción al problema, al drama a resolver) y desenlace. La sumatoria de todos los actos, hace de la obra, en su integridad, una historia o lo que llamaríamos en términos literarios una trama de comprensión inmediata para el público receptor.

El producto más visible de la multitud de manifestaciones históricas de este periodo fue una nueva generación de artistas europeos de la talla de Johann Wolfgang von Goethe, Alexandre Dumas, Jean François Millet, Franz Schubert y Richard Wagner, quienes dieron vuelo a su imaginación, expresándose artísticamente en un regreso a la naturaleza, en la exaltación de sentimientos, y en el deseo de trascender la condición humana. En particular, las producciones dancísticas conllevaban la visión especial y el anhelo del espíritu romántico, especialmente a través de la participación del héroe enamorado y de una creación única y perfecta: la *ballerina*¹¹ romántica. Este ideal tiene un origen social, ya que en esa época se concebía una división entre cuerpo y alma; un ser podía ser terrenal, pasional y pecaminoso o bien etéreo y puro. Este dualismo también se reflejó en el escenario, donde un ser sobrenatural, generalmente un hada (sílfiide o *willi*),¹² seduce a un hombre de carne y hueso, el cual es arrastrado por sus pasiones a un final trágico. También los ideales de liberación femenina llegaron al mundo del ballet romántico. La batalla de sexos y la emancipación femenina estuvieron presentes en los ballets de la década de 1830, sin embargo las

¹¹ Palabra para hacer referencia únicamente a las bailarinas de ballet.

¹² Las willies son seres espirituales de la mitología eslava que habitan en los bosques; se hacen presentes en las noches (Ivanits, 1989).

conclusiones de las obras tendían hacia un final feliz de acuerdo con los modelos más tradicionales, pues los coreógrafos no se atrevieron a llevar más allá dicha emancipación.

El investigador de la historia de la danza en Cuba, Francisco Rey Alfonso¹³, explica que durante la cúspide creativa del ballet romántico (1830-1845), no fueron los bailes de la corte medieval los que influyeron en el desarrollo de la época de oro de la danza, sino más bien fueron los sentimientos poéticos originalmente contenidos en las canciones de los trovadores los que fueron identificados por los creadores del ballet romántico y que satisficieron los anhelos emocionales del público del siglo XIX. No hay que olvidar que la expresividad musical es parte medular del ballet porque subraya los sentimientos, que son el componente clave del repertorio de la época y la originalidad de cada una de las partituras, y que posibilita la existencia de una unidad dramática y coreográfica, acentuados por los leitmotivs¹⁴ de personajes y situaciones.

El ballet romántico generó uno de los grandes estilos dancísticos que han llegado hasta nuestros días, y si bien minimizó la importancia de la música fuera de Francia, continuó existiendo en forma de adaptación. Su influencia alcanzó incluso a Estados Unidos, aunque fue en Rusia donde adoptó una forma singular, siendo el ruso Marius Petipa (1818-1910) el encargado de transformar al ballet. Así mismo, con el compositor Tchaikowsky, creó nuevas obras y espectáculos, introduciendo innovaciones como el uso del tutú corto y las danzas folklóricas. El

¹³ Francisco Rey Alfonso, *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2ª edición, 2004.

¹⁴ Definición de la RAE: motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica.

tutú corto o “de aro” lleva una armadura con forma de plato que sirve de sostén a los volantes u holanes con el propósito de que quede recto y las piernas al descubierto; el torso va muy ceñido con algunas varillas, normalmente lleva un escote delantero y la base del cuerpo termina en un pico en el centro de la cintura para estilizar la figura.

Temáticamente, se podrían percibir tres corrientes o vertientes dancísticas del Romanticismo: la primera es la mística o sobrenatural, con seres fantásticos (sílfides, willis, peri¹⁵ ondinas y sirenas); La segunda es la terrenal o pagana, cuyos protagonistas son seres de carne y hueso, personajes sofisticados dentro de un mundo rústico de campesinos y aldeanos. Y la tercera es la mixta, que funde las corrientes mística y terrenal, como en el caso del ballet *Giselle*, en donde una joven campesina se transforma en una **criatura irreal (willi)** que tienta al protagonista y pone en peligro su alma. Ese es el dualismo de los ballets románticos: muestran seres irreales, puros y bellos que sin embargo pueden causar la perdición de alguien.

Tanto en el ballet como en los cuentos tradicionales, hadas, *trolls*, elfos y sirenas podían mostrar un rostro bondadoso o ser un presagio funesto para los seres humanos. En el contexto de esta dualidad, un tema recurrente es el del amor no correspondido, un amor imposible. La caballerosidad del héroe, su cortesía, nobleza y distinción se expresan en el amor espiritual, aunque sus ideales trascendentales a menudo se ensombrecían con elementos oscuros de

¹⁵ Hadas orientales: pequeñas criaturas aladas con ojos similares a los de los insectos y con cuatro extremidades superiores; según la representación occidental de Lewis, 2014

superstición y miedo a lo desconocido. Esta yuxtaposición es un componente primordial de los ballets.

La parte sustancial del ballet romántico derivó del folklore gótico de las reminiscencias de viejas supersticiones y versiones alteradas de hechos históricos. Las leyendas fueron una fuente de inspiración para los cuentistas como Miguel de Cervantes Saavedra, Jean de La Fontaine, Charles Perrault, Iván Krylov, E.T.A. Hoffman, Alexander Pushkin, Hans Christian Andersen y Gustavo Adolfo Bécquer, quienes a su vez inspiraron a los coreógrafos románticos, en tanto que poetizaban la vida diaria otorgándole un significado alegórico. El lado siniestro y oscuro formó parte de las leyendas góticas y se filtró en los ballets emergentes, lo cual alimentó la fascinación del público por lo extraño y lo grotesco.

Ante la revaloración de la cultura popular, una característica incuestionable del momento era una ansiedad hacia el aura misteriosa de todo lo relativo al Medioevo, en particular, las representaciones del mal. Con la preponderancia del cristianismo en la Edad Media, el demonio ocupaba el papel protagónico a veces como anti-Cristo, al mismo tiempo que se le achacaban los peores aspectos de la personalidad humana. Las brujas y los vampiros personificaban elementos demoníacos populares en la literatura y que figuran en el ballet romántico. Funcionaban como el *deus ex machina*¹⁶: un medio para instigar o resolver los aprietos de los personajes. Sumado a esto, la atmósfera creada por el amor cortés, reflejada y guiada por los sentimientos de sus

¹⁶ Definición lexicoon.org : Figura que se originó en el teatro griego y romano cuando una grúa o máquina introducía una deidad proveniente fuera del escenario para resolver una situación. Actualmente es utilizada para referirse a un elemento externo que resuelve una historia sin seguir su lógica interna.

trovadores, logró más que cualquier instancia elevar el estado de las mujeres al celebrar una y otra vez las cualidades femeninas. Los remanentes ancestrales de los estilos de vida de la nobleza francesa medieval se expresaban en la delicadeza de los sentimientos y el gusto por el dramatismo hiperbólico en el ámbito del ballet.

En el ballet romántico es esencial la aparición de criaturas malévolas o sobrenaturales disfrazadas de belleza y gracia para cambiar el orden de los sucesos y crear confusión en la vida de los seres humanos. En particular la fascinación hacia las difuntas sugerirá a los románticos, probablemente bajo el influjo de la leyenda vampírica, la figura de la mujer fatal,¹⁷ concepto inherente a las *willis*, *peris*, sílfides y ondinas, encarnada sucesivamente en todos los tiempos y en todos los países, un arquetipo que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades inherentes a la mitología como representación del clasicismo.

Tales criaturas y su poder sobre los acontecimientos se convierten en parte medular de la narrativa en la expresión dancística,

¹⁷ El personaje de la *femme fatale* tiene su origen en la literatura europea y es descrita como una mujer armada con una feminidad peligrosa que se alimenta de vanidad y orgullo. Lo que la caracteriza: belleza, inteligencia y crueldad, cualidades que transforman al personaje en un ser invencible y un enemigo mortalmente peligroso para cualquier hombre que se fije en ella o que sea elegido por ella como su víctima.

CAPÍTULO III

LA NARRATIVIDAD DEL BALLE

El ballet es la relación de danza, música y acción sobre un tema preciso. La creación de un ballet fusiona dos momentos de apropiación: la danza que nace del ánimo popular, y la cultura de una sociedad logran recuperar el clasicismo mediante la mitología. Sin embargo, el movimiento del pensamiento es más fuerte; el hombre ha saboreado la libertad de ser un individuo crítico. Como rechazo a las limitaciones, el hombre gesticula sus sentimientos y vuelca en su mundo privado lo que el público no le consiente. El romanticismo es un liberador de pasiones que establece una nueva relación con la naturaleza. Asimismo, cultiva la verdad y se concede un acceso hacia el sueño; rechaza las viejas políticas y da privilegio a los primeros ideales de justicia; abandona la razón y crea fantasmas. El romanticismo es enemigo de la vulgaridad y del verismo. El ideal de la pureza y de la inocencia femenina es exaltado en el ballet, acepta la magia y expresa un concepto

liberatorio de la muerte. Bajo su lente, todo se hace grande: amor, heroísmo y sacrificio; aspectos que son dignos de ser observados bajo la lente de la narratividad.

Para poder realizar el análisis estructural de la dimensión narrativa de la imagen es necesario, antes, llevar a cabo algunas operaciones teóricas. El punto de partida es la definición de los elementos y relaciones que componen la narrativa visual, y luego, la confrontación y equiparación del relato visual con el relato verbal. Para eso debo considerar a los dos como discursos que reflejan algo por medio de sus elementos constitutivos y de la organización interna de los mismos.

En términos visuales el tema presenta una *escena* que contiene unos *personajes* determinados, en una *situación* particular, realizando una o varias *acciones* específicas. El desciframiento de la escena comienza por la identificación de los personajes, la descripción de las acciones y de la situación.

La transcripción verbal del suceso representado en la escena o imagen debe ser, antes que nada, descriptiva. El ballet al prescindir del lenguaje hablado y del lenguaje escrito se centra en la representación dancística de las acciones clave que dan desarrollo a la trama.

Para el análisis visual, la *figura* o el *signo visual* es la unidad mínima de análisis, lo que supone que las imágenes o escenas también se valgan de ciertos signos *convencionales* que no son, necesariamente inteligibles universalmente. Pueden pertenecer a un código cultural específico y sólo podrán ser descifrados si se conoce el código, en el caso del ballet es la pantomima. No importa que el signo visual sea motivado y que algunas de sus características imiten propiedades

reales del objeto representado; a pesar de eso, muchas veces será imposible descifrar el signo si no se conoce el código.

Uno de los primeros documentos de la estética clásica en Alemania, la obra de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), lo constituyen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte) y *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (Fantasías sobre el arte (escritos sobre pintura y sobre música)), y los recorre un sentido muy vivo de la dificultad que tiene la palabra para explicar estas artes, que mediante la renuncia al lenguaje verbal, se convierten en vehículos de una expresividad inagotable. En la pintura, pero sobre todo en la música, se expresa de la manera más clara la tendencia romántica a la superación hacia el infinito de la finitud de la forma, superación en que consiste la esencia misma de la estética romántica.

Para el romántico la música es el alma de toda creación artística: H.W.Wackenroder la exaltaba como arte supremo, como lenguaje angélico más que humano; Friedrich Schlegel afirmaba que todo arte desarrollado tiende a transformarse en música; E.T.A. Hoffmann entrega sus obras incondicionalmente al demonio de la música, pues la música es para él éxtasis; y Novalis aconsejaba a todos los artistas que aprendieran de los músicos.

Desde el punto de vista de su aspecto narrativo, el discurso y las imágenes nos dicen algo a través de ciertos medios: estructuras organizadas ya sea de palabras, de frases, o de figuras, motivos y temas: composiciones. Las imágenes artísticas son estudiadas como estructuras narrativas a partir de su capacidad de comunicar un concepto. Logran transmitir una idea, un concepto, o la información

relativa a un suceso determinado, por medio de una estructura visual significativa. Este análisis comparativo de la imagen y el texto, supone una mera abstracción, deliberadamente, de las diferencias específicas entre la imagen y el texto. Si bien el relato verbal se puede valer de la *mimesis* y de la *palabra*, el relato visual es puramente *mimético*; pero más allá de sus diferencias, la imagen y la palabra comparten la función simbólica de la *representación*.

Cuando analizamos un discurso visual o verbal como una estructura narrativa, lo que importa es *cómo se nos cuenta una historia*. Lo específico de la relación entre la imagen y el relato verbal es que en la imagen los sucesos se distribuyen en el espacio, mientras que en el texto o la narración verbal, los sucesos se distribuyen en el tiempo.

La alusión narrativa tiene elementos sobrenaturales que el ballet elimina, aunque algunos los conserva y los adapta a la tecnología disponible en el teatro (iluminación, tramoya, cables).

La escenografía, el vestuario, la música y la pantomima son elementos que se unen de manera sólida para narrar la historia que nos lleva de una escena familiar durante la Navidad, a mundos de fantasía y reinos inimaginables. Amén de las diferencias en la historia como tal, hay una especie de proceso de edición entre el texto y el ballet en el que se deja atrás el toque oscuro narrativo original para dar paso a un ambiente de dulzura y magia que sin duda agrada al público en general. Es, sin duda, el escenario el vehículo perfecto para impactar en la audiencia. Es la puesta en escena de un ballet donde la narratividad se exalta como el vehículo perfecto para llegar a un fin: la expresividad absoluta.

CAPÍTULO IV

LA EXPRESIVIDAD EN EL BALLE

Uno de los máximos atractivos del ballet romántico era su contenido emocional. Los creadores de obras de ballet descubrieron que la clave de su popularidad radicaba en su naturaleza como un medio eficaz para transmitir las ideas del movimiento romántico. La producción de ballet incorporó ideas literarias trascendentalistas reforzadas por apoyos visuales y auditivos. Un factor puramente técnico fue la introducción de la luz de gas, que ayudó a crear en los teatros una atmósfera onírica muy diferente, pues se iluminaba el escenario

mientras que la sala quedaba a oscuras. Los decorados, que aplicaban a veces la técnica de Louis Daguerre¹⁸ de superposición y efectos lumínicos, fueron elementos clave. Con estas técnicas se buscaba contraponer el mundo romántico de los sueños y lo irreal frente al mundo concreto y terrenal. La combinación de elementos de trama, decoración y música se hizo vívida gracias a las coreografías específicamente diseñadas para transmitir el contenido dramático a través del trabajo de los bailarines. Para reafirmar lo anterior, el coreógrafo Marius Petipa decía que la técnica no debía mostrarse, sino incorporarse a la expresividad teatral.¹⁹

No puedo dejar pasar el tema del lenguaje corporal cuando de expresividad se trata. No solo se emplean palabras para comunicar estados de ánimo o de salud, sino que nuestro cuerpo comunica constantemente una gama abundante de sentimientos y emociones. Cuando se sufre o se está alegre estos estados se reflejan en nuestra actitud corporal –*stasis*– o en nuestra manera de movernos –*kinesis*–. Este es el llamado lenguaje corporal, que como su nombre señala, es la manera de expresarse del cuerpo. Cuando con voluntad de gracia se estilizan y se ordenan estas expresiones en grupos de movimientos, nos hallamos ante una propuesta de danza. Cuando nos comunicamos artísticamente a través del lenguaje corporal y dentro de códigos desarrollados a lo largo de los siglos podemos estar ante un fenómeno de danza o pantomima, expresiones artísticas de la *kinesis*.

¹⁸ (1787-1851) Fue el primer divulgador de la fotografía, tras inventar el daguerrotipo, y trabajó además como pintor y decorador teatral.

¹⁹ Cfr. Paul Bourcier. *Historia de la danza en occidente*, Barcelona, Blume, 1981, pp.180.

La obra literaria es indispensable para determinar la sensibilidad del ballet: si bien ésta por sí misma logra de una manera clara e inmediata transmitir a su público el argumento y/o la trama representada a través del lenguaje corporal, no puede por sí sola dar a entender elementos verbales tales como los nombres de los personajes, aspecto que se suple con la visualización clara y minuciosa de los antecedentes literarios de cada uno. De esta forma, la danza actúa como una invitación a la obra literaria original, para que la audiencia pueda adquirir más elementos para el disfrute de la experiencia artística.

La innovación más importante en relación a la sensibilidad fue la incorporación artística del trabajo en puntas para moldear las escenas sublimes en estos ballets. La práctica de poner a las mujeres en puntas quizá fue motivada por el uso ocasional de cables para elevar a los bailarines. El efecto de desafiar a la gravedad era tan deseable que las mujeres comenzaron a usar la fuerza de sus propios pies. Mas adelante, el trabajo en punta se hizo obligatorio para todas las bailarinas principales, ya que sugería ligereza propia de las criaturas sobrenaturales que representaban. La adulación a la femineidad apareció como punto central en una nueva clase de danza teatral. El culto de la poesía persa ancestral hacia la mujer sensual e inalcanzable se combinó con el culto medieval a la virgen María, y estos elementos duales fueron recreados en la bailarina romántica como representación de lo sublime, confiriéndole al Romanticismo un alto valor estético.

Desde sus inicios, el ballet profesional fiel a sus orígenes, había venerado a bailarines franceses de la talla de Louis Dupré (1697-1774), Gaétan Vestris (1729-1808), y Auguste Vestris (1760-1842) como sus “dioses”. Sin embargo, con la

presencia prestigiosa de Marie Taglioni (1804-1884), la era romántica de la bailarina se convirtió en la pieza central, exigiendo y recibiendo completa adoración a cambio de su arte. En el Romanticismo se estableció el culto a la *ballerina* más que a su danza y durante el resto del siglo ella fue la razón de ser de este arte.

En París se crearon numerosos ballets, sobre todo después del éxito de *La Sylphide* y *Giselle*. En consecuencia, con cada nuevo ballet el creador deseaba aclamar a una nueva estrella que siguiera los pasos de Taglioni o Grisi. En esta época de sinfonías de Beethoven, cuadros de Delacroix y creaciones literarias de Víctor Hugo, el ballet llevó al límite las características románticas con sus propios códigos. Después de tres siglos de dominio de los varones en la danza escénica, el Romanticismo le dio supremacía a la mujer, quien se convierte en el centro de atención del espectador y el protagonismo de la escena, desplazando al bailarín masculino a un simple grado de acompañante, de *partenaire*.

La *ballerina* cobró poder por su imagen seductora, que no sólo cautivaba a los hombres sino también a las mujeres, pues de alguna manera afirmaba su identidad como mujer profesionalista, exitosa pero también deseable.²⁰ Incluso esposas respetables podían llegar a envidiar su libertad y el hecho de no tener que soportar el trabajo doméstico. Sin embargo, las bailarinas románticas estaban sometidas al dominio masculino, pues los hombres eran los maestros, coreógrafos, empresarios y espectadores. Esto redujo con frecuencia a la bailarina a un objeto para ser admirado, en lugar de un sujeto creativo. Aun las

²⁰ Adair Christy, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Nueva York, New York University Press, 1992, p.96.

más famosas, quienes lograron mucho éxito y poder, eran controladas por los hombres que administraban sus carreras y fortunas. Además, las bailarinas no eran respetadas socialmente, sino que habían sido estigmatizadas por sus orígenes de clase baja y porque su actividad se consideraba sexualmente impropia.

De la mano del fenómeno de la *ballerina*, los expertos y maestros del ballet aceleraron las innovaciones pedagógicas en la instrucción dancística. El nuevo estilo inspiró la creación de un gran número de ballets dramáticos concebidos alrededor de un personaje central femenino. El aspecto negativo de esta tendencia a concentrar artistas femeninas para entrenamiento resultó en la formación de muy pocos bailarines, por lo que en su momento fue necesario que las mujeres tomaran papeles masculinos. A pesar de que el varón fuera desdeñado como bailarín, excepto por su respetada posición en Dinamarca y Rusia, cumplía con los roles vitales de maestro, coreógrafo y creador de nuevas bailarinas exquisitas. Una prueba de esto es cómo Filippo Taglioni desarrolló el talento de su hija Marie, convirtiéndola en una leyenda en su época, mientras que Jules Perrot inmortalizó a Carlota Grisi en *Giselle*.

La Ópera de París en el Romanticismo se guió por principios comerciales y el foro fue abierto a hombres privilegiados para mezclarse con las bailarinas, quienes aceptaban las relaciones de patrocinio. Por eso, en la sociedad burguesa (que consideraba el ballet como un arte de segundo nivel por el uso directo del cuerpo) la *ballerina* fue un artículo lucrativo para la compañía y se mantuvo la tradición de ser “protegida”. Con esto, las bailarinas y sus imágenes en el foro fueron percibidas desde la mirada masculina como objetos sexuales: mujeres que

bailaban para los demás y, a través de esa danza (y abajo del foro) se mostraban accesibles a la audiencia.²¹

Hay que aclarar que el sentir de la época romántica generó un público con necesidad de catarsis emocional. El ballet perteneciente a este mismo momento sobresalió por ofrecer la posibilidad de escapar hacia un mundo de fantasía, en donde el público de la cada vez más vasta clase media, podía empatizar con las emociones alternadamente intensas y delicadas de seres humanos interactuando con criaturas fantasmales.

Las historias sugerentes de los ballets románticos se centraban, en su mayoría, en la mujer; el amor de una mujer se veía ensombrecido por villanos o espíritus. Este material temático era también un instrumento psicológico consumado que aliviaba el estrés social y al mismo tiempo ofrecía un medio de limpieza espiritual al público.

Aunque el periodo cumbre del ballet romántico fue breve, éste poseía una intensidad creadora que sirvió para sintetizar en una época dorada el cúmulo de resultados de más de un siglo de experiencia dancística.

²¹ Morela Patrozzi. *Dance Performance Beyond Gender Roles: Towards the Discovery of Female Physical Language*. Ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, México, INBA, 1995.

CAPÍTULO V

ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL CUENTO *EL CASCANUECES* Y *EL REY DE LOS RATONES* Y SU BALLETO HOMÓNIMO

Según lo marca el canon clásico, el ballet “*El Cascanueces*” (1892) es, además de *El lago de los cisnes* (1877) y *La bella durmiente del bosque* (1890), uno de los ballets más famosos escritos por el gran compositor ruso Piotr Ilitch Tschaikowsky. Este ballet está inspirado en el famoso cuento del escritor, compositor y dibujante Ernst Theodor Amadeus (en honor a Mozart) Hoffmann *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (publicado en 1819 en los *Serapionsbruder*-grupo literario nacido en Berlín en el que se reunían E.T.A. Hoffmann y Adelbert von Chamisso, entre otros, para contar historias de diferentes géneros-) a través de la versión de Alejandro Dumas re-escrita en 1844. En dicha versión se elimina el toque lúgubre del relato original de Hoffmann; adaptado para el ballet por los coreógrafos y libretistas Lev Ivanov y Marius Petipa y musicalizado por Tschaikowsky. El estreno fue en la ciudad de San Petersburgo, en el Teatro *Mariinskii* el 5 de diciembre de 1892. El 31 de enero de 1934 se estrenó en Inglaterra, en el teatro *Sadler’s Wells*, una nueva versión revisada y puesta en escena por Nikolai Sergeiev, donde Alicia Markova y Harold Turner interpretaron los papeles principales. A partir de ahí, la obra triunfó en los escenarios del mundo entero.

A continuación presento la sinopsis del cuento de E.T.A. Hoffmann para comprender mejor la génesis del ballet sobre el cual escribiré posteriormente. El relato comienza en una celebración de Nochebuena, en casa de Stahlbaum, el médico de provincia, con los niños Fritz y María fascinados con los regalos colocados en el árbol de Navidad. Su padrino, el magistrado Drosselmeier, un singular anciano muy hábil en mecánica, les regala un castillo de juguete cuyos habitantes bailan al compás de una caja de música. De pronto, María descubre entre los demás juguetes un muñeco de expresión dulce y bondadosa, cuya función es partir nueces con la boca, y queda prendada de él. Al terminar la fiesta todos se van a dormir, pero María entra en el cuarto de los juguetes y ve cómo éstos han cobrado vida y, dirigidos por el cascanueces, están en plena batalla contra un ejército de ratones guiado por su rey. Aunque de entrada María se asusta, inmediatamente participa también en esta guerra, poniéndose del lado del cascanueces. De pronto, la niña rompe sin querer la vitrina de los juguetes y queda herida. Pierde el conocimiento y, mientras está en cama, el viejo Drosselmeier le cuenta la historia de la princesa Pirlipat, que fue embrujada por la señora Ratona para vengarse de la reina por no haberla dejado comer todo el tocino. Sólo puede salvar a la princesita un joven capaz de romper con los dientes una durísima nuez. Según Hoffmann, tuvieron que pasar quince años para que el héroe curara a la princesa y quedara convertido en un ser deforme igual al Cascanueces, razón por la que la princesa se rehusa a casarse con él.

María se cura de sus heridas y continúan los combates nocturnos en el cuarto de los juguetes. Para aplacar el hambre del Rey de los Ratones y salvar al cascanueces, María le ofrece sus dulces preferidos y sus muñecos de azúcar.

Finalmente, un día se da cuenta de que el salvador de la princesa Pirlipat es el sobrino de su padrino Drosselmeier, convertido por arte de magia en el cascanueces. María está convencida de la ingratitud de Pirlipat por negarse a desposar a su salvador. Tiempo después, en casa del padrino, María se hace pequeñita, cae de su silla y encuentra un muñeco muy bien hecho: es el bello cascanueces. Éste le pide casarse y reinar juntos en el palacio de mazapán. Ella lo acepta y, según dicen, al cabo de un año él va a buscarla en un carruaje de oro tirado por caballos de plata. Así, María Stahlbaum es reina de un país donde sólo se ven bosques de árboles navideños, transparentes palacios dulces y toda clase de cosas asombrosas.

La adaptación de este cuento al ballet se logró bajo la estructura descrita a continuación. La división del texto lleva a dos actos y tres escenas. El argumento, a grandes rasgos es el siguiente: Primer acto, la obra empieza con una obertura que crea el ambiente cuento de hadas mediante los registros altos de la orquesta. El telón se abre y muestra la casa de los Stahlbaum, en la cual se prepara la fiesta de la víspera de la Navidad. Clara, su hermano Fritz y sus padres están celebrando la noche con amigos y familia, cuando entra el padrino misterioso, Herr Drosselmeyer, y entrega un saco de regalos para todos los niños. Todos están felices, salvo Clara, quien no ha recibido un regalo todavía. Herr Drosselmeyer presenta entonces tres muñecas de tamaño natural bailando y dando giros. Cuando **terminan** las danzas, Clara se acerca a Herr Drosselmeyer pidiendo un regalo. Parece que él no tiene más, y Clara corre junto a su madre envuelta en lágrimas. Drosselmeyer le presenta entonces un juguete: un cascanueces con la

forma tradicional de un soldado. Clara está encantada, pero su hermano siente envidia y rompe el cascanueces. La fiesta termina y la familia Stahlbaum se acuesta. Mientras todos están durmiendo, Herr Drosselmeyer repara el cascanueces. Después, Clara se despierta y ve que su ventana está abierta. Cuando el reloj toca la medianoche, Clara oye el sonido de ratones. Se despierta y trata de fugarse, pero los ratones la detienen. Tal vez Clara esté soñando todavía... El árbol de Navidad de repente se vuelve enorme, llenando la sala. El cascanueces cobra vida; él y sus soldados se levantan para defender a Clara, y el Rey de los Ratones encabeza a sus ratones en batalla. Aquí Tschaikowsky sigue el clima de la obertura, poniendo la mayoría de la música de batalla en los registros altos de la orquesta. Sucede un conflicto, y cuando Clara ayuda al cascanueces sosteniendo la cola del Rey de los Ratones y tirándole un zapato, éste aprovecha la oportunidad y apuñala al rey, que muere. Los ratones se retiran llevándose a su líder. Luego, el cascanueces se transforma en un príncipe.²² Como colofón, Clara y el príncipe viajan a un mundo donde los copos de nieve - bailarines- les saludan y donde hadas y las reinas bailan para darles la bienvenida a su mundo (*Valse des flocons de neige*). El telón cae y termina el primer acto.

Segundo acto: Clara, el cascanueces y Drosselmeyer llegan al Reino de los Dulces, donde les recibe el Hada de Azúcar, su Caballero y el resto de los dulces. Se suceden una danza española, identificada con el chocolate (*Le chocolat*), otra china, relacionada con el té (*Le thé*), una árabe, simbolizando el café (*Le café*), y

²² En el cuento original de Hoffmann y en las versiones del Ballet Real de 1985 y 2001, el príncipe es el sobrino de Drosselmeyer, a quien el Rey de los Ratones había convertido en cascanueces por arte de magia. Así, en ambos casos, todos los acontecimientos posteriores a la fiesta de Navidad son conflictos tramados por el propio Drosselmeyer para eliminar el hechizo.

una rusa (*Trèpak*), a veces llamada también Bastones de Caramelo. Vienen después las danzas de las Flautas de caña (*Les mirlitons*), y el número de Mamá Jengibre y sus Polichinelas (*La mère Gigogne et les polichinelles*). Finalmente, el baile del Hada del Azúcar y Vals de las Flores (*Valse des fleurs*).²³ Después de la celebración, Clara se despierta bajo el árbol navideño con su cascanueces de madera, alegre por su maravillosa aventura, y cae el telón. En el plano coreográfico, tras la intervención de Petipa e Ivanov, nos hallamos frente a fuertes innovaciones. Baste citar las danzas de la fiesta inicial, el comportamiento de los niños, la caracterización de las muñecas mecánicas, las escenas de la batalla entre los soldados y los ratones, la idea de los copos de nieve, el colorido *divertissement*, la clásica belleza de los *pas de deux*.²⁴ Ivanov, primero de los coreógrafos rusos importantes, dio aquí pruebas de una madurez profesional poco común, capaz de evocar personajes fabulosos, como el Hada de los dulces, en el plano de la danza, o de gran calidad teatral. Cabe resaltar que la versión recién mencionada es la de Seregeiev, en donde a diferencia de la de Balanchine, nunca se ve a Clara despertándose sino que, tras todas las danzas en el Reino de los Dulces, ella y el Príncipe Cascanueces se deslizan en un trineo tirado por renos y finaliza la obra. Así, se presenta el sueño como algo real, al igual que en el cuento original de Hoffmann. Finalmente, el sobrino de Drosselmeyer, que había sido

²³ Hay que matizar que las danzas en el Reino de los Dulces no siempre siguen el mismo orden en las representaciones.

²⁴ Baile que, como lo indica Noverre en *Cartas sobre la danza y los ballets*, es creado para lucir el virtuosismo de los primeros bailarines, se compone de un baile en pareja en donde se realzan las extensiones y ligereza de la bailarina, seguido de unas variaciones individuales que terminará en un pequeña coda (coda, a su vez, es un pequeño baile que se efectúa al final de cada acto y *pas de deux*, en el que se recogen los mejores momentos, los momentos más característicos de cada escena).

transformado en cascanueces, reaparece con forma humana en la juguetería de su tío.

El ballet encierra el encanto de los cuentos de hadas: el bien se opone al mal y termina triunfando. A los niños les entusiasma el espectáculo, lo que no es de extrañar puesto que los personajes principales son niños y niñas como ellos, que juegan con muñecas y soldaditos.

La coreografía de Ivanov no tuvo mucho éxito a fines del siglo XIX; quizá sea por ello que la puesta en escena de este ballet, hoy en día, se realiza utilizando diferentes versiones. En el ballet no se encuentra la historia completa, tal y como figura en el relato de Hoffmann. De ser así, su duración sería demasiado extensa y perdería el toque infantil y familiar por el que se conoce en la actualidad; el ballet no es sino un divertimento inspirado en dicho tema.

El original es una fábula, con evidentes rebordes “negros”, en la que se encuentran, por un lado, las ilusiones de la infancia y, por el otro, la oscuridad que pudiera leerse como el inconsciente. El sueño-deseo de Clara, de querer ver en el feo juguete al príncipe que la amará y la llevará consigo, está acechado por íncubos malignos (los ratones, los murciélagos), o bien por temores nocturnos suscitados en los niños por el desapacible mundo subterráneo característico en las obras de Hoffmann. Éstas son una combinación de lo grotesco y lo sobrenatural con un poderoso realismo psicológico. Hay una clara duplicidad en todos los personajes, a partir de Drosselmeyer (pariente más refinado del doctor Coppélius, otra entidad hoffmaniana), que es al mismo tiempo un amigo de la familia que ama a los niños que se asocia con magias poco claras. Si más simple es la figura del Príncipe-Cascanueces, cuya mutación está acaso causada por la

voluntad de identificación de los otros, la imagen de María/Clara²⁵ se presta a más complejas indagaciones. En realidad, es una niña que expresa un deseo de feminidad y de crecimiento: su historia es el presagio de lo que la vida le depara, pero está claro que no le resultará fácil ni tampoco agradable llegar a recoger los frutos de su deseo. El mundo que la circunda es, en efecto, fatuo, divertido y malo a juzgar, por ejemplo, la manera en que su hermano la maltrata; la felicidad parece alcanzarse sólo después de superar difíciles pruebas.

Prácticamente, fue *El Cascanueces* lo que vino a renovar el mundo de la fábula de modo inteligente, superando las distintas mercantilizaciones del ballet y abriendo una puerta inmensa hacia el mundo moderno. El éxito de este ballet ha estado, sin duda alguna, apoyado por la música escrita por Tchaikowsky, con vida autónoma como suite, y que interpreta el mundo del sueño y de temor en el que Clara vive su gran experiencia de mujer.

Al recibir las instrucciones de Petipa, el músico sufrió mucho con esta composición, pero al final quedó ciertamente satisfecho con su trabajo: la suite, ejecutada por primera vez en marzo de 1892, en ocasión de un concierto de la Sociedad Imperial de Música, fue acogida con gran entusiasmo. El administrador de los teatros imperiales rusos, Vsevolovski, pudo sentirse contento por anticipado con la suerte del ballet que, sólo dos años antes, había encargado al gran maestro Petipa.

En la primavera de 1891, Tchaikowsky escuchó un nuevo instrumento musical inventado por el fabricante francés Víctor Mustel, éste lo patentó con el

²⁵ En el cuento, la protagonista se llama María; en el ballet, la misma niña, se llama Clara.

nombre de “celesta”.²⁶ Tschaikowsky se apresuró a utilizar este nuevo instrumento en su próxima creación y así fue como compuso la *Danza del Hada de Azúcar*. Aunque la celesta se conoce como el instrumento solista presentado en el segundo acto, también se emplea en otras partes del mismo acto. En el ámbito literario, el esquema narrativo de este cuento y de otros relatos de Hoffmann sigue un mecanismo muy simple y reiterativo: en un principio la historia se presenta como un relato realista a la manera tradicional, pero a partir de un momento determinado, y siempre de la mano de un misterioso personaje, se introduce el elemento mágico, que amenaza con invadir e incluso suplantar al mundo real. María, la protagonista, se debate entre estos dos mundos con mejor o peor fortuna, decantándose finalmente por el mundo de la fantasía. Cascanueces es el personaje que sirve de guía y que acompaña a la protagonista en un viaje iniciático. La construcción narrativa, como he dicho, es sencilla, basada frecuentemente en dualidades, empezando por la más evidente: realismo frente a imaginación. Los personajes se decantan entre dos mundos, aunque muchos de ellos pretendan permanecer en una zona intermedia.

El modelo de funciones de Vladimir Propp se puede aplicar: frente al protagonista hay siempre un antagonista, que puede ser un personaje fantástico, como el Rey de los Ratones o un personaje realista, como los padres de María. También es fácil localizar a los personajes que eventualmente actúan como ayudantes: el magistrado Drosselmeier y su hermano Federico. En el caso de este

²⁶ La celesta es el instrumento musical por excelencia en *El Cascanueces*. De composición similar al piano, se diferencia de éste porque sus golpeadores están activados por teclas que percuten placas de metal en lugar de cuerdas tensas. Estas placas, al ser percutidas, provocan una resonancia sobre una caja de madera destinada a este fin, produciendo un sonido "celestial", del cual proviene su nombre. Los compositores franceses y rusos fueron los primeros en utilizar este instrumento dentro de la orquesta sinfónica.

último, su participación es fundamental porque entrega al Cascanueces el objeto que le permite alcanzar la victoria sobre el Rey de los Ratones: una espada.

Hoffmann hace un uso peculiar del tiempo dentro del cuento, pero que es necesario para conseguir un ambiente siniestro. La acción comienza explícitamente en Nochebuena y continúa con el día de Navidad, que es el momento en que se entrega a María el cascanueces como regalo. A pesar de que pasan los días: la convalecencia de María debido al corte con el cristal del armario tras la batalla entre los húsares y los ratones, los días que pasa meditativa y preocupada, otros tantos días bajo las amenazas del Rey de los Ratones...; el ambiente no deja de ser en ningún momento navideño. Se ha eliminado el tiempo en el mundo real para conseguir un deliberado efecto de cuento navideño, aunque la Navidad sólo aparezca superficialmente en la historia, como un simple decorado de fondo.

Un último aspecto que no puede pasarse por alto, y que en muchas de las versiones que se hacen del cuento se omite, es el matiz siniestro de ciertos aspectos de la historia. Me refiero a la descripción que se hace del malvado Rey de los Ratones, con sus siete cabezas y sus siete coronas. Hoffmann consigue crear un personaje cruel, horroroso y despreciable que levanta los odios, miedos y desvelos de los más pequeños, que en definitiva son los auténticos destinatarios de este relato navideño. En cuanto al ballet se refiere, éste no busca realmente infundir terror, por lo que el detalle de las siete cabezas coronadas se omite en la representación escénica.

La obra literaria de E.T.A. Hoffmann encontró muchos admiradores después de su muerte en 1822, especialmente en Francia, Inglaterra, Estados Unidos y

Rusia. En Alemania el veredicto de Johan Wolfgang von Goethe resultó negativo para la acogida de su obra. Sólo a finales del siglo XIX comenzó un renacimiento de su obra. Hoffmann pertenece a los autores más editados de la literatura universal.

Su fama se debe a su obra como escritor. Adscrito al movimiento romántico, su talento se destacó en sus cuentos fantásticos, en los que se mezclan el misterio y el horror. En ellos crea una atmósfera en ocasiones de pesadilla alucinante y aborda temas como el desdoblamiento de la personalidad, la locura y el mundo de los sueños, que ejercieron gran influencia en escritores como Víctor Hugo, Edgar Allan Poe y Fiódor Dostoievski. En las historias de Hoffmann lo siniestro es característico; el efecto de horror y extrañamiento que produce la repentina realización en el mundo real de los temores supersticiosos o infantiles. Muchas de sus novelas cortas más famosas fueron reunidas en dos volúmenes bajo el título de *Fantasiestücke in Callots Manier* (Piezas fantásticas a la manera de Callot) (1814-1815), que también contienen una colección de crítica musical y sus propias ilustraciones.

El cariz fantástico de la mayor parte de estas obras atestigua la viva imaginación del autor, que se apoya en sus grandes y sutiles dotes de observación. La rica imaginería literaria de Hoffmann inspiró a Jacques Offenbach en su ópera *Cuentos de Hoffmann*. Tal como Tchaikowsky transformó su cuento *Cascanueces y el Rey de los Ratones* en un ballet, y Léo Delibes se basó también en el cuento *El Hombre de Arena* del escritor para la creación de su ballet "*Coppélia*", en 1870. Del mismo modo, Kreisler, uno de los personajes de uno de sus cuentos, *Las opiniones del gato Murr sobre la vida*, inspiró a Robert

Schumann en su obra para piano "*Kreiseriana*". Hoffmann escribió también numerosas piezas para piano, música de cámara, coros, música religiosa y óperas, entre las que destaca, por su calidad, *Ondina* (1816), ópera romántica que ejerció cierta influencia sobre el compositor Carl Maria von Weber.

En el tema de la práctica poética, es sorprendente la minuciosidad de la ironía, y a decir de muchos críticos y especialistas, E.T.A. Hoffmann fue quien consiguió desarrollarla y plasmarla de la mejor manera; tal como lo cita Hegel:

La ironía capta el interior de todo, aun de sí misma, y entonces se convierte en "ironía de la ironía". Sólo ella puede redimir al mundo que se ha vaciado de conceptos. Para lograr esto, Hoffmann veía el mundo como un escenario donde existía una lucha eterna entre demonios buenos y malos. La ironía romántica consiste en la reducción de todo contenido, de toda seriedad, al arbitrio del sujeto, que, sintiéndose el origen de todo saber, cree que puede poner y quitarlo todo.²⁷

Yo percibo esta ironía como una genialidad arbitraria, que disuelve todos los valores, que sólo juega con sí misma y deja que perezca toda realidad.

No puedo hacer a un lado la importancia que para el ballet romántico tuvieron sin duda, las estructuras fantásticas de Hoffmann de manera conjunta con la expresividad y la narratividad.

²⁷ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p.49; trad. A. Brotóns Muñoz.

CONCLUSIONES

Analizar una época cultural como el Romanticismo es una tarea inmensa que, sin embargo, se facilita en gran medida al relacionar distintas disciplinas artísticas. A pesar de que he considerado al ballet desde una perspectiva literaria, la relación literatura-ballet no es unilateral; es decir, el ballet romántico a su vez enriquece la comprensión que puede llegar a tenerse sobre el Romanticismo y sobre sus temas literarios.

Si bien podría pensarse que el tiempo del ballet y de los grandes coreógrafos románticos ha pasado, vale la pena recordar la existencia de obras que ponen de manifiesto la interrelación que he explorado en el presente trabajo.

En un análisis alrededor del mundo de la danza, he constatado la repercusión social y cultural que ésta ha tenido a lo largo de la historia. Si bien el ballet es de origen occidental, nos vemos ante una forma artística que ha logrado llegar y cautivar a audiencias en diversas partes del mundo. El ballet logra transmitir contenidos de una manera llamativa y permite que obras clásicas como “El Cascanueces”, cuya base literaria es alemana, sean admiradas y reconocidas por diversas culturas, sin necesidad de recurrir a una traducción del idioma en que fue creada. Es así como las obras que marca el canon se siguen representando y leyendo en todas partes del mundo.

La danza, hoy en día, ha perdido un gran número de adeptos. Una de las causas es el cambio en el tipo de actividades recreativas en la sociedad actual. Semejante hecho, ha impactado sin duda en el ámbito cultural. Por esa razón, pienso que los coreógrafos tienden a revolucionar la danza y crean obras más

asequibles para todas las clases sociales con temas “cotidianos” y así lograr que la audiencia se “identifique” con los personajes y la problemática que se presenta.

A lo largo de mi observación, pude notar un estilo característico del Romanticismo porque, según mi percepción, el estilo dota de unidad y coherencia a una cultura, por un periodo determinado y se hace evidente en todas las manifestaciones del arte de esa sociedad. Yo concibo el estilo como la constancia en el uso de medios artísticos semejantes, que pueden ser: el aspecto material, las técnicas específicas en relación con los valores estéticos, los medios de expresión, y por último, el uso de ciertas figuras, motivos y composiciones. Todos estos elementos, exitosamente conjugados, crean obras de arte, que muchas veces, logran conmovernos y se nos dificulta encontrar las palabras precisas para expresarlo. Para esto, Freud dice que en la obra de arte hay un enigma que la hace misteriosa.

A pesar de que, en varias ocasiones se ha insistido en separar las diferentes disciplinas artísticas; en crear espacios exclusivos para cada una de ellas; ellas mismas se resisten y afortunadamente se relacionan entre sí; las fronteras que las dividen se diluyen en la posmodernidad. El arte establece un diálogo constante entre diversas disciplinas: la escultura y la arquitectura, el teatro y la danza, la música y el cine. Existe una conexión profunda entre imagen y palabra, entre arte y literatura. Aunque son diferentes las manifestaciones artísticas existentes, sus lenguajes encuentran la forma de traducirse, de comunicarse, de explicarse.

El estudio comparado del estilo particular de las diversas manifestaciones artísticas, nos permite ver que pertenecen a un conjunto, con una forma, un significado y una función definidos dentro de una totalidad.

Ahora bien, el conjunto de letras, palabras o ideas, produce un texto que, al ser leído, provoca imágenes. Cuando leemos imaginamos, construimos un universo personal con posibilidades infinitas. Las palabras construyen y evocan imágenes que asociamos con recuerdos, acervos e historias. Cuando hablamos de imágenes y palabras estamos convocando al mundo, a la cultura.

La literatura, donde interactúan imagen y palabra, pertenece al campo de la ficción. La ficción es el espacio de juego donde se construyen mundos y realidades alternativas. Es así como la narratividad se apoya en elementos como la afectividad y la forma estética para abrir paso a un mundo inmenso de expresividad que nos lleva a la comprensión de que no solo hay una verdad.

BIBLIOGRAFÍA:

- Amador Bech, J. (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM.
- Bernkopf, A. (2011). Between stage and literature: romantic ballet's narrative strategies. In *Working with stories: Narrative as a Meeting Place for Theory Analysis and Practice*. European Narratology Network.
- Critchley, S. (2007). *Muy poco... casi nada. Desobrar el Romanticismo*. Conferencia 2 Marbot Ediciones
- De Paz, A., & Lozano, M. G. (2003). *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*. . Madrid, España. Editorial Tecnos Grupo Anaya S.A.. Trad. Mar García Lozano
- Durand, Gilbert. (1971) *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- *El Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*.(1980). Madrid, España. Aguilar S.A.
- Hoffmann, E.T.A. (1962). *Cuentos fantásticos de ETA Hoffmann*, traducción de Francisco Payarols, dibujos de Marta Ribas y prólogo de Eduardo Valentí. *Barcelona, Labor*.

- Mitchell, W. T. (2013). *Iconology: Image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Muschg, Walter (1965) *Historia trágica de la literatura*, trad. Joaquín Gutiérrez, México: FCE.
- Pena, Pablo (2000): “La bailarina, ideal femenino romántico”. Cairón, *Revista de Ciencias de la Danza*, 6. Universidad de Alcalá.