

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá

Nº 10, 2006

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



Universidad
de Alcalá

Servicio de publicaciones

2006

Director

Delfín Colomé

Consejo de Redacción

Xoán Carreira

Jaime Conde-Salazar

Secretaria de Redacción

María José Manzaneque

Consejo Editorial

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU)

Claudia Celi (Roma, Italia)

Javier Suárez-Pajares (Madrid, España)

Janet Adshead-Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)

Marta Carrasco (Sevilla, España)

Nuria Balbaneda (Madrid, España)

José Antonio Sánchez (Madrid, España)

CAIRON, Revista de Ciencias de la Danza está abierta a cualquier sugerencia, comentario, contribución o propuesta en la dirección

Aula de Danza
Universidad de Alcalá
C/ Basilio s/n
28801 Alcalá de Henares
Tel. 918834646

e-mail: mariajose.manzaneque@danza.fgua.es

© Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

I.S.S.N.: 1135-9137
Depósito legal: M-858-1996
Imprime: Ulzama Digital

* Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.

ÍNDICE

	Pag
Los ballets suecos, el más hermoso espectáculo y el de una mejor conseguida pureza artística	5
MARUXA BALIÑAS, musicóloga	
Acerca de <i>The Real Fiction de Cuqui Jerez</i>	53
La construcción del accidente	55
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ, Universidad de Castilla la Mancha	
La nueva mascarada	57
JAIME CONDE-SALAZAR, Universidad de Alcalá	
Un espejo que miente y dice la verdad	63
ISABEL DE NAVERÁN, Universidad de Castilla La Mancha	
RESEÑAS	
El nuevo parnaso	67
JAIME CONDE-SALAZAR	

LOS BALLETS SUECOS, EL MÁS HERMOSO ESPECTÁCULO Y EL DE UNA MEJOR CONSEGUIDA PUREZA ARTÍSTICA

MARUXA BALIÑAS

Mientras las giras de Les Ballets Russes en España durante la Primera Guerra Mundial han sido estudiadas por diversos autores, y se conocen bastante bien las circunstancias y detalles en que se realizaron¹, en cambio nunca se ha estudiado la gira española de Les Ballets Suédois que tuvo lugar entre el 4 de marzo y el 15 de mayo de 1921, y que incluyó no sólo las grandes ciudades –Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao y Valladolid– que ya habían recibido a Les Ballets Russes, sino también Santander y seis de las principales ciudades gallegas –A Coruña, Ferrol, Santiago, Pontevedra, Vigo y Orense.

Voy a incidir especialmente en la recepción crítica de Les Ballets Suédois en Galicia y el norte de España, ya que ni Santander ni ninguna de las seis ciudades gallegas había recibido la visita de Les Ballets Russes, así que las coreografías de Jean Börlin que presentaron Les Ballets Suédois fueron para esos públicos su primera aproximación a la danza moderna, al vanguardismo pictórico, al surrealismo teatral, y en general a un experimentalismo que superaba con mucho el de Les Ballets Russes. De hecho, la visita de Les Ballets Suédois a Galicia significó para la conservadora cultura gallega un choque –así lo reflejan las abundantes críticas periodísticas–, pero al mismo tiempo se convirtió para algunos intelectuales y artistas en un modelo de modernidad que no implicaba renunciar a la propia tradición². En menor medida, ideas semejantes se presentan también en la prensa de las grandes ciudades, pero de un modo mucho menos claro, y sin el entusiasmo o apasionamiento que tienen por ejemplo algunas de las críticas gallegas y santanderinas.

¹ En cambio los datos sobre su gira de 1921, coincidente con la de Les Ballets Suédois, y las posteriores, son escasos y confusos

² Dentro del congreso 'Peripheral Cultures', celebrado A Coruña en noviembre de 2006 presenté una comunicación –ya publicada– donde amplió este aspecto.

No voy a explicar apenas qué fueron Les Ballets Suédois, porque si bien su memoria está bastante olvidada incluso entre los historiadores del ballet³, y algunos de sus planteamientos y creaciones han llegado a atribuirse a Les Ballets Russes⁴ o simplemente caído en el anonimato⁵, también es cierto que existe una bibliografía no muy abundante, pero sí de calidad acerca de ellos, y sobre todo han tenido la suerte de que casi todo el material, tanto administrativo como artístico, fuera conservado por Rolf de Maré en un archivo privado, que además se estableció muy pronto –Les Ballets Suédois se disolvieron en 1925 y el archivo se creó en 1931– con lo que la pérdida de material fue mínima. Los “Archives Internationales de la Danse” tuvieron su primera sede en París, hasta que en 1950 se hizo una segregación y todo el material relativo a Les Ballets Suédois se trasladó a Estocolmo, donde se puede consultar actualmente en el mismo edificio del Dansmuseet (situado casi enfrente de la Ópera Real). El resto del material del archivo de Rolf de Maré se incorporó a la Biblioteca de la Ópera de París.

Les Ballets Suédois fueron creados en 1920 por Rolf de Maré (Estocolmo, 9.05.1888; Barcelona, 28.04.1964), como socio capitalista e ideólogo, y por Jean Börlin (Haernosand, Suecia, 13.03.1893; Nueva York, 6.12.1930) como coreógrafo y líder de la compañía, compuesta principalmente por bailarinas provenientes del Ballet de la Ópera de Estocolmo y bailarines del Real Ballet de Copenhague. Su debut tuvo lugar el 25 de octubre de 1920 en el Théâtre des Champs-Élysées, que había estado cerrado desde la guerra, y desde el primer momento tuvieron un marcado carácter innovador. De hecho, la innovación era su baza para destronar a Les Ballets Russes, que aun no se habían recuperado totalmente de la crisis sufrida durante la 1ª Guerra Mundial. Les Ballets Suédois desarrollaron una intensa carrera hasta 1925 en que problemas de gestión económica y sobre todo el cansancio creativo de Börlin (quien tenía además problemas de alcohol y drogas), obligaron a de Maré a disolver la compañía, que desapareció oficialmente, tras sólo cinco temporadas de actividad, el 17 de marzo de 1925. Tras la disolución de *Les Ballets Suédois*, Börlin volvió a centrar su carrera en la interpretación hasta su temprana muerte a los 37 años, cinco después de la quiebra de su compañía.

³ Por ejemplo, en la por otra parte espléndida monografía *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet* (London and New York: Routledge, 1994), Tim Scholl ni siquiera menciona Les Ballets Suédois.

⁴ No en libros académicos, pero por ejemplo en literatura ‘popular’ es frecuente leer que *Les mariés de la Tour Eiffel* fueron un proyecto de Les Ballets Russes

⁵ Es el caso de *El buéy sobre el tejado* de Darius Mihaud

Los ballets suecos

A lo largo de sus cinco temporadas, los Ballets Suédois estrenaron más de veinticinco coreografías distintas⁶, todas exclusivas y todas realizadas por Jean Börlin y dieron un total de 2.768 representaciones. Desde el primer momento, *Les Ballets Suédois* se asentaron en el Théâtre des Champs-Élysées de París, que de Maré alquiló por diez años⁷ a partir de 1921 –ventaja que no tenía ninguna otra de las compañías que competían con Les Ballets Suédois– y aunque todos sus estrenos importantes tuvieron lugar allí, Les Ballets Suédois hizo amplísimas giras que le llevaron por la mayoría de las grandes ciudades europeas y muchísimas localidades de menor tradición cultural. Con los problemas económicos resueltos y con toda la libertad que de Maré le concedía, Börlin creó un repertorio que, en palabras de Debra Craine: “era extremadamente no-convencional y altamente experimental; los argumentos de sus ballets abarcaban desde la danza africana y las tradiciones de los musulms hasta el patinaje sobre ruedas, el feminismo y el expresionismo abstracto”, sin por ello renunciar a los ballets sobre costumbres y melodías tradicionales de Suecia, revestidos del mismo experimentalismo que marcaba el resto de sus coreografías. Curiosamente fueron estas coreografías que mezclaban lo folklórico con lo experimental las que más fama dieron en su época a los Ballets Suédois y las que se convirtieron en principal modelo para aquellos músicos y artistas plásticos que estaban buscando nuevos caminos para enlazar tradición y modernidad.

“No pretenden, ni fué su orientación, los *BAILES SUECOS* competir con otros famosos bailes”⁸

Observarán que a lo largo de este artículo aludo frecuentemente a Les Ballets Russes para hablar de Les Ballets Suédois, porque es casi imposible separarlos. Cuando inician sus empresas tanto Diaghilev como de Maré son competentes aficionados al ballet, pero no profesionales de la danza, y sus intereses son casi igualmente amplios por otras manifestaciones artísticas. Diaghilev recibió menos críticas al respecto, pero en el caso de de Maré es casi un tópico hablar de su colección de pintura y arte –era tradición familiar– y hasta qué punto concebía el ballet como una extensión de ella. Ambos empeñaron sus fortunas en organizar sus respectivas compañías de ballet y las concibieron como proyectos tremendamente personales, en los cuales ellos tenían la última palabra sobre casi todos los aspectos administrativos y artísticos. Por eso deci-

⁶ Los autores de referencia no se ponen de acuerdo sobre la cantidad de coreografías estrenadas por Börlin con Les Ballets Suédois, toda vez que algunas eran adaptaciones de coreografías anteriores y otras breves –como las que componían *Divertissement*– no se incluyen en el cómputo total.

⁷ Luego canceló el contrato a los 7 años

⁸ Programa oficial de Les Ballets Suédois para su gira en España

dieron desarrollar sus proyectos en París, que además de ser uno de los principales centros musicales y balletísticos del momento, les daba una libertad en su vida privada que resultaba impensable en sus respectivas ciudades de origen, lo cual fue un factor especialmente destacado en el caso de de Maré, muy presionado por su familia y entorno para abandonar Estocolmo⁹. Los dos estaban sexual y románticamente relacionados con sus primeros bailarines, y les permitieron descubrir y desarrollar sus respectivos talentos coreográficos, y de hecho, uno de los motivos de la desaparición de Les Ballets Suédois –aunque no el más importante– fue el hecho de que de Maré había encontrado un nuevo amante, algo que Börlin tampoco pareció tomar mal¹⁰, y estaba orientando sus intereses en otra dirección. Como tanto los Ballets Russes como Les Ballets Suédois eran proyectos individuales, desaparecieron casi inmediatamente con la muerte o retirada de sus respectivos fundadores, aunque en la actualidad haya renacido el interés por sus repertorios. Kenneth Archer (1999) resalta que tanto Diaghilev como de Maré abandonaron sus países, “llevándose con ellos la mayoría de los talentos balletísticos de sus respectivos teatros reales, causando mucho resentimiento y sentimientos negativos. Aunque alcanzaron un gran éxito internacionalmente, sus producciones nunca fueron aceptadas en sus países nativos. Diaghilev nunca llevó a los Ballets Russes de vuelta a Rusia, y la única gira de de Maré a Estocolmo fue vilipendiada. Pero la rueda ha completado el círculo y, ahora que llegamos al cambio de siglo, el Mariinski está interpretando obras de los Ballets Russes que sobrevivieron en otros sitios en repertorio e intentando reconstruir las obras perdidas. El Ballet Real de Suecia, por su parte, ha asumido el programa de los Ballets Suédois.”¹¹

⁹ Para más datos sobre de Maré en Estocolmo, véase Eric Nässlund: ‘Animating a vision. Rolf de Maré, Jean Börlin and the founding of the Ballets Suédois’ en *Paris Modern*, pp. 38-55

¹⁰ Siguieron trabajando juntos durante unos meses después de la ruptura sentimental, y no consta que hubiera especiales tensiones en la compañía

¹¹ Twentieth-Century Reconstruction: Poetic Justice for Jean Börlin’, artículo incluido en el volumen de George Dorris (ed.), *The Royal Swedish Ballet 1773-1998*, pp. 131-132

Los ballets suecos



Carina Ari en *Le tombeau de Couperin*.

Su vida fue la de una auténtica Cenicienta: la chiquilla pobre que se transforma en un hermoso cisne
(Eric Näslund)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm
Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

Igualmente numerosas son las similitudes entre Börlin y Nijinski. De hecho Fokine –que había sido profesor de Börlin¹²– pretendía que este sustituyera a Nijinski, y no cabe duda de que de los bailarines de su generación, Börlin era el que más se aproximaba a Nijinski y a Fokine por capacidad artística, creatividad e incluso cualidades físicas. Según escribió Fokine en 1930 o 1931: “Börlin fue el bailarín que más me recordó a mí mismo y quien mejor se correspondió con el ideal que tengo de un bailarín”¹³. Pero Börlin, gracias al apoyo económico y personal de de Maré, tuvo la posibilidad de conocer y experimentar otras muchas corrientes de la danza de principios del siglo XX, especialmente von Laban, Dalcroze y la danza expresionista. Además Börlin conocía la danza popular sueca, y en sus viajes por Europa y Norte de África había tenido ocasión de ver estilos de danzas populares y semicultas¹⁴. Sus perspectivas eran más amplias que las del ballet clásico y nunca quiso centrarse sólo en él. Es posible que además Börlin se sintiera menos imbricado en la tradición, ya que mientras Fokine y Nijinski habían sido desde su infancia/adolescencia grandes figuras en una de las mejores compañías de ballet del mundo, y conocían de primera mano o habían bailado muchas de las grandes coreografías, Börlin se había formado en una compañía fundada en 1773, pero donde el ballet se había convertido en un acompañamiento de la ópera, un relleno principalmente. Entre 1913 y 1920, o sea, los años centrales de la formación de Börlin, la compañía ni siquiera había tenido director de ballet. Por eso la llegada de Fokine significó semejante acontecimiento dentro del Ballet Real Sueco: por un lado introdujo ballets completos y por otro –y eso fue muy importante para Börlin– le dio importancia a los bailarines masculinos, totalmente secundarios dentro del esquema seguido desde 1864, cuando August Bourmonville se retiró.

Pero aunque en muchos aspectos Rolf de Maré tenía a Serguei Diaghilev como modelo de empresario, la relación era al mismo tiempo de contrincantes, y –si bien es algo difícil de demostrar– es posible que muchas de las decisiones empresariales y artísticas de de Maré respondieran al deseo de competir con Les Ballets Russes antes que a las necesidades propias de su compañía. Es el caso por ejemplo de la gira española que pretendo estudiar en este artículo y que coincide con los primeros meses de funcionamiento de la compañía de de Maré, cuando ún se estaba definiendo su proyecto. ¿Elegió bien de Maré cuando decidió traer a España a Les Ballets Suédois en una gira tan larga y cansada –que fue además la primera realizada por la compañía–, o

¹² De hecho Fokine fue el descubridor de Börlin desde su llegada en 1913 para dirigir la compañía del Ballet Real Sueco (1913-1914). Esta relación continuó en 1918, cuando Fokine volvió nuevamente a Estocolmo, y especialmente en los dos años siguientes, cuando Fokine abrió su escuela en Copenhague y Börlin se trasladó allí para estudiar privadamente con él

¹³ Incluido en R. De Maré, *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, pag. 25

¹⁴ Este interés por la danza popular debe ser también considerado una influencia de Les Ballets Russes.

Los ballets suecos

simplemente quería competir directamente con Les Ballets Russes, que estaban actuando en España casi al mismo tiempo?

Lynn Garafola dedica un artículo a esta cuestión –“Rivals for the New: The Ballets Suédois and the Ballets Russes”¹⁵– donde analiza las estrechas relaciones entre las coreografías de Börlin y las de los Russes, especialmente las realizadas por Michel Fokine, la coincidencia en los compositores y artistas plásticos contratados por de Maré, en el tipo de público al que se dirigían –con ciertos matices que luego ampliaré– e incluso el tipo de ‘exotismo’ buscado. De hecho en 1921, el año en que me estoy centrandome especialmente, cuando Les Ballets Suédois aún no tenían bien definidos sus valores y su *trademark*, la principal ‘seña de identidad’ de la compañía de Börlin y de Maré era su solvencia económica. Mientras Diaghilev, tras la Revolución Rusa y la 1ª Guerra Mundial, tenía unos recursos relativamente reducidos que le obligaban a calcular cuidadosamente todas sus producciones, Les Ballets Suédois podían permitirse el lujo de hacer los montajes que desearan –doce en su primera temporada¹⁶– y contratar los mejores colaboradores para ellos.

¹⁵ En *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925* (1995). Revisado en *Legacies of Twentieth-Century Dance* (2005)

¹⁶ Mientras, Diaghilev sólo puso estrenar *Chout* de Prokofiev y montar un *Cuadro flamenco*, con música y bailarines tradicionales de Andalucía exclusivamente



Jean Börlin en el centro sostenido por Carina Ari y rodeado de otros miembros de la compañía. Sentado en el suelo Rolf de Maré.

Tarjeta postal inédita impresa en abril de 1921 por el estudio fotográfico de García Razquín (c/ Gran Vía, Bilbao)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm

Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

Los ballets suecos

En todo caso, la competencia tampoco se puede limitar exclusivamente a los Ballets Russes y Les Ballets Suédois. Ambos tuvieron que enfrentarse también con la compañía de Ida Rubinstein, que obtuvo sus grandes éxitos precisamente en los años veinte, los proyectos personales de Massine, Fokine y Nijinska –que en varias ocasiones crearon compañía propia–, pero sobre todo con Anna Paulova, seguramente la bailarina individual más prestigiosa entre los entendidos, pero también la más popular para el público de la época, una vez que Vaslav Nijinski estaba retirado. De hecho, ni Fokine ni Börlin llegaron a tener nunca el ‘tirón popular’ de Nijinski y Paulova.

La gira española

Las actuaciones en el Teatro de Novedades de Barcelona, las más extensas de la gira (4 a 21 de marzo), muestran la política de programación de de Maré durante esta su primera gira importante¹⁷. Comienzan los primeros días con ‘grandes éxitos’, las piezas de mayor enganche popular, y en concreto se nota la mayor preponderancia de las piezas populares suecas que son su ‘tarjeta de visita’ –*Las vírgenes locas* y *La noche de San Juan*–. A partir del quinto día empiezan a incorporarse coreografías nuevas, especialmente las basadas en compositores del círculo impresionista –Albéniz, Debussy, Ravel– y casi simultáneamente los ballets más propiamente vanguardistas, sobre todo en lo visual. Y los últimos días, ¿cómo no?, se repitieron aquellas coreografías que más habían gustado. En este sentido la gala que celebraron el 19 de marzo, dos días antes de su partida, es muy significativa de los éxitos obtenidos en Barcelona: para empezar *Divertissements*¹⁸, luego *Le tombeau*, *Iberia* y *Les Vierges Folles*.

Dentro de lo que era este repertorio, el orden concreto en que se interpretaba cada ballet variaba mucho, aunque era frecuente empezar con *La noche de San Juan*, seguir con *Divertissements*, luego *El Greco* y terminar con *Las vírgenes locas* –cito los títulos de los ballets en español, tal como aparecen en los programas de mano–, de modo que los dos más clásicos y fáciles para el público abrieran el camino a los más vanguardistas, especialmente a *Las vírgenes locas*, que en Londres había causado una gran polémica, en la que incluso había participado la Iglesia Anglicana –o más bien algunos de sus miembros– que consideraba que era una falta de respeto tanto el tema como el enfoque. Imagino que de Maré y Börlin estarían preocupados por la recepción en Es-

¹⁷ Anteriormente Les Ballets Suédois sólo habían abandonado su Théâtre des Champs-Élysées para actuar en The Palace Theater de Londres entre los primeros días de diciembre de 1920 y el 21 de enero de 1921

¹⁸ En los programas, publicidad y críticas periodísticas este ballet es citado indistintamente como *Divertissements* y *Divertissement*. He optado por mantener en cada caso la grafía utilizada en esa ocasión

paña, país donde la Iglesia tenía aún más peso, pero en España los comentarios fueron muy distintos:

La pantomima de "Las vírgenes locas" y "prudentes" –las diez según el evangelio de San Mateo,– recuerda, con música popular sueca, la tradición de la parábola en aquel país. Su finalidad no puede ser más moral, ni su interpretación por los artistas más delicada.¹⁹

Los ballets interpretados no fueron exactamente los mismos en todos los puntos de la gira. En Barcelona, Les Ballets Suédois interpretaron las diez coreografías que componían su repertorio [ver tabla 1]. En Valencia sólo siete de ellas –suprimieron *Maison de fous*, *El Greco* y *Jeux*– y el peso de las representaciones gravitó sobre las coreografías más ‘suecas’. En Madrid, su siguiente etapa, ya no se representó *Iberia*, pero se añadió nuevamente *Maison de fous*. Resulta extraño el limitado número de representaciones que se hicieron en Madrid, sólo seis, las mismas que en Valencia y casi la cuarta parte de las realizadas en Barcelona. En las cuatro semanas siguientes Les Ballets Suédois recorrieron rápidamente nueve localidades y, excepto en el caso de Bilbao –nueve representaciones y ocho títulos–, el resto de la gira fue un continuo montar y desmontar, sin apenas tiempo para ensayar y gastando los supuestos días libres en viajes²⁰. En Valladolid, tres representaciones y cinco títulos, ya hicieron sólo aquellas coreografías más populares en las etapas anteriores, y esta sería la tónica en Santander y Galicia [ver tabla 2].

Excepto en Barcelona y Santander, Les Ballets Suédois no obtuvieron un gran éxito en España. Parte del público los vio como excesivamente vanguardistas²¹, mientras otros –que esperaban algo parecido a lo que habían hecho los Ballets Russes en 1918 o pocas semanas antes en Barcelona, Madrid, Valencia y quizás otras ciudades– quedaron decepcionados y consideraron excesivamente pacatos a los suecos. A esto se suma-

¹⁹ *Acción Coruñesa*. A Coruña: 2 de mayo de 1921

²⁰ Una diferencia grande con la política de Diaghilev, que habitualmente no permitía actuaciones de una sola noche. La gira por EEUU en 1917 sería una excepción, pero no estuvo organizada por Diaghilev. La gira española de la primavera de 1918, donde hubo por lo menos seis localidades “de una sola noche” (Salamanca, Bilbao, Logroño, Alcoy, Cartagena, y Córdoba) si estaba directamente dirigida por Diaghilev, pero se realizó en unas circunstancias económicas realmente difíciles, y también debe ser considerada excepcional.

²¹ Este problema fue, por supuesto, habitual en todas las giras de Les Ballets Suédois cuando se salían de los circuitos de las grandes ciudades. En EEUU, en 1923, la compañía acabó anunciando en la prensa que “esos números ‘ultra-modernos’ que tanta discusión provocaron [...], han sido eliminados totalmente y el nuevo programa sólo incluirá algunos de los ballets más tradicionales que la compañía ha popularizado en Europa”, como única forma de atraer al reacio público.

Los ballets suecos

ron las dificultades logísticas: el transporte de ciudad a ciudad de los decorados, trajes, etc. resultaba caro y complicado y en algunas ocasiones se vieron obligados a anular representaciones²² o cambiar parte del programa porque no había llegado todo el equipaje, o el escenario no se adaptaba a las necesidades de los decorados que se traían preparados. También parecen haber existido problemas con la orquesta acompañante: a medida que avanza la gira parece reducirse el número de miembros de la orquesta y aumentar la variedad en la procedencia de los músicos. En Barcelona anuncian una orquesta propia (que seguramente tenía refuerzos españoles, pero no se indican), mientras en la parte final de la gira se habla de “40 profesores de orquesta 40 / de la Sinfónica, Filarmónica y Banda Municipal de Madrid”²³. Pero sobre todo los problemas económicos vinieron de que el público no estaba dispuesto a pagar entradas de precio alto fácilmente y sólo en aquellas ciudades donde se consiguió atraer a la ‘alta sociedad’ local –y ésta era suficientemente numerosa– los ingresos de taquilla fueron realmente rentables (o sea, que les fue bien en Santander, pero no en la mayoría de las localidades gallegas).

La visión de la gira que presenta Rolf de Maré en su libro *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain* (1931) es mucho más triunfal. Insiste en el gran éxito obtenido en Barcelona, tanto de público como de crítica, y nuevamente en Valencia, mientras reconoce que en Madrid el público, que acababa de ver a Los Ballets Russes, cuyo “lujo podía alimentar las exigencias de los espectadores de la capital española”²⁴ y a los Ballets Viennois, fue simplemente “muy favorable” y no entusiasta como en Valencia o Barcelona. De Maré cuenta también que en Bilbao el público se retrayó en las primeras representaciones²⁵ y sólo los últimos días hubo un lleno de público. Santander no

²² En Coruña tuvieron que retrasar su debut un día porque el tren de Santander no había llegado a tiempo para descargar el abundante equipaje y montar nuevamente en el teatro. No parece que se tratara de un acontecimiento inhabitual, ya que el Circo Feijóo que debía haber debutado en Coruña el mismo día que ellos, también tuvo que retrasar su primera actuación por el mismo problema ‘ferroviario’

²³ Pasquín de las actuaciones coruñesas

²⁴ Hay claras diferencias entre los críticos respecto al interés escénico de los montajes de Les Ballets Suédois. En aquellos lugares donde habían actuado Los Ballets Russes - y en algunos casos también los Ballets Viennois (aunque los datos sobre ellos son tan escasos que no se puede juzgar exactamente qué aportaron)- se resalta de Les Ballets Suédois su originalidad, sencillez, autenticidad, cercanía a las costumbres tradicionales, etc. *El decorado y vestuario no son un prodigio de presentación, pero cumplen su objeto. El Noticiero Bilbaino*. 20 de abril de 1921.

En cambio en las localidades del Norte y de Galicia, donde los Ballets Russes no se conocían directamente, se destaca la lujosa presentación de Les Ballets Suédois: *El público que asistió al espectáculo fue numeroso y selecto y deseoso de admirar el aparato teatral, la vistosidad fastuosa, el lujo escénico y el sello de modernidad de los bailes suecos de M. Rolf de Maré. El Progreso*, 14 de mayo de 1921

²⁵ El crítico de *El Noticiero bilbaino* -firma sólo como “Ph.”- lo atribuye a la tardía hora de la representación y al tiempo atmosférico, y escribe el 20 de abril que: “El recuerdo de los bailes rusos y la nove-

se menciona, y de la acogida en Galicia sólo escribe que "Jean Börlin y su compañía se hicieron aplaudir por el público gallego".

"La vida de una danza es tan breve ..." (Jean Börlin, c. 1923)

A lo largo de su gira española, Les Ballets Suédois interpretaron los diez ballets que tenían en ese momento en repertorio:

1. **Divertissement.** No hay muchos datos sobre esta obra, que fue sin embargo una de las más interpretadas y valoradas en España. Las alabanzas a *Divertissement* son constantes en casi todas las críticas publicadas por la prensa española: *al acabar de interpretar los celebrados vales de Chopin "Divertissement", orquestados por M. Bigot, el público se rindió ante la sugestiva y evocadora interpretación coreográfica que Klara Kjelblad, Carina Ari, Irma Calson, Margit Wahlander y el maestro M. Jean Borlin dieron al inspirado poema romántico del incomparable músico polaco, aplaudiéndoles efusivamente.*²⁶

No hay que perder de vista que *Divertissement*, incluida por Börlin en el repertorio de su compañía como forma de demostrar la formación en la técnica clásica de sus bailarines y sobre todo como homenaje a Fokine, maestro de muchos de ellos, es para el público español seguramente la coreografía más familiar. Así lo valora en su comentario el crítico de *El Diario Montañés*: "*Divertissement*", *bailes con mimica del gran Chopin ... Esta parte fue completamente coreográfica, al estilo de los cuerpos de baile de las compañías de Ópera.*²⁷ e igualmente el de *El Orzán*: *Divertissement es un baile a la clásica usanza con bailarinas de tonelete. Compuesta la danza sobre cuatro motivos de Chopin da ocasión para que se luzcan como grandes bailarines que son Carina Ari, Irma Calson, Klara Kjelblad, Margit Wahlander y el Señor Börlin. Este bailable gustó extraordinariamente, sobre todo a la gente talluda, por lo bello y conocido de los motivos musicales y porque recuerda aquellos grandes cuerpos de baile que antiguamente se presentaban ya solos, ya formando parte de las compañías de ópera.*²⁸

La versión de *Divertissement* que se presentó en España era claramente de una variante de *Pas de Deux* (estreno, París: 18.11.1920), el primer ballet coreografiado por Börlin, arreglado específicamente para esta gira. Y eso encaja con lo que explica Tirza

dad de la procedencia de los ahora anunciados, debió llenar el teatro pero, bien es verdad, que la hora y el tiempo no eran los más apropiados para ello."

²⁶ *La Tarde*, Bilbao: 20 de abril de 1921

²⁷ *El Diario Montañés*, Santander, 27 de abril de 1921

²⁸ *El Orzán*, 3 de mayo de 1921

Los ballets suecos

True Latimer²⁹ quien considera que *Pas de Deux* es una versión previa y más breve de *Chopin* o *Chopiniana* (estreno, París: 20.11.1921), también de Les Ballets Suédois, una coreografía directamente inspirada en *Les Sylphides* de Les Ballets Russes (Fokine, 1909). En cualquier caso, es evidente que tanto Rolf de Maré como su amigo y discípulo Bengt Häger no valoraban *Divertissement* como un número digno de memoria y no lo mencionan en las listas de creaciones de Les Ballets Suédois. Y algo parecido pasa con *Chopin*. Por este motivo, las alusiones a *Divertissement* y *Chopin* en la bibliografía posterior son escasas y confusas, cuando no contradictorias.

George Dorris (1999)³⁰ se refiere a *Divertissement* como unas “danzas breves” que fueron muy populares y da a entender que el contenido de *Divertissement* fue variando a lo largo del tiempo, y que siempre fue un número característico de las giras ‘por provincias’, mientras en París se hizo en escasísimas ocasiones. Dorris da algunos datos sobre el contenido de *Divertissement* en las giras realizadas entre noviembre de 1921 y junio de 1922 por numerosas villas y ciudades de Francia, las cuatro grandes ciudades alemanas, Viena, Budapest y Estocolmo, y dice que solía incluir siete u ocho danzas breves, entre ellas la ‘Danza de Anitra’ para su principal figura, Carina Ari; una danza árabe para cuatro bailarinas, ‘Dame Kobold’, un vals para dos parejas; ‘Halling’, una danza atlética para pareja masculina; y diversos solos destinados al lucimiento del propio Börlin.

Lynn Garafola (1995 y 2005) por su parte señala otro contenido de *Divertissement*, tomado de la gira estadounidense de 1922–23: *Danza griega* (Grieg), *Danza siamesa* (Jaap Kool), *Danza de guerra* (Berlioz), *Humoresque* (Florent Schmidt), *Vals–Dame Kobold* (Weingartner), *Danza de la muchacha de la montaña* (Alfvén), *Danza de Anitra* (Grieg), *Derviche* (Glazunov), *Danza española* (Rubinstein), *Danza árabe* (Grieg), *Danza gitana* (Saint-Saëns), *Halligen*, *Danza sueca*, y *Oxdance*. Existen filmaciones de tres de estas danzas breves –*Oxdance*, *Danza árabe* y *Derviche*– aunque no figuren en las listas de coreografías producidas por Les Ballets Suédois que se mencionan en la bibliografía de referencia.

Pero el *Divertissement* que se hizo en la gira española no se corresponde nada más que de nombre con estas versiones posteriores, y es en cambio sospechosamente parecido a los contenidos de *Pas de Deux* y *Chopin*, las versiones que considero previa y posterior al *Divertissement* español, que es por tanto –sin ningún género de dudas– una coreografía distinta que no se debe asimilar con los *Divertissement* que están estudiados hasta ahora. En el programa de la actuación en el teatro Jofre de Ferrol, redactado

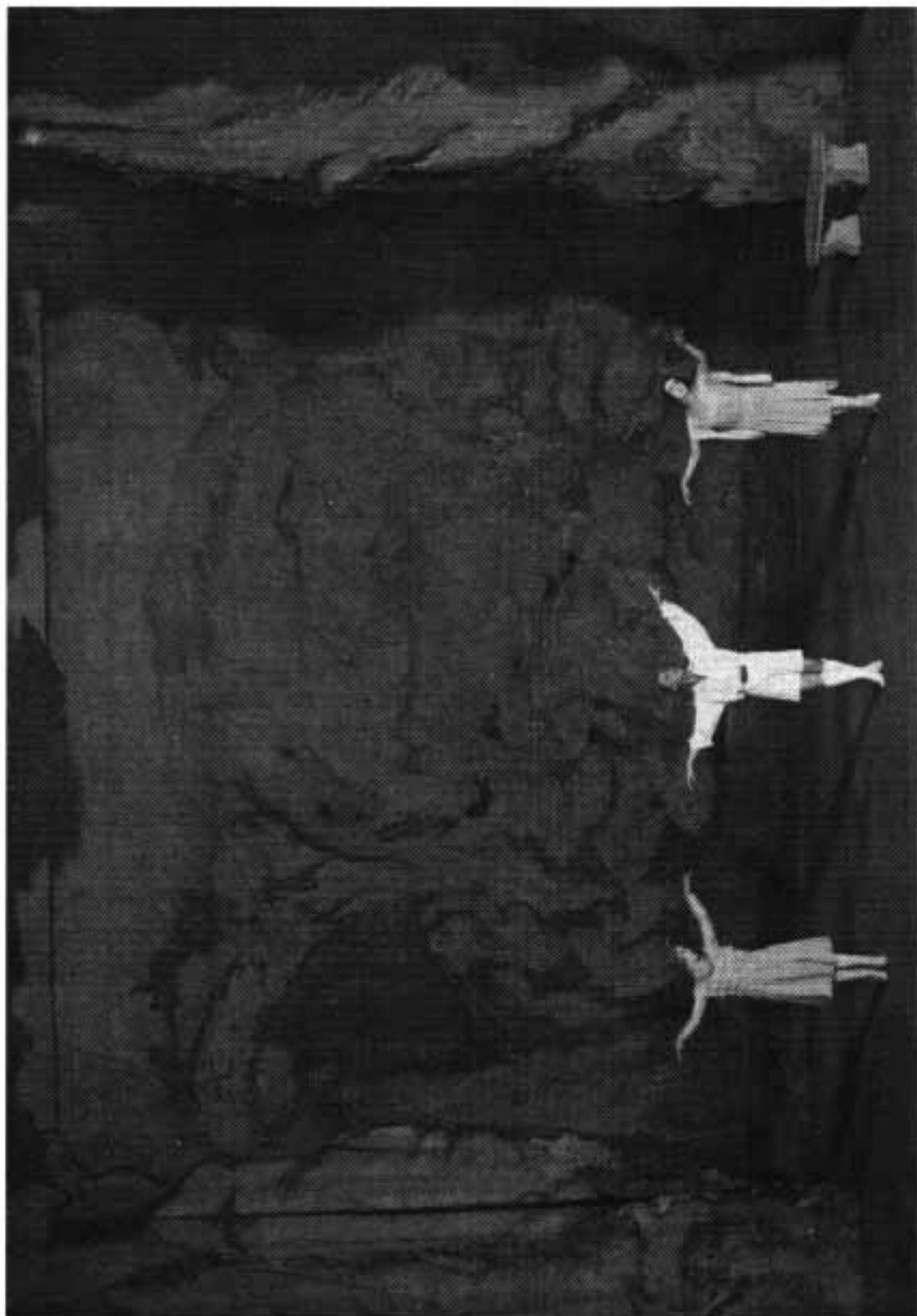
²⁹ Tirza True Latimer es autora del apartado ‘Ballets Suédois. Plot summaries’ en *Paris Modern* (1996)

³⁰ ‘Jean Börlin and Les Ballets Suédois, 1920-1925’, artículo incluido en el volumen de George Dorris (ed.), *The Royal Swedish Ballet 1773-1998*, Londres: 1999

directamente por Les Ballets Suédois³¹ no se comenta *Divertissement*, pero se indican las cuatro partes de que consta: *Vals* –Klara Kjelblad y cuerpo de baile–, *Estudio* –Carina Ari y Jean Borlin [sic]–, *Preludio* –Irma Calson–, y *Vals brillante* –Carina Ari, Klara Kjelblad, Irma Calson, Jean Borlin, Margit Wahlander, y cuerpo de baile. Estos números, y los bailarines que se indican para cada uno de ellos, coincide casi exactamente con la distribución de *Pas de Deux* y *Chopin*. En concreto, Lynn Garafola, partiendo de un programa –sin fecha exacta– correspondiente a las actuaciones de Les Ballets Suédois en noviembre de 1921 en su sede del Théâtre des Champs–Elysées de París, dice que *Chopin* consta de “Valse”, “Prélude”, “Mazurka”, “Etude” y “Valse brillante”.

³¹ Es evidente que el programa –de 24 páginas– no fue realizado concretamente para el Teatro Jofre, ni siquiera para las actuaciones organizadas por Isaac Fraga, puesto que en él se comentan obras que luego no se interpretaron en ninguna de las localidades de esa parte de la gira. De hecho, se le dedica mucho espacio al ballet *Iberia*, sobre música de Albéniz, que sólo se interpretó en Barcelona y Valencia –ni siquiera en Madrid–. Por lo tanto hay que considerarlo directamente de la autoría de Les Ballets Suédois, y preparado previamente al comienzo de la gira, por lo que no recoge los cambios posteriores en el repertorio.

Los ballets suecos



Margit Wahlander, Jean Börllin y Carina Ari en *Jeux*.

A pesar de la ingrata tarea y el precedente ilustre que Börllin heredó, la nueva coreografía de Jeux acertó -en mayor medida incluso que Nijinsky- en someterse con más precisión al espíritu y adherirse más estrechamente a los deseos de Debussy. (D. E. Inghelbrecht, director de la orquesta de Les Ballets Suédois)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm
Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

2. **Jeux** (1920). Música de Claude Debussy, seguramente con cierta colaboración de D. E. Inghelbrecht (o de eso presumía él). Se trata de una nueva coreografía sobre la misma música ya utilizada por Nijinski (1913), autor además del libreto. En Barcelona se incorpora el décimo–segundo día sustituyendo a *La boîte à joujoux* pero tras la tercera representación se retira y ya no se vuelve a interpretar en ninguna otra de las localidades de la gira española³². A juzgar por la foto, el decorado que exigía era gigantesco y seguramente el escaso éxito de la coreografía no merecía seguir transportándolo y montándolo.

Como es bien sabido, este ballet es una metáfora homoerótica que Nijinski disimuló al representar a los dos amantes masculinos del protagonista como dos mujeres enamoradas³³, esquema que Börlin también mantiene en su versión, seguramente por los mismos motivos. *Jeux* era bailado por Margit Wahlander, Carina Ari y Jean Börlin.

3. **Iberia** (1920). Música de Isaac Albéniz: en concreto se coreografiaron *El Puerto* y *El Albaicín*. Se incorporó tarde dentro de los programas barceloneses (el decimoprimer día) sustituyendo a *Le Nuit de Saint–Jean*, y sólo se representó en Barcelona y Valencia, las dos primeras localidades de la gira. No se hizo en Madrid, a pesar de que se mencione –siempre de un modo negativo– en algunas de las críticas publicadas por la prensa madrileña. Sin embargo, y a juzgar por el programa de mano ferrolano, *Iberia* debía haber sido –junto con *El Greco*– uno de los platos fuertes de su gira española:

[Les Ballets Suédois] atormentados sin duda por el deseo de expansionar sus escenificaciones, buscaron su inspiración en lejanos países ... Francia, Oriente ... España ... Y de España, vivificaron “Iberia”, nuestro glorioso poema de raza, la obra cumbre de la música española concebida y realizada por el inmortal Isaac Albéniz.³⁴

Pocas obras en música asumen el sólido valor de *El Albaicín* (del tercer cuaderno de *Iberia*), en el que encontramos la atmósfera de esas noches de España en las que se siente el tedio y el aguardiente ... Algo así como los sonos amortiguados de una guitarra que se queja de la noche, con sus ensueños, sus bruscos despertares y nerviosos sobresaltos. Sin seguir exactamente los temas populares, es la música de Albéniz música de uno que la ha entendido, sentido, hasta hacerla pasar a su música sin que llegue a percibirse la línea de demarcación³⁵

³² No está estudiado el repertorio de Les Ballets Russes en la gira española del 1921, así que no se puede saber si esta retirada de *Jeux* está relacionada.

³³ “*Jeux* es la vida con la cual Diaghilev soñaba. Él quería tener dos jóvenes como amantes. Me lo dijo a menudo, pero yo me negué. En el ballet, las dos chicas jóvenes representan a los dos chicos y el hombre joven es Diaghilev. Yo cambié los protagonistas porque el amor entre tres hombres no puede ser representado en un escenario” *The diary of Vaslav Nijinsky* (1999, versión completa editada por Joan Acocella)

³⁴ Programa de las actuaciones en el Teatro Jofre. *Iberia* es además la obra más ampliamente comentada en el programa, a pesar de que no se interpreta en este teatro.

³⁵ Claudio Debussy en el programa de mano de las actuaciones en el Teatro Jofre

Los ballets suecos



Carina Ari y Jean Börlin en 'El Albaicín' de *Iberia*.

Pocas obras musicales asumen el sólido valor de El Albaicín en el que encontramos la atmósfera de esas noches de España en las que se siente el tedio y el aguardiente (Claude Debussy en el programa de mano)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm
Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

En la gira española, *Iberia* fue interpretada en la primera parte, *El Puerto*, por Margarita Johanson y Astrid Lindgren (Dos mozas vendedoras de frutas), Carina Ari (Jovenzuela), Holger Mehnen (Pescador) y el cuerpo de baile (Jovenzuelas y Pescadores). Y en la segunda parte, *El Albaicín*, por Helga Dabl (Una mujer), Carina Ari, Margarita Johanson, Astrid Lindgren, Klara Kjelblad, y Margit Wahlander (Cinco mozuclas) y Jean Börlin, Axel Witzansky, Holger Mehnen y Paul Witzansky (Cuatro mozos).

4. **Nuit de Saint-Jean** (1920). Música de Hugo Alfven. Según el argumento publicado en el programa de mano de Les Ballets Suédois :

En Suecia la tradicional noche de San Juan es celebrada por jóvenes y viejos. Es noche en la que reina franca alegría. Todo el país conviértese en característica fiesta popular. Mozos y mozas, hombres y mujeres, reúnen en redor de un Mayo florido (mástil adornado con ramaje y banderines) y danzan frenéticamente al son de viejos aires de la tierra, describiendo alegre corro. Entre danza y bailoteo, los bailarines agrúpanse, escáncianse y brindan antes de llevar el vaso a los labios, según antigua costumbre escandinava. Solamente tiene la noche de San Juan algunos momentos en que logra mitigar el ardor juvenil de los danzarines. Es algo así como un momento de nostalgia, de dulce melancolía y que termina en cuanto aparecen los primeros rayos solares del naciente día. Entonces reanuda la música los alegres sonos; danzas y ruedas téjense nuevamente y la sarabanda prosigue de pueblo en pueblo. Suecia danza y conmemora la noche de San Juan.

La interpretación estuvo a cargo de Torborg Stegerner (Hija del campesino) y Jean Börlin (Campesino), a los que se añadían danzas solísticas de Torborg Stegerner, Carina Ari, Axel Witzansky, Paul Witzansky, Holger Mehnen, Kaj Smith, Kristian Dabl, Paul Eltorp y Tor Sëller, además del cuerpo de baile interpretando a los campesinos y campesinas. Jean Börlin fue sustituido a menudo en su papel protagonista por uno de los hermanos Witzansky (el dietario oficial de la compañía no especifica el nombre de pila, pero seguramente era Axel).

Nuit de Saint-Jean fue uno de los grandes éxitos de la compañía. En la crítica española es uno de los ballets más mencionados, y uno de los que parece haber causado mayor impresión en el público. Curiosamente la similitud con la música tradicional gallega no sólo es comentada por los críticos gallegos, sino también en otras partes de España:

"La Noche de San Juan", música (de Alfven) muy alegre y con grandes semejanzas a cantos gallegos y asturianos; el decorado y vestuario de Wils de Dardel, muy ade-

Los ballets suecos

*cuado al cuadro; los artistas acertadísimos. Lo cual se puede repetir en todos los números*³⁶.

Aunque los críticos no lo dicen directamente, en esta coreografía –como en tantas otras de Les Ballets Suédois– es muy importante el matiz mimico, y este es uno de los elementos que más se destaca en las críticas publicadas en España.

*La noche de San Juan es un “detalle primoroso de lo que es esta noche en los pueblos de Suecia, llevando al ánimo de los espectadores una bella y fugaz sensación de armonía, de color y de ingenuidad. La escena representaba la plaza de un lugar donde los mozos y mozas bailan alrededor de un mástil adornado de banderas y gallardetes. Todo lo que en fiesta de tal naturaleza aldeana puede ocurrir está maravillosamente representado por el baile incansable de estos danzarines. La gente que bebe y que ríe; el viejo que quiere recordar sus años juveniles tomando parte en el festejo, sin querer comprender que su edad ya no le permite ciertas gallardías y que la juventud ha de reírse de él jugándole alguna mala pasada; los mozos que se arrullan y se besan cuando los demás no los ven; los celos de quien tiene a su novia en el baile y la ve en brazos de un odiado rival; el tocador del cuerno, ladino y malicioso que mientras sopla se fija y hace comentario de todo lo que ve; los borrachines que danzan solos animados por el vino y por el calor del verano que llega llamando a las puertas de los corazones enamorados, y por último el amor adueñándose de todos con sus atrevimientos y locuras ...”*³⁷

³⁶ *La Gaceta del Norte*. Bilbao: 20 de abril de 1921

³⁷ E. Cuevas en *El Pueblo Cántabro*, el 27 de abril de 1921

Se conserva una película documental del debut parisino de Les Ballets Suédois el 25 de octubre de 1920 en la cual aparece un fragmento de este ballet. A juzgar por ella, el mayor atractivo de *La noche de San Juan* radica en los decorados de Nils Dardel (1888–1943), realizados en un estilo ingenuo y muy colorista que encaja perfectamente con la coreografía, concebida por su parte como una danza tradicional sueca estilizada, en la que los bailarines intentan ser “naturales”, en el sentido que este término adquirió en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Es sin embargo evidente que tras esta aparente sencillez hay todo un deseo de Börlin –para mí aún no logrado– de reunir todos los elementos de su lenguaje: la tradición del ballet clásico de Estocolmo y de San Petersburgo (por medio de Fokine), la búsqueda dalcroziana del “movimiento puro”, la reivindicación nacionalista de la cultura sueca, etc. Mientras veía la película no pude evitar relacionar este anhelo de Börlin con los bellos edificios “romántico–nacionalistas” que se estaban construyendo en Estocolmo contemporáneamente, caracterizados no por la pomposidad que se suele asimilar a lo “romántico–nacionalista”, sino por su sencillez de líneas que permitió a los arquitectos suecos llegar con toda naturalidad a los presupuestos de la Bauhaus apenas unos años después.

También se conserva la filmación de un ensayo, al aire libre, de una danza campesina sólo para hombres, *Oxdansen*³⁸, realizada seguramente el mismo día que otra toma filmográfica donde se ve a Börlin y a su *prima ballerina*, Carina Ari, sentados y posando, y que está datada en Skansen en 1922. En cualquier caso, lo que allí se ve está muy relacionado también con esta *Noche de San Juan* y el intento de recuperar lo tradicional pero modernizándolo. No hay que olvidar que tras la Primera Guerra Mundial se despertó un enorme interés por el mundo rural como motor de desarrollo económico, y que por lo tanto representar las danzas rurales no era un elemento conservador, de mirada al pasado, sino vanguardista, un proyecto de futuro.

5. **Le Tombeau de Couperin** (1920). Música de Maurice Ravel. Fue una de las coreografías más interpretadas en España. En Barcelona se incorpora al sexto día de actuaciones sustituyendo a *Divertissements*, pero luego se convierte en uno de los éxitos de la compañía y se interpretó en casi todas las localidades de la gira. Básicamente se trata de tres danzas independientes, una *Furlana* para cuatro parejas, donde participan todos los solistas de la compañía excepto Carina Ari y Jean Börlin, que son –junto con el cuerpo de baile– los protagonistas del *Minué* y *Rigodón*. Los comentarios de la crítica española son semejantes a los dedicados a *Divertissement*.

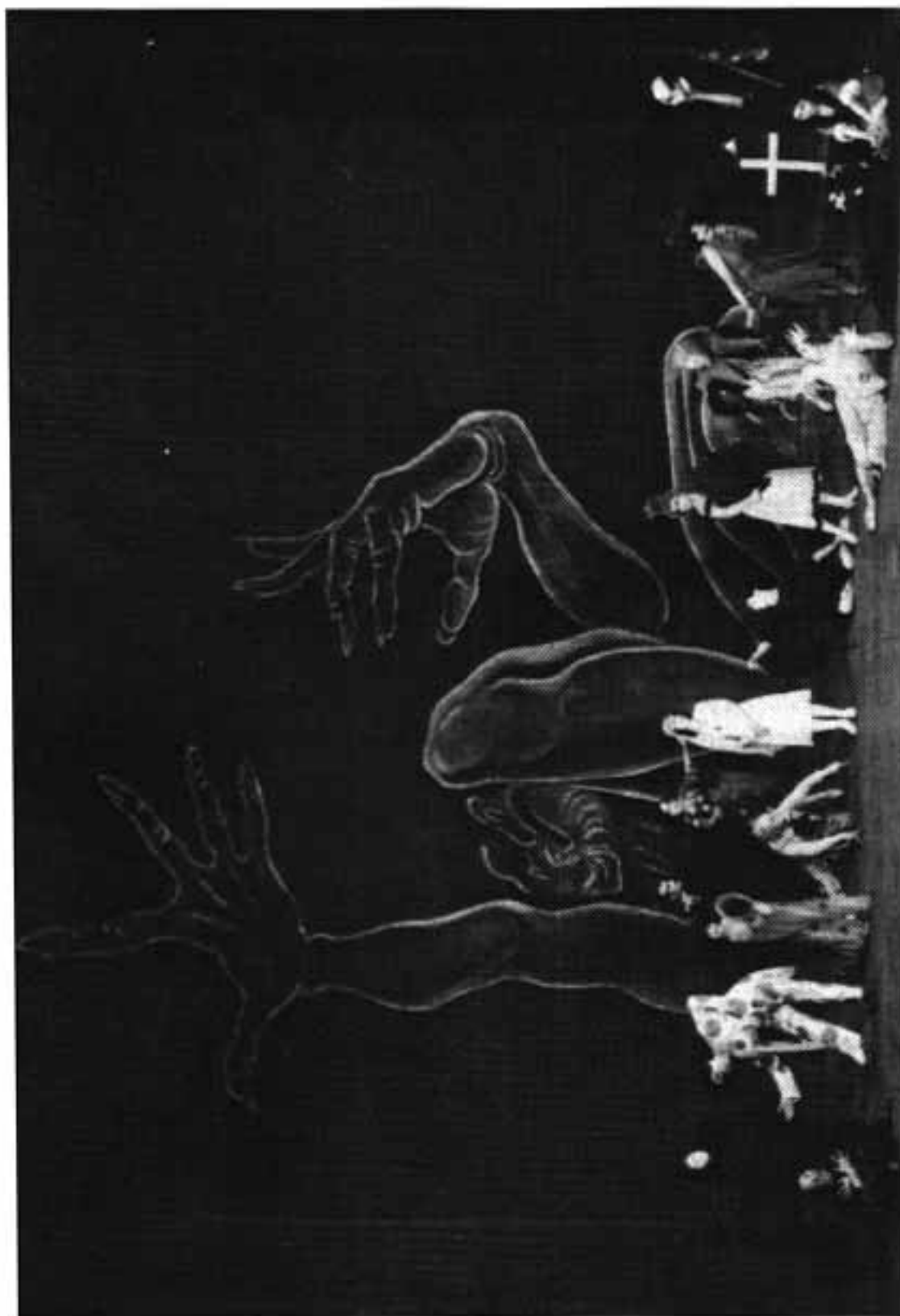
6. **Maison de fous** (1920). Música de Viking Dahl. El libreto era del propio Börlin basándose en *Himlens hemlighet* (1919), un drama en un acto de Par Lagerkvist (1891–1974, Nobel en 1951) con reminiscencias de Tagore. En Barcelona se incorpora

³⁸ Incluida dentro de *Divertissement* en la gira norteamericana, pero quizás un número independiente en origen.

Los ballets suecos

a partir del decimocuarto día y sólo se representó tres veces. Las otras seis representaciones de la gira corresponden a Madrid (1), Bilbao (2), Santander (1) y Vigo (1). Sin embargo las críticas en la prensa española fueron muy positivas, lo que permite suponer que la dificultad estaba en el impresionante decorado o más probablemente en el esfuerzo que significaba para una compañía sin tiempo apenas para ensayar representar un ballet que requiere veintitrés solistas, y por lo tanto ocupa a casi todos los miembros de la compañía. El argumento, según el programa oficial, era el siguiente:

La escena se desarrolla entre perturbados. Una joven [Jolanda Figoni] presencia con temor y espanto los absurdos movimientos y las desordenadas gesticulaciones de [una] extraña multitud. Su actitud temerosa y el temblor que de ella se apodera llaman la atención de los dementes. Estos llegan al paroxismo de la agitación. Del espíritu de la jovencuela aduénase el terror. La descompasada zarabanda de los posesos la alucina. ¿En qué infierno penetró la desdichada? En vano intenta resistir a la locura, por la que ella siéntese invadida. Su espíritu se pierde; la infeliz no es ya dueña de su voluntad. Inconscientemente, la desventurada remeda los gestos de los perturbados que la rodean. La danza de los locos deviene vertiginosa. La joven pierde su conciencia. Apodérase de ella la exaltación. Adéntrase en una demencia más frenética, si cabe, que la de los demás locos. Estos, amedentrados por los gestos de la perturbada, retroceden sorprendidos y temblorosos, buscan desordenadamente un refugio y huyen presos de pánico. Queda sola ella con el Príncipe [Jean Börlin]. La locura desarróllase en todo su espantable horror. De pronto, el Príncipe siéntese invadido por el deseo de estrangular a la joven. Ante las amenazas del Príncipe, la muchacha recobra la razón. Quiere huir ... No es posible ... Cae muerta. Una horrible hechicera [Torborg Stejerner], una escalpada bruja, que desde que huyeron los locos presencié la escena con inmovilidad de estatua; levanta los ojos, ríe, contempla a la joven y le escupe al rostro.



Escena de *Maison de fous*. En el centro, de blanco, Jolanda Figoni, 'La hija sensata'. De izquierda a derecha: Torborg Stejmer, 'La hechicera'; Axel Witzansky, 'El payaso'; Carina Ari, 'La mujer del espejo'; Paul Witzansky, 'El jorobado'; Astrid Lindgren, 'La mujer del abanico'; Jean Börnin, el 'Príncipe'; y Kaj Smith, 'El violinista'.

Una joven presencia con temor y espanto los absurdos movimientos y las desordenadas gesticulaciones de una extraña multitud. Su actitud temerosa y el temblor que de ella se apodera llaman la atención de los dementes. Estos llegan al paroxismo de la agitación (Programa de mano de la gira)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm

Los ballets suecos

7. **El Greco** (1920). Música de D.E. Inghelbrecht. Otro de los éxitos de la gira, con veintiocho representaciones en todas las ciudades de la gira excepto Valencia, y lógicamente Orense y Pontevedra, donde sólo hubo una representación y por tanto hubo que seleccionar mucho las coreografías presentadas. Las referencias en la crítica española son constantes, tanto a favor como en contra de la obra. Uno de los comentarios más repetidos es que esta pieza no se puede considerar propiamente un ballet, sino "cuadros animados", crítica que se sigue repitiendo en años posteriores y se ha convertido en tópico³⁹ —de Maré se limita a dotar de vida a los cuadros de uno de sus pintores favoritos— hasta la actualidad.

*"El Greco" es, más que un baile, un conjunto sorprendente de cuadros vivos, inspirados en colores del genial Domenico Teolocópulis. Algunos de esos cuadros, con sus estallidos de luz, de colorido y de actitudes, representan un esfuerzo artístico de relevante mérito*⁴⁰

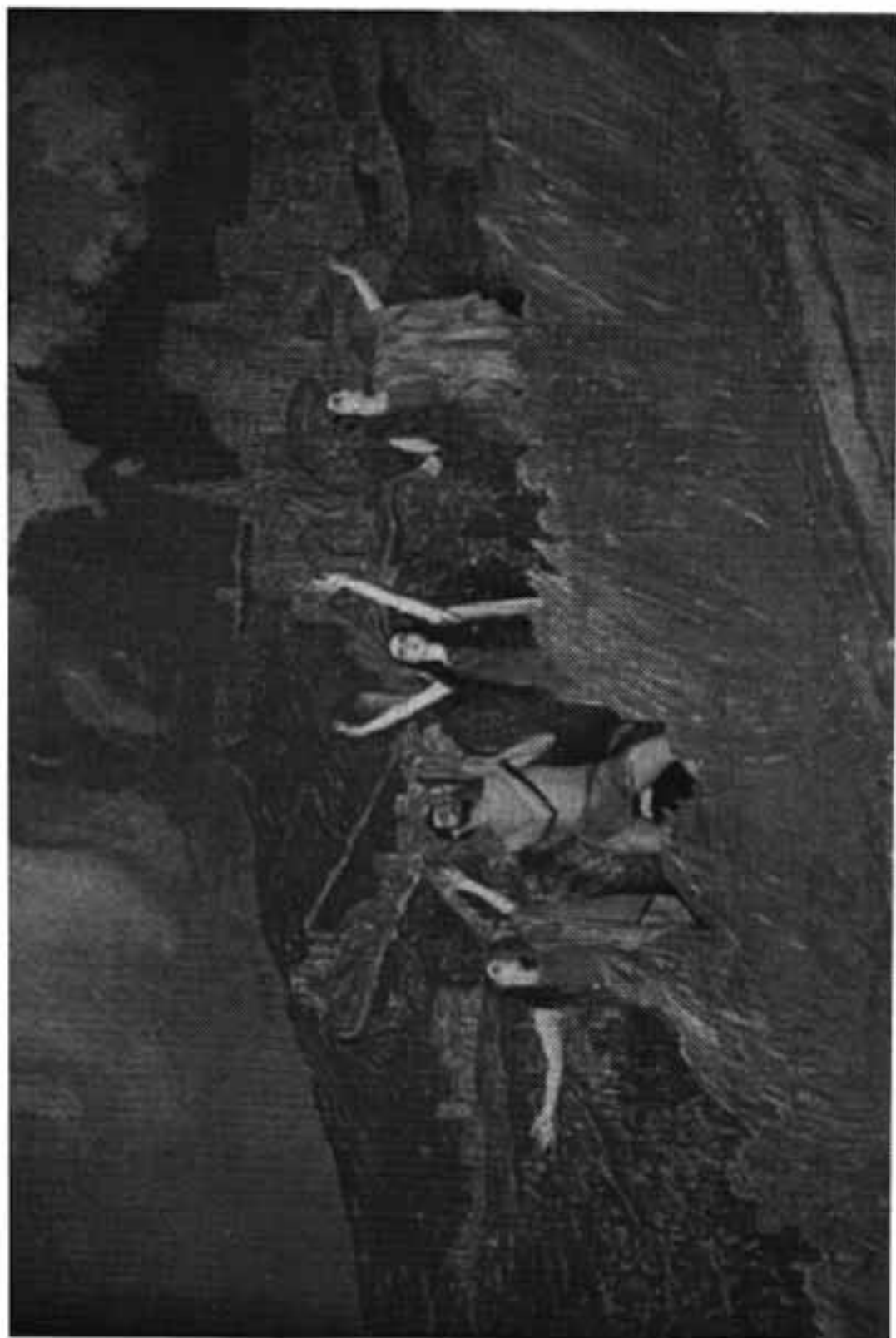
*Después, la Compañía de "Ballets suecos" interpretó unas escenas mimicas con música de Inghelbrecht, inspiradas en algunas pinturas del Greco —principalmente en el famoso cuadro "El entierro del Conde Orgaz"— cuyo decorado se celebró mucho por los inteligentes*⁴¹

Como en el caso de *Maison de fous*, la protagonista femenina, "La joven cristiana", es Jolanda Figoni, especializada en este tipo de papeles expresionistas. Junto a ella, Börlin hace el papel del joven desesperado por la muerte de su hermano, papel que realiza Nils Ostman. Margarita Johanson y Torborg Stejerner hacen de acompañantes de la joven cristiana.

³⁹ Es habitual leer más o menos lo mismo en los artículos de los últimos años sobre Les Ballets Suédois.

⁴⁰ *Diario Regional*. Valladolid: 17 de abril de 1921

⁴¹ *La Tarde*. Bilbao: 20 de abril de 1921



Escena de *El Greco*. Jolanda Figoni, 'La joven cristiana' y Jean Börlin, 'Un joven', junto con Torborg Stejerner y Margrita Johanson, 'Las acompañantes'.

Los elementos están desencadenados; relámpagos centellean, las haces ígneas del rayo serpentean por el espacio, ronca el trueno. La multitud, presa de terror, implora la clemencia divina. En medio de los que imploran, un hombre joven invoca al cielo y al infierno con gestos desesperados (Programa de mano de la gira)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm
Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

Los ballets suecos

En el programa se indica que estas “escenas mimicas” están inspiradas en “la obra de El Greco. Ella preside y anima las impresiones de los personajes, tan coloridos como atormentados”. El libreto que crea Jean Börlin dota de una historia a un cuadro que de por sí se limita a retratar unos personajes históricos de Toledo, y lo hace con un carácter expresionista que convierte esta coreografía en algo muy distinto del estilo habitual de Les Ballets Suédois en aquellos momentos –no es nacionalista, ni neoclásico, no imita a los Ballets Russes– mientras que en cambio está muy relacionado por un lado con las propuestas de Mary Wigman, y por otro con las corrientes cinematográficas del momento, tanto con las tragedias veristas como con el naciente cine expresionista. Este es el argumento de Börlin:

Una plaza de Toledo. Los elementos están desencadenados; relámpagos centellean, las haces ígneas del rayo serpentean por el espacio, ronca el trueno. La multitud, presa de terror, implora la clemencia divina. En medio de los que imploran un hombre invoca al cielo y al infierno con gestos desesperados. Unos monjes acércanse al joven y silenciosamente le contemplan. Por el fondo de la toledana plaza, desfila fúnebre cortejo. Va a darse sepultura al hermano del blasfemo. Una joven cristiana avanza. Acércase al desesperado joven. Este manifiesta su desespero y prorrumpe en blasfemias. La joven reconfortale con la palabra amiga e intenta revestirlo de valor invocando la Vida Eterna. Mas él perdió la fe y perdura en la impiedad. La joven persiste en convencerle. A las negaciones del blasfemo opone ella siempre salvadora argumentación cristiana. No fueron en vano sus esfuerzos. Volvió a la fe paulatinamente y adueñose del corazón [d]el impio. Aclárase el cielo y la luz invade la escena con esplendor de apoteosis.

Es interesante el comentario publicado previamente a la primera representación por un anónimo crítico vallisoletano –otra vez la astuta mano de de Maré– que, según se deduce de su comentario, había visto alguna representación de Los Ballets Russes (y quizás ya a los propios Ballets Suédois en Madrid):

El ballet, la forma suprema de expresión en el arte moderno, cultivado con éxito por los rusos, ha encontrado en Suecia, gracias los esfuerzos de Jean Börlin y Rolf de Maré, una nueva manera más cerebral y más europea que toda la colorida y salvaje fantasía de Los Ballets Rusos. Tiene la danza de los suecos mayor serenidad, más plasticidad y una orientación espiritual depuradísima que no permite entrar en su repertorio ninguno de los atrevimientos tan frecuentes en Los Ballets Rusos y Vieneses. Es un espectáculo para todos los públicos y al mismo tiempo el más puro deleite de personas cultas y refinadas. [...] El decorado, concebido con un criterio estético modernísimo; la luz, que combinada ingeniosamente, juega un papel decisivo en el curso de Los Ballets; las danzas, maravillosamente concebidas por Börlin, y la música, seleccionada entre lo mejor de los músicos modernos hacen de los Ballets Suecos

*el más hermoso espectáculo y el de una mejor conseguida pureza artística. [...] Estamos, pues, próximos a gozar de un espectáculo de noble belleza y de suprema cultura, que al igual que Los Ballets Rusos, pasará por Valladolid que ahora asistirá con más emoción al Entierro del Conde Orgaz que a las asiáticas orgías de Sherezada. Día de fiesta espiritual para Castilla, cuando pueda admirar la obra inmortal de la raza, dando su fuego y su savia al arte del Ballet, poniendo una nota de austeridad en la locura orgiástica de las danzas, tal como si el caballero de la mano en el pecho arrojase de un jardín las figuras paganas de una Bacanal del Tiziano.*⁴²

8. **Derviches** (1920). La música es de Alexander Glazunov (un compositor vinculado a Les Ballets Russes). Normalmente este número se suele considerar inspirado por las danzas del Norte de África⁴³, zona que Börlin visitó en 1919 en compañía de de Maré, pero Lynn Garafola (1995)⁴⁴ sugiere que Börlin se inspira más bien en el solo de Mary Wigman, *The Dervish*, que Börlin pudo ver en su visita al estudio de Rudolf von Laban en Zurich, donde Wigman estaba trabajando en ese momento. *Derviches* fue uno de los solos que Börlin presentó en su debut parisino de marzo de 1920 –y siguió bailándolo hasta el final de su vida–, pero la versión que realizaban Les Ballets Suédois era una ampliación de este solo, realizada por Börlin en octubre de 1920 para el debut de la compañía. En el ballet completo aparecen cinco bailarines derviches⁴⁵, con sus trajes blancos y a la puerta de una mezquita, que fascinan con su baile a un grupo de soldados.

⁴² El Norte de Castilla, 15 de abril de 1921

⁴³ Una análisis detallado de las influencias derviches se pueden ver en K. Archer y M. Hodson, 'Twentieth-Century Reconstruction ...', pags. 133-136

⁴⁴ 'The Ballets Suédois and the Ballets Russes: Rivals for the New', en *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925* (1995), revisado en *Legacies of Twentieth-Century Dance* (2005)

⁴⁵ En España, además de Börlin, eran Helger Mehnen, Kaj Smith, Paul Eltorp, y Kristian Dahl.

Los ballets suecos



Jean Börlin en *Derviches*

Cada imagen que crea una impresión en mí, es canalizada, a través de mí, directamente en danza. (Jean Börlin)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm
Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

Se conserva una película fragmentaria del solo de *Derviches*⁴⁶, en el que Jean Börlin, como único bailarín, gira y gira, vestido con la típica falda, chaleco y gorrito de los derviches giróvagos. Es fascinante el modo en que se mueve Börlin, con una enorme precisión y fuerza, que hace que la falda por él diseñada, a pesar de ser tan larga y posiblemente pesada, haga unos pliegues totalmente regulares y escultóricos, como se puede apreciar en la fotografía. Son evidentes las relaciones también con la danza flamenca femenina, que Börlin conocía directamente por haber estado en España y haber recibido algunas lecciones de José Otero. La grabación filmográfica es en sí interesante: Börlin no está actuando en directo sino para la cámara y se intenta hacer algo moderno, con partes en cámara lenta, diversas posiciones de la cámara, etc.⁴⁷

En España se hizo sólo en siete ocasiones, aunque es posible que Börlin hiciera su solo en alguna ocasión más para completar programa, porque es citado en ocasiones por la prensa. En Barcelona se presenta a partir del decimotercer día sustituyendo a *Tombeau* y se hacen cinco representaciones, luego sólo se repetirá en otra ocasión más en Valencia y en Bilbao, donde al hacerse bastantes funciones es necesaria la variedad.

9. **Les Vierges Folles** (1920). Compositor: Kurt Atterberg, basándose en melodías populares suecas. Fue la coreografía más interpretada en España, prácticamente se bailó en todos los programas (en 56 de las 64 representaciones), y el interés del público y crítica fue constante. Se trata de un ballet puramente 'sueco', donde Atterberg utiliza melodías populares adaptadas y los figurines imitan directamente trajes tradicionales tomados de pinturas populares del sur de Suecia. En la presentación de la compañía se explica que: *Los Bailes Suecos inspiranse ya en las tradiciones populares de Dalécarlie y de Vermland. La música y las danzas son aquellas que aun subsisten en las brumosas comarcas tan encantadoramente descritas por Selma Lagerlof, la célebre literata que fue honorada por el "Premio Nobel"*.

Y luego cuando se habla concretamente de este ballet se añade:

Desde mediados del siglo XVIII hasta las postrimerías del XIX, los campesinos de Dalécarlia, Smaland y otras provincias suecas, tenían la costumbre de adornar las casas con grandes telas decoradas por modestos artistas con motivos y pasajes tomados de las Santas Escrituras. La parábola de las diez vírgenes, según el Evangelio de San Mateo, obtuvo gran popularidad como motivo decorativo entre los campesinos suecos, tanto que llegó a ser el tema preferido de varias danzas de aquel país. Diósele

⁴⁶ Kenneth Archer y Millicent Hodson hacen un análisis técnico de esta coreografía muy interesante en 'Twentieth-Century Reconstruction ...', pags. 135-6

⁴⁷ Por salirse del marco cronológico de este artículo, no voy a hablar de *Entr'acte*, otra de las grandes coreografías de Les Ballets Suédois, compuesta como parte de la película *Relache*, y que se conserva totalmente. Pero en cualquier caso, es evidente el interés de Börlin y de Maré por el cine como elemento artístico y no sólo documental. Y de hecho, una de las actividades de Börlin cuando Les Ballets Suédois se disolvieron fue la de actor de cine.

Los ballets suecos

forma escénica a la parábola de "Las Virgenes locas y prudentes" y los Bailes Suecos llevárola a través del mundo artístico. Hemos dicho que el asunto, el tema procede del Evangelio. Decorado y trajes han sido compuestos dentro de la tonalidad de las ingenuas pinturas campesinas. La música está inspirada en viejos aires y melodías suecas. Del principio al fin esta escenificación está basada en una canción popular sueca del siglo XVII.

Este ballet había sido muy discutido en el Reino Unido, donde fue acusado de manipular o frivolar el tema religioso de fondo. Sin embargo en España la recepción fue muy favorable y abundaron los comentarios del tipo:

La pantomima de "Las vírgenes locas" y "prudentes" –las diez según el evangelio de San Mateo,– recuerda, con música popular sueca, la tradición de la parábola en aquel país. Su finalidad no puede ser más moral, ni su interpretación por los artistas más delicada.⁴⁸

Y por último el baile pantomima "Las vírgenes locas" de Attenberg y Nerman, escena basada en una canción popular del XVII. Las novias, las cinco vírgenes prudentes, los dos ángeles y el músico escenifican la graciosa parábola evangélica al compás de viejos aires y melodías suecas. El público estuvo con religiosa atención contemplando aquel cuadro muy grande y muy artístico que rara vez nos cuadra ver reunido en nuestros teatros.⁴⁹

Este es una de las pocas coreografías presentadas por Les Ballets Suédois donde Jean Börlin no es siempre el protagonista. Las hojas de trabajo de la compañía indican que otro de los primeros bailarines, Paul Eltorp, le sustituye ocasionalmente en el papel protagonista.

⁴⁸ *Acción Coruñesa*. A Coruña: 2 de mayo de 1921

⁴⁹ *El Progreso*. Pontevedra: 14 de mayo de 1921



Escena final de *Les Vierges Folles*

Decorado y trajes han sido compuestos dentro de la tonalidad de las ingenuas pinturas campesinas. Del principio al fin esta escenificación está basada en una canción popular sueca del siglo XVII (Programa de mano de la gira)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm
Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

Los ballets suecos

10. **La boîte à joujoux** (1921). Música de Claude Debussy, buen amigo de Inghelbrecht, por lo que Les Ballets Suédois hicieron una nueva coreografía de esta partitura ya usada por Nijinski. En Barcelona se incorporó a partir del quinto día, sustituyendo a *El Greco*, cuando ya era necesario crear variedad y conseguir que volviera el público que había asistido los primeros días. Se interpretó en todas las localidades de la gira excepto Valladolid y Coruña, y era sin duda uno de los platos fuertes de las representaciones, ya que requería la intervención de buena parte de la compañía, incluidos los hermanos Witzansky, Jolanda Figoni, Klara Kjelblad y Tor Stettler, pero en cambio permitía descansar a Jean Börlin –es el único ballet de la gira en el que no intervenía– y a Carina Ari, las dos estrellas de la compañía.

La crítica no le suele dedicar apenas comentarios a esta coreografía, en todo caso se menciona la música de Debussy. Una de las pocas excepciones es *El Progreso*, un diario de Pontevedra⁵⁰: *Después estrenó la compañía "La caja de juguetes" compuesta sobre el poema sinfónico de Debussy. Es una pantomima entre muñecos muy preciosa aunque un tanto larga, y lo más interesante es la música, verdaderamente deliciosa y llena de paisajes delicados y sublimes, como el de la entrada de los soldados en escena, con una reminiscencia del "Fausto" de Gounod.*

Recién llegados de su gira española, apenas un mes después, Les Ballets Suédois estrenaron la que se convertiría en una de sus coreografías más famosas: **Les Mariés de la Tour Eiffel** (Théâtre des Champs–Elysées de París, 18.06.1921), un ballet con música de Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc (todos ellos miembros del denominado ‘Groupe des 6’), sobre un argumento de Jean Cocteau, por lo que es muy probable que los últimos retoques a la coreografía y los primeros ensayos tuvieran lugar durante la gira.

“... un esfuerzo muy estimable de la empresa Fraga”⁵¹

Para la gira gallega, Les Ballets Suédois fueron contratados por el empresario de variedades y cinematógrafo Isaac Fraga⁵², quien tenía arrendados los principales teatros

⁵⁰ Aunque *El Progreso* es el diario por excelencia de Lugo, no se trata de una errata, la misma cabecera existió también en Pontevedra.

⁵¹ *Diario Regional*. Valladolid: 19-abril de 1921

⁵² Isaac Fraga (Carballiño, 1888; Vigo, 1982) gestionaba desde 1907 diversos locales de variedades en Santiago de Compostela, siempre con gran éxito, pues se apuntaba rápidamente a las novedades –fueran avances técnicos, o nuevas figuras del cine y las variedades– y captaba muy bien los gustos del público. Desde 1909 –año de la Exposición Regional Gallega, una versión modesta y local de las Exposiciones Universales de París, Chicago o Londres– se hizo cargo en varias ocasiones de la programación del Teatro Principal de Santiago y a partir de 1914 fue su empresario. En los años siguientes Fraga se hizo cargo de otros locales de variedades y teatros, al principio en Galicia y luego también en otras ciudades españolas, lo que le permitía programar independientemente y con gran libertad. Hasta su jubilación en los años setenta fue uno de los principales empresarios de cine y espectáculos de España

de las seis ciudades gallegas elegidas, al igual que el Teatro Pradera de Valladolid y el Teatro Pereda de Santander, que también recibieron la visita de Les Ballets Suédois. En total, las actuaciones en los teatros de Isaac Fraga suman más de la tercera parte – 21 en total– de sus actuaciones en España⁵³. Es difícil valorar si Isaac Fraga acertó o fracasó en su apuesta por introducir un nuevo repertorio en los teatros que había arrendado durante su expansión de 1919–21 (Santander, Valladolid, Ferrol, A Coruña y Vigo como mínimo)⁵⁴. Si se mide exclusivamente el elemento económico, la gira fue poco satisfactoria, salvo en puntos concretos –Santander y Orense, principalmente–; pero en cambio el indudable prestigio que le procuró es un factor importante a tener en cuenta. Y es indudable que ante la prensa y el público, Isaac Fraga necesitaba algo que rompiera la asociación Empresa Fraga = cine y *varietés*, y con estas actuaciones lo consiguió. De hecho, bastantes críticas de las publicadas insisten en esta idea:

*Y si los que pueden siguen ese procedimiento de no aparecer por el teatro, cuando se anuncia una estupenda compañía, un número de extraordinario mérito, ¡bien!, quedaremos condenados a estropear la vista y el gusto con películas y a no ver más que pantorrillas de cupleteras.*⁵⁵

*Los Bailes Suecos son un espectáculo muy costoso para la Empresa que los contrata por el numeroso personal que los constituye y la gran orquesta que los acompaña pero que no convenció a nuestro público que ayer invadía por completo todas las localidades del Principal.*⁵⁶

Esta relación de de Maré con el empresario Isaac Fraga fue seguramente algo buscado: Les Ballets Suédois tenían un presupuesto amplio, y es de suponer que en 1921, cuando sólo llevaban unos meses funcionando, los fondos de la compañía estaban aún casi intactos. Sin embargo en su vista a España Les Ballets Suédois apostaron claramente por presentarse en locales ciertamente importantes y bien considerados, pero casi siempre vinculados a la zarzuela y el cabaret, mientras Les Ballets Russes optaban por los grandes teatros de ópera y verso. Así del 6 al 10 abril de 1921, Les Ballets Suédois se presentaron en el Teatro Apolo de Madrid, muy vinculado al género chico y las variedades, mientras Les Ballets Russes volvían nuevamente –del 27 de marzo al 10 de abril, coincidiendo parcialmente con Les Ballets Suédois– al Teatro Real, donde

⁵³ En Barcelona hubo otras 21 actuaciones, y Madrid, Valencia y Bilbao suman un total de 19

⁵⁴ Isaac Fraga había ido adquiriendo o alquilando algunos de los teatros más emblemáticos de Galicia y el Norte de España, que debido a la competencia del cine y el cuplé, y la consiguiente crisis de público para los géneros ‘más cultos’ –ópera, ballet, teatro de verso, zarzuela incluso- habían quebrado o cerrado. El intento de Fraga de presentar algo similar, aunque modernizado y adaptado a los nuevos tiempos, fue un fracaso, pero culturalmente las repercusiones fueron muy importantes, y acaso esa fuera en último término la intención de Isaac Fraga.

⁵⁵ *Acción Coruñesa*. A Coruña: 2 de mayo de 1921

⁵⁶ *El Progreso*. Pontevedra: 14 de mayo de 1921

Los ballets suecos

ya habían actuado en sus cuatro giras españolas anteriores –1916, 1917 (junio y noviembre), y 1918– aunque es probable que en esta ocasión no contaran con el mismo apoyo de la Casa Real y la nobleza española de que habían disfrutado durante los años de la Primera Guerra Mundial, cuando se convirtieron casi en bandera de la acogida que España demostraba a los artistas atrapados por la guerra.

Según comenta Lynn Garafola: “En ningún momento de la historia de su empresa había buscado Diaghilev activamente la aceptación popular. Por gusto e inclinación, veía a las masas como algo extraño [...]. Su ideal no varió nunca, un público aristocrático como en el Mariinski o con la sofisticación del *tout Paris*”. Sólo tras la 1ª Guerra Mundial y la difícil situación de la compañía optó Diaghilev por el modernismo de los music-halls, que le permitían añadir al público de élite de los años anteriores a la Gran Guerra una nueva audiencia de intelectuales apasionados e incluso clases medias. Este nuevo público de intelectuales fue muy evidente en Londres, que en los años veinte se convirtió en una de las principales sedes de Les Ballets Russes, pero también en París, donde Diaghilev siguió siendo muy apreciado, pero ya no con la exclusividad de los años anteriores a la guerra. De hecho, el ‘*tout Paris*’ que tanto amaba Diaghilev cambió tras la guerra y pasó a ser un público mucho menos interesado en la elegancia aristocrática, más democrático aparentemente, y tan volcado en lo vanguardista como años antes lo había estado en lo exótico y lo eslavo, las grandes bazas de las primeras temporadas de Les Ballets Russes. De esta forma, Les Ballets Russes tuvieron que convertirse en promotores del arte contemporáneo tanto en Europa como en EEUU y buscar su público ideal en la vanguardia.

Y esto que en Diaghilev no era totalmente natural, sí lo era para de Maré y Börlin, que no tenían un pasado brillante que añorar, sino un futuro que construirse, y además estaban genuinamente interesados en el arte moderno, en buena medida gracias a su íntima amistad con el pintor Niels Dardel y su círculo de amigos parisino, muchos de ellos artistas de vanguardia. Siempre se asocia a Picasso con Les Ballets Russes, pero fue seguramente una cuestión de fidelidad personal hacia Diaghilev la que le impidió trabajar oficialmente en alguno de los proyectos de Les Ballets Suédois, toda vez que a menudo les asesoraba y fue uno de los consejeros artísticos de de Maré. No tuvo los mismos reparos Jean Cocteau, que había trabajado con Les Ballets Russes en *Parade* (1917) y roto abruptamente con Diaghilev inmediatamente después⁵⁷, y que se convirtió en ferviente seguidor de Les Ballets Suédois, además de ser el autor del libreto de *Les mariés de la Tour Eiffel* (1921) y uno de sus agentes publicitarios más entusiasta.

Hay que tener en cuenta además que en estos momentos los teatros de variedades en España tenían unos medios técnicos superiores a los teatros ‘serios’ y eso era algo

⁵⁷ Volvería a colaborar con Diaghilev escribiendo el libreto de *Le Train bleu* (1924), estrenado precisamente en el Théâtre des Champs-Élysées, que gestionaba de Maré

fundamental para una compañía que anunciaba “Decorados, luces y efectos del más depurado gusto”⁵⁸. En este aspecto, los teatros de Isaac Fraga debieron ser especialmente satisfactorios para de Maré, porque el empresario gallego había ido renovando y modernizando los teatros que compraba o arrendaba, y era generoso con los gastos para su funcionamiento⁵⁹.

Otra de las diferencias que se atribuye en la prensa española a Les Ballets Suédois respecto a los Russes es mucho más discutible. Mientras estos se habían ganado en sus anteriores actuaciones españolas fama de ‘no aptos para señoras’, y eso se mantuvo en sus actuaciones de 1921, Les Ballets Suédois eran considerados por los críticos españoles como mucho más ‘limpios’ y frecuentemente se resaltaba en la prensa su ingenuidad, pureza, etc. No está suficientemente estudiado cuándo adquirieron Les Ballets Russes esa fama ‘dudosa’ en España, que no tenían en otros países. Personalmente creo que el motivo estuvo en su segunda gira de 1917, y sobre todo en la amplia y bastante desdichada gira de 1918, cuando –presionados por las dificultades económicas– se vieron obligados a salirse del circuito madrileño–barcelonés y actuar en locales y para públicos que no siempre entendían su arte, o que simplemente preferían quedarse en los aspectos más exóticos–eróticos.

⁵⁸ Pasquín de las actuaciones coruñesas

⁵⁹ Por ejemplo, la orquesta que tenía para acompañar las proyecciones cinematográficas en el Teatro Principal de Santiago constaba de 22 miembros, un número superior al de los grandes cines de Madrid

Los ballets suecos



Jean Börlin en *Le tombeau de Couperin*.

Tienes que empezar de nuevo cada vez y escenificar cada cosa de una forma nueva (Jean Börlin)

Fotografía realizada ca. 1920 por el estudio G. L. Manuel F^{tes}. (47, rue Dumont d'Urville, París)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm
Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

Sea como fuere, de Maré era buen publicista y se cuidó de insistir en que Les Ballets Suédois eran “el espectáculo más culto y artístico del mundo”⁶⁰, especialmente en las actuaciones por el norte, la zona más rural de España, donde además remarcaba el elemento campesino de sus coreografías. La crítica respondió perfectamente a la campaña de de Maré y con mayor o menor claridad es habitual leer cosas como que:

*En el programa anunciado los jóvenes artistas que constituyen la compañía declaran que “no pretenden ni fue su orientación, los bailes suecos, competir con otros famosos bailes”, esto es los bailes rusos. Y respecto a este particular es laudable el propósito de tales artistas, pues la orientación de los bailes rusos es, salvo en contados números de aquellos, completamente contraria a la honestidad.*⁶¹

Sin embargo la comparación con Les Ballets Russes hizo que en algunas ciudades – como fue el caso de Bilbao, que había recibido a la compañía de Diaghilev en 1916 y 1918– el público femenino se retrajera: *El teatro estaba medio lleno de hombres (señoras habría hasta media docena) y la función comenzó a las diez y media, dando el cuarto de hora correspondiente de cortesía a la puntualidad española, y terminó a la una*⁶². En cambio Santander y Galicia, donde Les Ballets Russes no se conocían directamente, no tuvieron esos problemas: *Gran entrada en palcos y plateas. Mujeres elegantes y hermosas. Público “de élite”.*⁶³

Miseria vs. Señas de identidad

Este artículo pretender ser sólo una primera aproximación al estudio de Les Ballets Suédois en España, pero hay un aspecto más que me interesa apuntar y que no ha sido ratado por otros autores que han estudiado Les Ballets Suédois: el choque que la visita de Les Ballets Suédois significó para la conservadora cultura gallega⁶⁴, anclada aun en modelos decimonónicos, y el modo en que se convirtió para muchos intelectuales y artistas en un modelo de modernidad que no implicaba renunciar a la propia tradición. En contra de lo que pudiese parecer, este tema dista de ser local, pues precisamente una de las características de Les Ballets Suédois fue su costumbre de actuar no sólo en las grandes capitales sociales y culturales –como hacían Les Ballets Russes– sino también en pequeñas localidades para las cuales Les Ballets Suédois eran heraldos de una

⁶⁰ Pasquin de las actuaciones coruñesas. En el programa insisten en lo mismo: *La ‘mise en scène’ de los Bailes Suecos testimonian alto sentido de refinado y exquisito buen gusto*

⁶¹ *Diario Regional*. Valladolid: 17 de abril de 1921

⁶² *La Gaceta del Norte*. Bilbao: 20 de abril de 1921

⁶³ *La Atalaya*. Santander: 27 de abril de 1921

⁶⁴ Me centro en Galicia por ser el área geográfica en la que vivo, y la que mejor conozco

Los ballets suecos

modernidad que a veces resultaba excesiva para su audiencia. Por ejemplo, en EEUU comenzaron su gira de 1923–24 presentando algunos de sus mejores espectáculos –*La creation du Monde* y *Les Mariés de la Tour Eiffel*– y estrenos como *Within the Quota*, con música de Cole Porter, destinada a convertirse en un hito dentro de “la creación de una cultura americana moderna y genuinamente indígena”. Pero la gira terminó con anuncios en la prensa indicando que “esos números ‘ultra-modernos’ que tanta discusión provocaron [...], han sido eliminados totalmente y el nuevo programa sólo incluirá algunos de los ballets más tradicionales que la compañía ha popularizado en Europa”.

Cuando Les Ballets Suédois llegaron a Galicia en 1921 se encontraron con una región atrasada económica y culturalmente. Políticamente reinaba en España Alfonso XIII, con una monarquía parlamentaria, si bien en Galicia este parlamentarismo estaba muy mediatizado por el fenómeno de los caciques, que independientemente de su tendencia política funcionaban por un sistema de clientelismo e intercambio de favores, que era visto por los jóvenes intelectuales como uno de los principales motivos de atraso de Galicia. En 1916 surgieron las *Irmandades da Fala* [Hermandades de la Lengua gallega], una federación de sociedades político-culturales que tenían como objetivo la reivindicación y la defensa del idioma gallego a través de exposiciones, conferencias, representaciones teatrales, concursos literarios, ediciones de folletos, etc. Para ello promovieron una cultura donde las ambiciones estéticas se supeditaban a la misión de dignificar el idioma y el principal instrumento de propaganda era el teatro costumbrista, tanto los dramas cultos burgueses como las *estampas populares*, donde se cantaba y bailaba con acompañamiento de gaitas en los intermedios de la sencilla acción dramática o en la fiesta final. Los principales locales donde se representaban este tipo de obras de las Irmandades da Fala fueron los mismos que recibieron en 1921 la visita de Les Ballets Suédois, con el contraste que eso significó para un público acostumbrado a unos espectáculos convencionales, donde el elemento autóctono se transmitía siempre a través de la tradición y del costumbrismo.

Fue sólo desde 1921 –coincidiendo con la visita de Les Ballets Suédois– cuando aparecieron nuevas corrientes que aspiraban a romper con el aldeanismo cultural y la dependencia de la cultura española, principalmente la madrileña, que era percibida como atrasada, aunque al mismo tiempo conservara un prestigio social importante. Para estos nuevos intelectuales, la regeneración de Galicia sólo sería posible por la síntesis de las propias esencias gallegas –que era necesario redescubrir– y la incorporación de la modernidad europea, que en aquellos momentos era predominantemente parisina y alemana. Esto es exactamente lo que propugnaban los miembros de la Generación del 98 en el resto de España (y sus equivalentes, los ‘regeneracionistas’ suecos).

Unamuno decía que España ha de modernizarse sólo gracias a los ‘españoles europeizados’.

Entretanto Les Ballets Suédois se anunciaban como “creadores de una cultura moderna y genuinamente indígena” y sus coreografías inspiradas en danzas tradicionales suecas –*La noche de San Juan* y *Las virgenes locas*– lo demostraban palpablemente. En este sentido, la propuesta de Les Ballets Suédois fue emblemática porque concurrían dos circunstancias que aproximaban el experimento sueco a lo que anhelaban los intelectuales de comunidades periféricas como la gallega –o de las regiones rurales de Francia, Italia o EEUU recorridas por Les Ballets Suédois– que aún estaban buscando su espacio. Suecia a principios de los años veinte era una región agrícola muy pobre, con una emigración que estaba vaciando el país, y sufriendo aun las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, lo que creaba una ruptura social grande. Como en el caso de Galicia, Suecia siempre se había movido por la periferia de los grandes acontecimientos sociales y culturales. La época de florecimiento de la cultura sueca ya había quedado atrás y si bien algunos suecos destacaban –al igual que lo hacían algunos gallegos– era siempre saliendo de sus fronteras. Los Ballets Rusos no podían ser un modelo para Galicia porque Rusia era un gran país, geográfica, económica y socialmente. Sus problemas eran otros, cómo combinar diferentes culturas y tradiciones dentro de un mismo país, cómo gestionar un estado tan grande. Para EEUU el modelo ruso era seguramente el más interesante, ya que allí también se trataba de un gran país con una cultura y un arte excesivamente dependiente de los modelos europeos. Sin embargo Les Ballets Russes actuaron poco en EEUU y se limitaron casi exclusivamente a las ciudades principales del Este, de modo que fueron Les Ballets Suédois los que se convirtieron en modelos de esa modernidad que no renunciaba a sus raíces, y que respondía a esa inquietante cuestión –aún lo sigue siendo– de cómo convertirse en otro, cómo alcanzar el éxito, sin dejar de ser uno mismo.

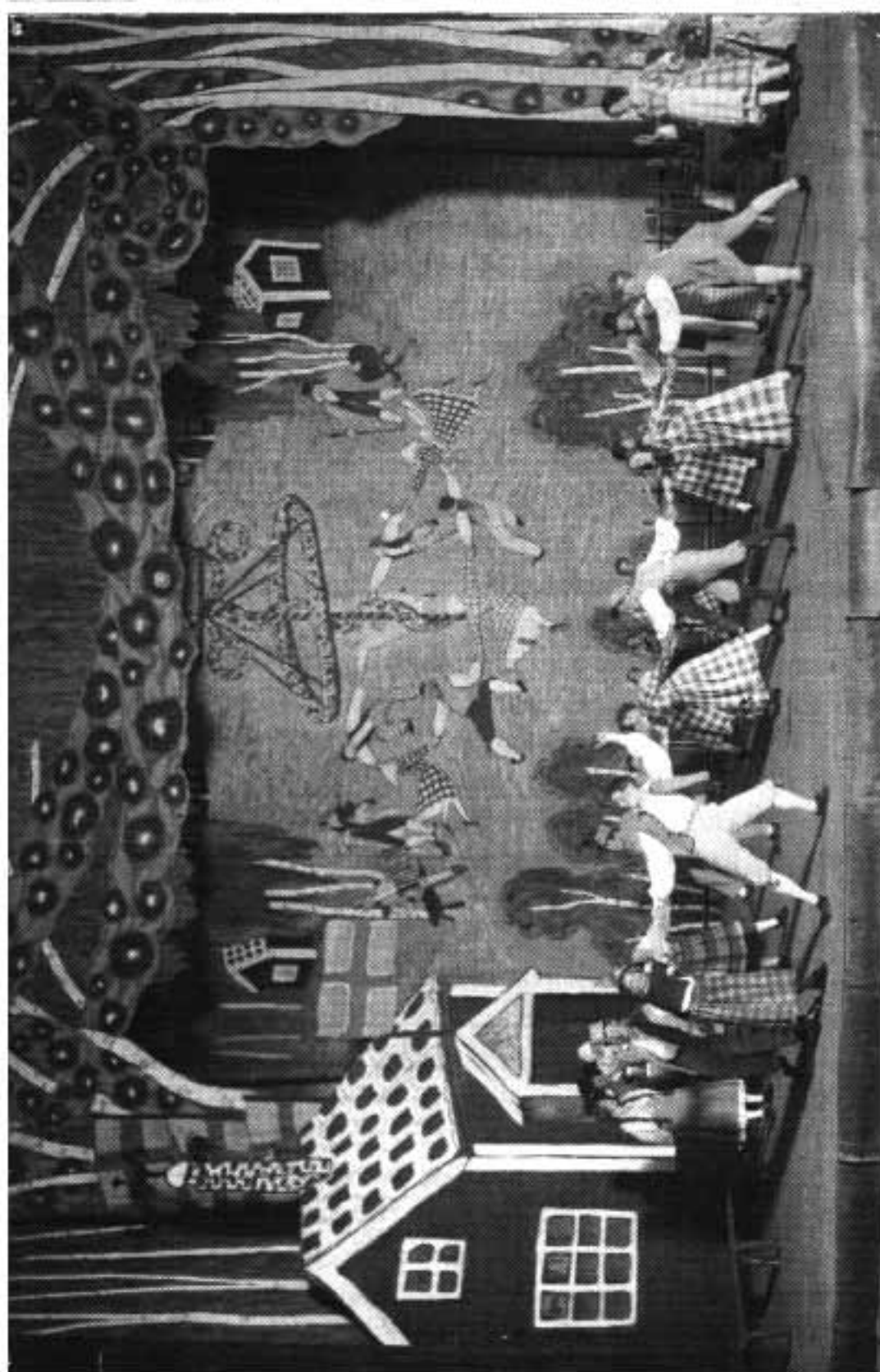
No cabe duda del interés que despertaron en los intelectuales gallegos estas coreografías y, sin atreverme a decir que la gira gallega de Les Ballets Suédois significara un punto de inflexión en la concepción de nacionalismo y modernidad, es evidente que sus actuaciones coincidieron con un momento en que la cultura gallega estaba buscando nuevos caminos de experimentación, de modo que el ideario de Börlin–de Maré sirvió de modelo para muchas de las propuestas –aunque pocas de ellas se llevaron a la práctica– que en los años siguientes se plantearon algunos de los jóvenes intelectuales gallegos⁶⁵. Los más lúcidos de ellos eran conscientes de la necesidad de renunciar a

⁶⁵ De hecho, no sólo los jóvenes intelectuales gallegos se vieron influidos por Les Ballets Suédois: Antón Villar Ponte –“primeiro conselleiro” de las Irmandades da Fala tras su fundación– publicó el 12 de mayo de 1921 un artículo tan extenso como combativo en el diario coruñés *El Noroeste*, en el que señalaba que Les Ballets Suédois eran un modelo para la cultura gallega. Más importante y significativo es el

Los ballets suecos

algunas señas de identidad para hacerse más europeos, más modernos, y dedicaron mucho tiempo y esfuerzos a reflexionar sobre cómo combinar una Galicia rica y moderna con la tradición propia. Muy a menudo los pueblos pobres confunden su miseria con sus señas de identidad, –el arado romano, *o sacho* [la azada] o el carro de vacas no son elementos identitarios, sino sólo un signo de pobreza y por tanto no deben ser considerados símbolos de una identidad ‘moderna’– pero no siempre es fácil identificar qué elementos son realmente característicos y cuáles se deben sólo a pobreza, y por tanto pueden y deben desaparecer. Por eso Les Ballets Suédois fueron para Galicia una llamada de atención: la tradición no debe convertirse en un objeto arqueológico que necesite protección, sino una base desde la que construir una cultura nacional, actual y moderna. Un concepto que también ahora es importante mantener presente.

caso del joven Jesús Bal y Gay (1905-1993), quien en su influyente ensayo *Hacia el ballet gallego* (1924) reaccionó radicalmente contra la autarquía cultural, proponiendo la modernización de Galicia no a través de la palabra, sino del gesto. Su modelo es –con pocas diferencias– el mismo que proponía Börlin en sus danzas suecas. *Hacia el ballet gallego* se convirtió en una importante base para la ideología cultural del nacionalismo gallego de la época de la República española (1931-1936) y su autor llegaría a convertirse en el principal intelectual musical del exilio posterior a la Guerra Civil española. También el escenógrafo de la empresa Fraga, Camilo Díaz Baliño, que acabó convirtiéndose en uno de los grandes renovadores del teatro gallego, reflejó en una entrevista que le hicieron en 1930 unas ideas muy semejantes a las que repetían constantemente los publicistas de Les Ballets Suédois



Escena general de *Nuit de Saint Jean*.

Todo lo que en fiesta de tal naturaleza aldeana puede ocurrir está maravillosamente representado por el baile incansable de estos danzarinex (Crítica santanderina)

Publicada por cortesía de Library and Archives of Dansmuseet in Stockholm
Copyright © 2006 by Dansmuseet – Stockholm

ANEXO I. La cobertura periodística de la gira

Presento a continuación una lista provisional de las noticias y críticas publicadas en medios de prensa españoles durante la gira de Les Ballets Suédois, realizada principalmente a partir del volumen de reseñas de prensa conservado en el Archivo de Rolf de Maré de Estocolmo. Como observarán es muy amplia. Rolf de Maré era un empresario inteligente, y tenía un concepto muy moderno sobre el papel de la prensa y la difusión mediática. Su objetivo era procurarse la cobertura informativa más amplia posible, sin discriminar tipo de periódico, destinatarios, ideario político, etc. (incluso *Ejército español* tuvo su artículo) Por supuesto, la mayoría de estas noticias eran publicidad encubierta, pero eso no le resta inteligencia a de Maré. Si se compara lo publicado sobre Les Ballets Suédois con lo que apareció sobre Les Ballets Russes y los Ballets Vieneses, que actuaron en Madrid y Barcelona casi coincidiendo con los suecos, se nota aún más la inteligencia de de Maré.

En todo caso, no fueron estas las primeras noticias sobre Les Ballets Suédois publicadas en español. Existe un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 6 de febrero de 1921, *La casa de los locos*, donde se habla de la sensación que están causando en París y especialmente su montaje *Maison de fous*.

Noticias y críticas en Barcelona (48)

1. *El Correo Catalán*, Barcelona, 6 de marzo
2. *El Día Gráfico*, Barcelona, 26 de febrero, 2 de marzo, 5 de marzo, 6 de marzo, 10 de marzo, 17 de marzo, y 20 de marzo
3. *El Diario de Barcelona*, Barcelona, 6 de marzo, 18 de marzo, y 20 de marzo
4. *El Diario de Comercio*, Barcelona, 9 de marzo
5. *El Diario Mercantil*, Barcelona, 6 de marzo
6. *El Diluvio*, Barcelona, 5 de marzo
7. *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 11 de marzo, y 17 de marzo
8. *El Liberal*, Barcelona: 24 de febrero, 5 de marzo, 10 de marzo, 12 de marzo, y 16 de marzo
9. *Las Noticias*, Barcelona, 6 de marzo, y 18 de marzo
10. *El Noticiero Universal*, Barcelona, 5 de marzo y 14 de marzo
11. *El Progreso*, Barcelona, 5 de marzo
12. *La Publicidad*, Barcelona, 5 de marzo, 16 de marzo, 17 de marzo, y 18 de marzo
13. *La Región*, Barcelona, 5 de marzo
14. *La Tribuna*, Barcelona: 23 de febrero, 1 de marzo (dos distintas), 5 de marzo, 10 de marzo, 11 de marzo, 13 de marzo, 15 de marzo, 16 de marzo, y 19 de marzo

15. *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de marzo, 12 de marzo, y 16 de marzo

16. *La Veu de Catalunya*, Barcelona: 24 de febrero, 5 de marzo, 10 de marzo, y 14 de marzo

Noticias y críticas en Valencia (23)

1. *La Correspondencia*, Valencia: 29 de marzo

2. *El Diario de Valencia*, Valencia: 28 de marzo, 29 de marzo, 30 de marzo, y 31 de marzo

3. *El Mercantil Valenciano*, Valencia: 23 de marzo, 27 de marzo, 29 de marzo, y 30 de marzo

4. *Las Provincias*, Valencia: 27 de marzo, 29 de marzo, 30 de marzo, y 31 de marzo

5. *El Pueblo*, Valencia: 12 de marzo, 23 de marzo, 27 de marzo, 29 de marzo, y 31 de marzo

6. *La Voz de Valencia*, Valencia, 22 de marzo, y 30 de marzo

7. *La Voz Valenciana*, Valencia: 24 de marzo, 28 de marzo, y 31 de marzo

Noticias y críticas en Madrid (27)

1. *ABC*, Madrid: 7 de abril, y 13 de abril (tres caricaturas)

2. *La Acción*, Madrid: 8 de abril

3. *El Correo Español*, Madrid: 9 de abril

4. *La Correspondencia de España*, Madrid: 10 de abril

5. *Diario Universal*, Madrid: 8 de abril

6. *Ejército Español*, Madrid: 9 de abril

7. *La Época*, Madrid: 8 de abril, y 9 de abril

8. *España Nueva*, Madrid: 8 de abril

9. *Globo*, Madrid: 8 de abril

10. *Hoy*, Madrid: 7 de abril, y 8 de abril

11. *El Imparcial*, Madrid: 7 de abril

12. *El Liberal*, Madrid: 7 de abril

13. *La Libertad*, Madrid: 7 de abril, y 12 de abril

14. *El Mundo*, Madrid: 8 de abril, y 12 de abril

15. *El Pensamiento Español*, Madrid: 5 de abril

16. *La Prensa*, Madrid: 12 de abril

17. *El Sol*, Madrid: 5 de abril, y 7 de abril

18. *El Tiempo*, Madrid: 7 de abril

19. *La Tribuna*, Madrid: 8 de abril

20. *El Universo*, Madrid: 7 de abril

21. *La Voz*, Madrid: 8 de abril

Noticias y críticas en Valladolid (4)

1. *El Diario Regional*, Valladolid: 17 de abril, y 19 de abril

Los ballets suecos

2. *El Norte de Castilla*, Valladolid: 15 de abril, y 17 de abril

Noticias y críticas en Bilbao (15)

1. *La Gaceta del Norte*, Bilbao: 20 de abril, 22 de abril, y 23 de abril
2. *El Liberal*, Bilbao: 20 de abril, 21 de abril, 22 de abril, y 23 de abril
3. *El Nervión*, Bilbao: 20 de abril
4. *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao: 20 de abril
5. *El Pueblo Vasco*, Bilbao: 20 de abril, 21 de abril, 23 de abril, y 24 de abril
6. *La Tarde*, Bilbao: 20 de abril, y 22 de abril

Noticias y críticas en Santander (10)

1. *La Atalaya*, Santander: 27 de abril, y 29 de abril
2. *El Cantábrico*, Santander: 27 de abril, 28 de abril, y 29 de abril
3. *El Diario Montañés*, Santander: 27 de abril, y 28 de abril
4. *El Pueblo Cántabro*, Santander: 27 de abril, 28 de abril, y 29 de abril

Noticias y críticas en Galicia (24)

1. *Acción coruñesa*, La Coruña: 2 de mayo
2. *La Concordia*, Vigo: 12 de mayo
3. *El Correo Gallego*, Ferrol: 1 de mayo, 5 de mayo, y 6 de mayo
4. *Diario de Galicia*, Santiago: 15 de mayo
5. *Diario de Orense*, Orense: 8 de mayo (2 distintos), y 10 de mayo
6. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra: 14 de mayo
7. *Faro de Vigo*, Vigo: 8 de mayo, 10 de mayo, y 12 de mayo
8. *El Noroeste*, La Coruña: 12 de mayo
9. *El Noroeste de Coruña*, La Coruña: 4 de mayo
10. *El Orzán*, La Coruña: 30 de abril, 3 de mayo, y 4 de mayo
11. *El Progreso*, Pontevedra: 14 de mayo
12. *La Región*, Orense: 10 de mayo
13. *La Voz de Galicia*, La Coruña: 1 de mayo, 3 de mayo, 4 de mayo, y 7 de mayo

Dado el impacto de las representaciones de Les Ballets Suédois, hay también referencias a ellos en la prensa de otras ciudades, como es el caso de la revista quincenal de artes y letras *La Alhambra*, que se publicaba en Granada, la cual en su número del 15 de abril de 1921 recoge una crítica muy repetida –sobre todo en la prensa madrileña– a Les Ballets Suédois: “El Greco y su obra más elogiada y conocida en el mundo entero, y Alarcón y su primorosa obra *El sombrero de tres picos*, no merecen teatralizarse en bailes rusos ni suecos por muy notables que esos bailes sean.”

TABLA 1. Repertorio de Les Ballets Suédois al inicio de la gira española.

Título	Estreno*	Coreografía	Música	Orquestación	Libreto	Decorados	Figurines	Representaciones en España
La Boîte à joujoux	15.02.1921	Jean Börlin	Claude Debussy	André Caplet	André Hellé	André Hellé	André Hellé	25
Derviches	25.10.1920	Jean Börlin	Alexander Glazunov	Alexander Glazunov	No existe	Georges Mouveau	Jean Börlin	6
<i>Divertissement [Pas de deux]</i>	18.11.1920	Jean Börlin sobre <i>Les Sylphides</i> de Michel Fokine	Fryderyk Chopin	Eugène Bigot				36
<i>El Greco</i>	18.11.1920	Jean Börlin	Désiré-Emile Inghelbrecht	Désiré-Emile Inghelbrecht	Jean Börlin	Georges Mouveau	Jean Börlin y Nils Dardel	28
<i>Iberia</i>	25.10.1920	Jean Börlin	Isaac Albéniz	Désiré-Emile Inghelbrecht		Théophile Alexandre Steinlen	Théophile Alexandre Steinlen	9
<i>Jeux</i>	25.10.1920	Jean Börlin	Claude Debussy	Claude Debussy	Vaslav Nijinski	Pierre Bonnard	Jeanne Lanvin	3
<i>Maison de fous</i>	8.11.1920	Jean Börlin	Viking Dahl	Viking Dahl	Jean Börlin sobre Par Lagerkvist	Nils Dardel	Nils Dardel	6
<i>Nuit de Saint Jean</i>	25.10.1920	Jean Börlin	Hugo Alfvén	Hugo Alfvén	Jean Börlin	Nils Dardel	Nils Dardel	32
<i>Le Tombeau de Couperin</i>	08.11.1920	Jean Börlin	Maurice Ravel	Maurice Ravel		Pierre Laprade	Pierre Laprade	32
<i>Les vierges folles</i>	18.11.1920	Jean Börlin	Kurt Atterberg sobre melodías populares suecas	Kurt Atterberg	Kurt Atterberg y Einar Nerman	Einar Nerman	Einar Nerman	56

* Todos los estrenos tuvieron lugar en el Théâtre des Champs-Élysées de París

TABLA 2. REPRESENTACIONES EN ESPAÑA

22 Representaciones en el Teatro de Novedades de Barcelona. Los diez títulos del repertorio

Marzo, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 4 tarde	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 4 noche	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 6 tarde	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 6 noche	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 7	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 8	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 9	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	La Boîte à joujoux	<i>Les vierges folles</i>
Día 10	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 11	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 12	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 13	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 14	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 15	<i>Iberia</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 16	<i>Iberia</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 17	<i>Iberia</i>	<i>Jeux</i>	Derviches	<i>Les vierges folles</i>
Día 18 tarde	<i>Iberia</i>	<i>Jeux</i>	<i>Derviches</i>	<i>Maison de fous</i>
Día 18 tarde	<i>Iberia</i>	<i>Jeux</i>	<i>Derviches</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 19 noche	<i>Iberia</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Divertissement</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 20 tarde	<i>Iberia</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Derviches</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 20 noche	<i>Iberia</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Derviches</i>	<i>Maison de fous</i>
Día 21	<i>Divertissement</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Maison de fous</i>	<i>Les vierges folles</i>

6 Representaciones en el Teatro Olympia de Valencia. Siete títulos del repertorio

Marzo, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 26	<i>Les vierges folles</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Divertissement</i>
Día 27, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Divertissement</i>
Día 27, noche	<i>Les vierges folles</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Divertissement</i>
Día 28	<i>Les vierges folles</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>
Día 29	<i>Les vierges folles</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Iberia</i>	<i>Divertissement</i>
Día 30	<i>Les vierges folles</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Derviches</i>

6 representaciones en el Teatro Apolo de Madrid. Siete títulos del repertorio

Abril, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 6	<i>Les vierges folles</i>	<i>El Greco</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 7	<i>Les vierges folles</i>	<i>El Greco</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 8	<i>Les vierges folles</i>	<i>El Greco</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Maison de fous</i>
Día 9	<i>Les vierges folles</i>	<i>El Greco</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Divertissement</i>
Día 10	<i>Les vierges folles</i>	<i>El Greco</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Divertissement</i>

3 representaciones en el Teatro Pradera de Valladolid. Cinco títulos del repertorio

Abril, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 16	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 17, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 17, noche	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>

9 representaciones en el Teatro de los Campos Eliseos de Bilbao. Ocho títulos del repertorio

Abril, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 19	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 20	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 21	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>Maison de fous</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>
Día 22, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>Maison de fous</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>
Día 22, noche	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>
Día 23	<i>Les vierges folles</i>	<i>Derviches</i>	<i>El Greco</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>
Día 24, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>El Greco</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>
Día 24, noche	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>

5 representaciones en el Teatro Pereda de Santander. Siete títulos del repertorio

Abril, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 26, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 26, noche	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 27	<i>Maison de fous</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>
Día 28, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>
Día 28, noche	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>

4 representaciones en el Teatro Rosalía Castro de La Coruña. Seis títulos del repertorio

Mayo, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 1, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 1, noche	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 2	<i>Les vierges folles</i>	<i>Divertissement</i>	<i>El Greco</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 3	<i>Les vierges folles</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>El Greco</i>

2 representaciones en el Teatro Jofre de Ferrol. Seis títulos del repertorio

Mayo, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 5	<i>Les vierges folles</i>	<i>El Greco</i>	<i>Divertissement</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>
Día 6	<i>Les vierges folles</i>	<i>El Greco</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>

1 representación en el Teatro Salón Apolo de Orense. Cuatro títulos del repertorio

Mayo, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 9	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Divertissement</i>	<i>Les vierges folles</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>

Los ballets suecos

2 representaciones en el Teatro Odeón de Vigo. Siete títulos del repertorio

Mayo, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 11	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>El Greco</i>	<i>Les vierges folles</i>
Día 12	<i>La Boîte à joujoux</i>	<i>Divertissement</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Maison de fous</i>

1 representación en el Teatro Principal de Pontevedra. Cuatro títulos del repertorio

Mayo, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 13	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Les vierges folles</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>

3 representaciones en el Teatro ¿Principal? de Santiago. Seis títulos del repertorio

Mayo, 1921	Título	Título	Título	Título
Día 14, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>Nuit de Saint Jean</i>	<i>La Boîte à joujoux</i>
Día 15, tarde	<i>Les vierges folles</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>El Greco</i>	<i>Divertissement</i>
Día 15, noche	<i>Les vierges folles</i>	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	<i>El Greco</i>	<i>Divertissement</i>

Bibliografía

- Rolf de Maré (ed.), *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*, Paris: Editions du Trianon, 1931
- *Rolf de Maré's svenska balett* (traducción al sueco de *Les Ballets Suédois dans l'art contemporain*), Stockholm: Lindfors Bokforlag AB, 1947
- VVAA, *Svenska Baletten. Les Ballets Suédois. 1920–1925*. Stockholm: Moderna Museet, 1969. Catálogo de la exposición celebrada en el Moderna Museet de Estocolmo del 27 de febrero al 7 de abril de 1969.
- Bengt Häger (ed.), *Modern Swedish Ballet*. London: Victoria and Albert Museum, 1970. Catálogo de la exposición realizada en el Victoria and Albert Museum entre julio y septiembre de 1970.
- Vicente García-Márquez (ed.), *España y Los Ballets Russes*. Granada: 38 Festival de Música y Danza, 1989
- Bengt Häger (ed.), *Ballets Suedois*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1990
- VVAA. *Fernand Léger and Svenska Baletten*. Estocolmo: Dansmuseet, 1990. Catálogo de la exposición celebrada en el Dansmuseet de Estocolmo del 27 de junio al 7 de septiembre
- Isa Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States. Cross-currents and Influences*. Singapur: Harwood Academic Publishers GmbH, 1994
- VVAA, *Les Ballets Suédois 1920–1925*. Paris: Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 1994. Catálogo de la exposición celebrada en la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de la Ópera de París del 29 de marzo al 6 de junio de 1994
- Bengt Häger (ed.), *Svenska Baletten i Paris 1920–1925*. Stockholm: Dansmuseet, 1995. Catálogo de una exposición celebrada en el Danmuseet del 3 de marzo al 20 de agosto de 1995
- Nancy Van Norman Baer (ed.), *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920–1925*, Hong Kong: The Fine Arts Museums of San Francisco and University of Washington Press, 1995
- M. Dubar, “Les Ballets Suédois: rendez-vous insolite pour Claudel et Cocteau” en *Bulletin de la Société Paul Claudel* n° 151 (1998), pp. 8–15, París: 1998
- George Dorris (ed.), *The Royal Swedish Ballet 1773–1998*, Londres: Dance Books, 1999.
- Nancy Reynolds y Malcolm McCormick, *Dance in the Twentieth Century. No fixed points*. New Haven y London: Yale University Press, 2003
- Lynn Garafola, *Legacies of Twentieth Century Dance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2005

ACERCA DE THE REAL FICTION (2006) DE CUQUI JEREZ

Este artículo es un intento de acercarse a la desaparición, ese hecho que define (quizás más que ningún otro) el ser de la danza. Los tres autores que aquí escriben asistieron a alguna de las funciones de la obra de Cuqui Jerez The Real Fiction. Después, en sus casas, la escritura apareció para certificar el fin del espectáculo y para ofrecer algo de consuelo en el proceso de construcción del recuerdo. En este ejercicio a tres bandas, se juntan tres puntos de vista, tres descripciones de tres fragmentos de la vida de tres espectadores que se encontraron en una misma obra y que confiaron en que la tinta podría retener algo de lo que ya se fue.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ACCIDENTE

JOSE A. SANCHEZ

The Real Fiction es una puesta en abismo basada en una minuciosa construcción formal y un humor disparatado que se nutre de los archivos compartidos por la generación "postcinema". El accidente, modo habitual de irrupción de lo real en la ficción construida, se desvela una y otra vez como construcción que destruye la ficción previa (en sí misma una construcción falsa) y elabora una nueva ficción, abstracta, compuesta de pequeños fragmentos robados de grandes ficciones. El "fake" cinematográfico se instala en el escenario, sólo que no se trata de un ejercicio crítico sobre los mecanismos de construcción de realidad ni de una huida hacia delante en los terrenos de la ciencia ficción y la hiperrealidad, sino de una propuesta lúdica, de una comedia absurda que utiliza códigos, experiencias e informaciones propias del espectador del siglo XXI.

Dos chicas muy aplicadas se entregan a la realización de una partitura de precisión con objetos cotidianos, espacios y tiempos rigurosamente marcados e instrumentos de baja tecnología que, obviamente, comportan un gran riesgo de error. Quien ha visto los anteriores trabajos de Cuqui Jerez y otras artistas de su generación puede imaginar cómo se desarrollará la construcción de la imagen y se prepara para esperar pacientemente la llegada del "anverso" que lo explique todo. Pero sobreviene el accidente, representado con naturalidad rayana en la verosimilitud ("verosimilitud", ¡qué palabra tan antigua!), y el espectador se ve obligado a cancelar la atención, a interrumpir su propia programación de tiempo y redoblar los esfuerzos por observar lo incomprensible. Pronto advierte que su primera expectativa no tenía sentido, que estas chicas tan formales se entregan ahora a la construcción del accidente con la misma convicción con la que antes se entregaron a la construcción de una imagen que, empezamos a sospechar, no conducía a ninguna ficción revertida.

Tras el segundo accidente, el espectador se prepara para descifrar los códigos de la propuesta al tiempo que se da cuenta de que la supuesta formalidad de las actrices manipuladoras podría ser tan ficticia, es decir, tan construida como los pequeños accidentes exhibicionistas o los guiños sádicos. ¿Quiénes son las actrices? ¿Esas jóvenes previsibles que siguen el camino marcado, hablan contenidamente, renuncian al poder de la escena al reconocer sus problemas y sus errores y continúan su trabajo como si se encontraran en un ejercicio de clase en vez de en un acto público? ¿O lo que se adivina

en el juego de la sangre, los tangas, el travestismo, el pecho al descubierto y su indiferencia ante el dolor, la destrucción e incluso la muerte del otro?

Se puede decir que en esta pieza, todo es falso, hasta la falsedad, y sin embargo no faltan momentos en que el espectador siente el vértigo de lo real que se desliza hacia el patio de butacas de manera amenazante: ¿será que por fin somos conscientes de que la hiperrealidad tiene un límite y que antes o después sobrevendrá un choque mucho más impactante que el de los objetos que caen, los telones que se desprenden o los focos que estallan? De ahí la paradoja de que una pieza tan aparentemente ingenua como ésta, en su ejecución y en sus materiales, ponga tan en evidencia la ingenuidad de ficciones absolutas tipo *Matrix*, donde lo real queda desplazado fuera de la experiencia estética y la sorpresa reducida a unos burdos golpes de efecto.

En *The Real Fiction*, en cambio, el espectador que ya ha asistido pacientemente a tres repeticiones y que empieza a abandonarse a los pequeños placeres de esta "comedia de los errores", puede verse desconcertado cuando la directora de la pieza pide voluntarios para cantar el karaoke de Abba, y no puede evitar sentir, por más evidente que sea la profesionalidad del espontáneo, la amenaza de un desplazamiento definitivo de la acción hacia el patio de butacas. Así ocurre, en parte sólo que por la intervención de nuevos extras que introducen nuevos dobles en la pantalla de la ficción, espectadores "reales" que recitan su texto con la misma falsa candidez que las actrices ejecutaron en la primera repetición sus acciones, y técnicos y acomodadores "ficticios" que se entregan a la disparatada tarea de desmontar el teatro para poner al descubierto sus recursos ficcionales o interrumpir la función para acortar su tiempo.

El escenario desmontado, el tiempo destruido, la acción y la imagen sustituida por la descripción acelerada que lleva a prescindir (sólo ficticiamente) de la intervención del vehículo (real) utilizado por los dos bomberos (ficticios) y la narración del gran disparate final, la fiesta de la destrucción tan habitual en las pantallas, aquí narrada con prudencia y un justo entusiasmo. Una vez más, la corrección de las intérpretes, en este caso de la directora (en el papel de falso extra), que aceptan la necesidad de acortar su pieza para no robar tiempo al espectáculo siguiente, se ve contrastada por esa maligna complacencia en el voyeurismo apocalíptico en el que nos situamos. En esta ocasión, toca reírse, no lamentarse. Y es el humor lo que sostiene la pieza, pero no lo que la justifica; la justificación está en otra parte: en ese fondo real que las pantallas anuncian, que las construcciones señalan y que no tiene sentido hacer visible para no convertirlo en espectáculo. Ya somos demasiado viejos, históricamente viejos, y podemos construir nuestras propias ficciones con la misma enérgica juventud con la que podemos construir nuestros proyectos. De vez en cuando, sienta bien reírse con inteligencia.

LA NUEVA MASCARADA

JAIME CONDE-SALAZAR

José Antonio Sánchez ha comenzado su reflexión sobre lo que sucede en *The Real Fiction* presentando a las dos protagonistas de la obra como “dos chicas muy aplicadas”. La expresión es muy precisa porque, en efecto, las dos actúan con extrema concentración y diligencia. Sin embargo, ésta no es la única razón que nos podría hacer pensar que la expresión es acertada: además, las dos bailarinas hacen lo que se espera que hagan, hacen lo que tienen que hacer. Pero, ¿qué es eso “que hay que hacer”, cuál es ese deber al que ellas atienden escrupulosamente?

A estas alturas es evidente que lo que entendemos por danza teatral en las culturas occidentales, está construida a partir de mandatos y normas. Los pasos y su negación, la gracia extrema y su negación, el peso y su negación, los estilos y su negación, las escuelas y su negación... son formas establecidas a través de las que se impone un deseo homogéneo al que se intenta complacer, se podría decir que, invariablemente. No importa si hablamos de ballet, “danza moderna”, “danza postmoderna”, o lo que en los últimos quince años la crítica ha dado en llamar “nueva danza”. En todos los casos podemos identificar un punto de vista que impone un flujo de deseo que sigue una dirección única que va del público a la obra. Pero que no tiene vuelta. Evidentemente, los objetos que se han ido inventando para responder a ese deseo unidireccional, a ese mandato, han cambiado con el tiempo. Y la historia de la danza al uso es la que se ha encargado de ordenarlos construyendo un relato en el que cada objeto marca un punto en una secuencia lineal de supuesta evolución positiva. Pero sospechamos que, a pesar de toda esa narración de cambios constantes y sucesivos, el flujo de deseo ha permanecido intacto, idéntico: siempre del espectador hacia el objeto, siempre complacer al que mira.

Siendo así las cosas, ¿qué forma concreta tendría el deseo unidireccional al que responden nuestras actantes aplicadas? Podríamos contestar sin demasiada duda que parecen responder al mandato de algo que podríamos entender como “nueva y última vanguardia oficial de la danza teatral europea” ¿Y qué forma podría tener ese mandato? Simplificando mucho, podríamos proponer que las tareas a las que se entregan en escena con extrema eficiencia se estarían ajustando al aspecto de las acciones que llevaban a cabo Frederic Segurette y Jerome Bel en *Nom donné par l'auteur* (1994) del

propio Jerome Bel. Tal y como describe André Lepecki, la escena consiste en que “rodeados por objetos cotidianos (una aspiradora, una pelota de fútbol, una alfombra, un paquete de sal, un diccionario, un secador de pelo, una linterna, un par de patines de hielo, una cuenta... todos propiedad de Jerome Bel) los (“las” en nuestro caso) dos actuantes colocan silenciosamente un objeto delante del otro y ellos se sitúan en relación a éstos creando una serie de arreglos, correspondencias y permutaciones que generan un juego semántico y sintagmático sorprendente y muy abierto”¹. Evidentemente, en el caso de “nuestras” “chicas aplicadas” los objetos cotidianos son otros. Pero las acciones son muy parecidas: ellas dos salen también a escena y comienzan a colocar de distintas maneras sus objetos cotidianos generando (supuestamente) distintas composiciones y distintos significados. Al menos en apariencia, ellas son capaces de obedecer con escrúpulo a ese mandato (incansablemente repetido en los últimos diez años) que recuperaba, sobre todo en la escena europea, el *ready made* duchampiano, las asociaciones cornellianas, los juegos lingüísticos de la poesía visual etc. Como demuestran en escena nuestras “chicas aplicadas” también saben deshacerse de la atención que tradicionalmente les corresponde como bailarinas desviando el foco hacia los objetos que manipulan. De hecho, tanto las bailarinas como la coreógrafa ya habían ensayado antes formas parecidas de trabajar. Cuqui Jerez en *A Space Odissey* construía un complejo paisaje a base de composiciones con objetos cotidianos que sólo en la última parte de la obra revelaban su significado al ser unificados a través de la imagen grabada. Amaia Urra en *Eclipse de A* recomponía un relato filmico a través de la manipulación de videos, pantallas y proyectores. Y finalmente Maria Jerez en *El Caso del Espectador* se construyó como un personaje múltiple a través de la utilización de objetos cotidianos que creaban escenas propias de folletines policíacos. Así que todos tranquilos ante *The Real Fiction*: para nosotros, público entendido y cómplices de la siempre viva y renaciente vanguardia, todo resulta familiar, nada se sale de lo (recientemente) establecido. Como han demostrado, todas conocen bien el nuevo mandato sintetizado quizás en la larga escena de *Nom donné par l'auteur*. Y todas están dispuestas a obedecerlo. ¿O no? ¿Y si todo fuera sólo una mascarada?

En su artículo *Womanliness as a Masquerade* (1929), la psicoanalista Joan Rivière sugería que había una manera de entender lo femenino como una mascarada constante que llevaba a las mujeres a interpretar distintos papeles establecidos socialmente. Es decir, la figura de la mujer se habría construido en la sociedad occidental como respuesta al deseo masculino ejercido sobre ellas y no como algo decidido, consensuado o practicado por las mujeres. De alguna manera, se trataba de algo así como una estrategia de apropiación tanto de figuras tradicionalmente masculinas (el triunfador, el pro-

¹ LEPECKI, A., 2006, *Exhausting Dance*. Routledge, Nueva York, pp.51-52

La nueva mascarada

fesional de éxito, el que tiene una vida social brillante, el artista de vanguardia, etc.) como de figuras tradicionalmente femeninas (la mujer sensual, la esposa abnegada que permanece en un segundo plano, la madre, etc.) que resultaba en una identidad invisible de las propias mujeres. Así, explica Rivière, “esa representación de las figuras femeninas tradicionales podría ser asumida y lucida como una máscara para esconder la posesión de la masculinidad y para eludir las previsibles represalias en caso de ser descubiertas en su posesión – del mismo modo que un ladrón pide que se le registren los bolsillos para probar que él no tiene los objetos robados. El lector se preguntará entonces cómo defino yo la representación tradicional de lo femenino o dónde trazo yo la línea de división entre lo “femenino” auténtico y la mascarada. Mi propuesta es que semejante diferencia no existe; ya sea de una manera superficial o radical son lo mismo.”²

En el caso de *The Real Fiction* parece que la mascarada no tendría el mismo sentido: nuestras “chicas aplicadas” no interpretan roles clásicas de “mujeres fatales” que han nacido para seducir, sino que, en esta ocasión, hacen de artistas vinculadas a “la última vanguardia”. O lo que quizás sea lo mismo, lo que nos seduce es su precisa interpretación de roles asociados tradicionalmente a lo masculino. Ante nosotros, ellas demuestran ser tan “buenas” en su trabajo como cualquier Jerome Bel, Xavier Lerroy, Marten Spanberg, Marco Berretini o Boris Charmatz que se precie.

Al reflexionar sobre el caso de una paciente especialmente competente en ámbitos definidos como “masculinos”, Riviere sugiere que “la exhibición exitosa en público de su competencia intelectual, significaba su propia exhibición (la de aquella mujer, la de las mujeres) en posesión del falo del padre, su propia exhibición habiéndole castrado”³. Así, podríamos pensar que nuestras bailarinas, al obedecer a uno de los mandatos de la “nueva danza”, simplemente estarían haciéndose con el poder. Sin embargo, el hecho de “hacerse con el poder”, no deja de ser un acto típico de cualquier héroe masculino. En este sentido la operación habría fracasado en el mismo sentido que apuntaba Riviere en su artículo: la mascarada no sería tanto una estrategia política para conquistar una identidad sino más bien un modo de reafirmar el orden establecido, de dejar a todo el mundo tranquilo y, por tanto, de no cambiar ni cuestionar nada. ¿Será posible que ése sea el propósito de nuestras bailarinas?, ¿es posible que sean tan extraordinariamente eficaces en su tarea para integrarse en el sistema, es decir, para no ser vistas y no molestar?

No parece probable. Mucho menos a medida que el espectáculo transcurre. De repente, todo deja de funcionar. De repente, se muestran descaradamente incompetentes

² RIVIERE, J., 1929, “Womanliness as a Mascaquerade”, reproducido en Burgin (ed.), 1986, *Formations of Fantasy*, Methuen, Nueva York, p.38

³ Ibid. p. 37

para realizar lo establecido, lo que el público deseoso de vanguardia, espera. La extraordinaria habilidad que habían demostrado al principio se transforma en absoluta torpeza. Hasta tal punto que, cuando la escena llega a un auténtico límite de error y fracaso, cometen el auténtico sacrilegio de desoír el mandato clásico de que un espectáculo nunca se debe interrumpir. De un plumazo arruinan toda la convención teatral y se atreven a hacer visible el lugar invisible por excelencia, ese sitio desde el que se puede mirar sin ser visto, ese punto desde donde se emite el flujo de deseo al que ellas parecían responder. En la interrupción los espectadores confiados nos quedamos desnudos, sin oscuridad que nos permita seguir alucinando escenas de la última vanguardia. En ese punto la máquina del teatro (para ballet) se hunde. Nuestras bailarinas se exhiben en posesión del falo paternal que las ha conformado como bailarinas, como seres concebidos para complacer. Han atrapado el deseo que se lanzaba sobre ellas, y en el error, en el fracaso de la escena, demuestran su poder, su profundo conocimiento de la economía que hace funcionar el teatro y el preciso control que pueden ejercer sobre ésta. Así que la competencia que al principio se mostraba como obediencia fiel, se revela como un acto de poder que interrumpe el flujo unidireccional de deseo. En la interrupción, nos damos cuenta que como espectadores hemos perdido nuestro poder y nos encontramos ante "tres chicas aplicadas" que podrían controlar nuestro deseo apoderándose de él y gestionándolo como quisieran.

Llegados a este punto, podríamos esperar el final del espectáculo: una vez arruinado el teatro solo queda volver a casa. Sin embargo, antes de que se consume la catástrofe, las actantes muestran arrepentimiento y apuro. De repente, recuperan su actitud hacendosa y deciden no ejercer ninguna violencia hacia el sistema: a pesar de la humillación, vuelven otra vez a trabajar para demostrar su capacidad de responder al mandato. Hacen como aquella mujer paciente de Rivière que, para no amenazar lo masculino establecido, acompañaba sus exhibiciones de competencia profesional con interpretaciones del tradicional papel de la mujer sexy y seductora. En nuestro caso, en el escenario, aparecen de nuevo las "chicas buenas y aplicadas" que reanudan las tareas propias del papel del artista de la última vanguardia. E inmediatamente se vuelve a activar la máquina del teatro. Al instante, nosotros volvemos a nuestro lugar de espectadores confiados y bienintencionados. Y el espectáculo vuelve a comenzar. En la oscuridad hacemos lo posible por olvidar el susto de la interrupción de nuestra anestesia y recuperamos el control de la alucinación. Al menos aparentemente. Durante unos minutos se repite la secuencia que ya conocemos. Y de pronto, vuelve a ocurrir el accidente. Y se celebra otra interrupción que vuelve a arruinar el teatro. Pero el espectáculo continúa: una vez más, el sacrilegio está seguido del arrepentimiento. La repetición descaradamente coreografiada nos hace sospechar que el aparente primer corte de la representación, no era tal cosa. En el accidente no comenzaba un momento de reali-

La nueva mascarada

dad espontánea. El propio accidente no era siquiera accidente ya que estaba perfectamente compuesto. No es que la vida se hubiera colado por una rendija en el escenario. Todo era mascarada. Ficción continua. Es cierto que en cada interrupción aparecía una cicatriz, una suerte de amenaza, de demostración de poder. Pero todo quedaba perfectamente suturado por el arrepentimiento. Y la secuencia se repite hasta el infinito, hasta el delirio. Obediencia, interrupción y arrepentimiento. Nada se escapa a esta ficción construida con una minuciosidad impresionante.

Así, las “chicas aplicadas (aparentemente)” se hacen con el poder. Consiguen demostrar su dominio sobre el deseo tradicional de la danza pero lejos de exhibirse luciendo el falo recién cortado del padre, ellas desaparecen. No parecen necesitar demostrar nada. Su mascarada infinita nos sume en una profunda oscuridad. Finalmente, a pesar del gran despliegue de máscaras no sabemos quién se las pone. En la máquina por excelencia de la visión, aparece una inquietante invisibilidad. Estas mujeres (en apariencia) no son visibles dentro de un teatro, es decir, en un espacio en el que se impone un flujo de deseo unidireccional que les convierte a ellas en objetos. Dentro de esa economía ellas desaparecen y lo que ponen como señuelo en el escenario es una ficción infinita y sin fisuras que, a modo de espejo, hace que el deseo unidireccional rebote. En *The Real Fiction* el público poderoso no ve lo que quiere ver sino que se descubre a sí mismo viendo. No existe un lugar más allá, una realidad inventada que comienza tras el proscenio. Esta nueva mascarada responde al mandato de la danza retirando el objeto sobre el que se debería ejercer el propio mandato. No hay nadie que obedezca. Lo único que queda es la pura puesta en escena. La composición precisa y absurda sin límites que no deja ver lo que hay detrás. Ni siquiera sabemos, si hay algo detrás, alguna historia que contar, alguna identidad que construir... La mascarada de las “chicas aplicadas” hace que la máquina del teatro se revele como un artefacto inútil. Allí dentro no hay ni conversación ni negociación posibles. Dentro sólo cabe la invención infinita, lo innecesario infinito.

UN ESPEJO QUE MIENTE Y DICE LA VERDAD

ISABEL DE NAVERAN

*“todo se da a la manera de un espejo que
miente y al mismo tiempo dice la verdad”¹*

A pesar del mayor o menor interés que tenga el hilo narrativo de un trabajo escénico, en lo que seguramente estamos de acuerdo es en que la experiencia del directo es insustituible y es, además, la excusa perfecta para reunirnos, en un mismo tiempo, ambos lados de la cuarta pared. Una vez confirmado el lugar y la hora, sólo queda preguntarnos ¿qué hacemos aquí?

Y lo que generalmente hacemos es esperar, esperar que todo se desarrolle sin altercados, que los actores hagan su papel, que no se confundan, que nos cuenten una historia que podamos entender... Por eso aceptamos la propuesta de Cuqui Jerez cuando, interrumpiendo la narrativa de la pieza, alude a unos problemas técnicos e insiste en que *“lo único que podemos hacer es empezar de nuevo, empezar desde el principio. Es que es lo único que podemos hacer. Entonces, vamos a intentar preparar todo lo más rápido posible... Son las nueve y veinticinco, porque hemos empezado tarde, hemos empezado a y cuarto, o sea que llevamos diez minutos... lo siento muchísimo. Gracias.”*²

Que creamos en este problema técnico y en la necesidad de empezar de nuevo tiene ahora mucha importancia. De ello dependerá la eficacia de la segunda vuelta, repleta de pequeños y sutiles accidentes provocados que, sin embargo, interpretaremos como consecuencia del nerviosismo que supone tener que volver a empezar. Y es que volver a empezar es poner a prueba la fiabilidad de la escena como lugar donde todo está establecido, cerrado, donde las cosas suceden ante nuestros ojos sin mayor riesgo de cambio.

¹ Julio Cortázar se refiere así a la forma del palíndromo en su relato “Satarsa” (RELATOS 4: AQUÍ Y AHORA, Alianza Editorial 1998, pag.40). Un palíndromo (del griego *pálin-* : nuevo, *-drómos*: carrera) es una palabra o frase que se puede leer de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, sin que cambie su significado.

² “The Real Fiction” Cuqui Jerez 2006

Recurrir al corte y a la repetición tendría más que ver con un concepto cinematográfico de montaje, o una sesión de ensayos, que con lo que habitualmente encontramos al acudir a una cita de este tipo. Así es que, cuando, quince minutos después del primer corte, Cuqui sale de nuevo de la cabina y se reúne con su equipo, ya no sabemos qué pensar; cuando repite exactamente la misma frase y de nuevo “*son las nueve y veinticinco*”, el salto en el tiempo parece haberse hecho posible. Vemos entonces que “*The Real Fiction*” es como ese espejo que, a través del engaño, y sobre todo, del sentido del humor, muestra la verdad de nuestras expectativas y la fragilidad del sistema de códigos que conforma el entendimiento teatral.

Para poner en marcha este espejo deformante pero aclarador, Amaia Urrea y María Jerez actúan siguiendo los patrones de la buena ejecutante al servicio de la obra: obedientes, aplicadas, sufridas, capaces de llegar a los extremos más tópicos de la profesión del actor, dispuestas, incluso, a morir en el escenario. Se empeñan en mantener a flote la obra que hace tiempo ha sido desplazada y sustituida por la auto referencia, pero sin la cual el disparatado acontecimiento no tendría sentido. Recurrirán a la repetición, a ese volver a empezar que nunca es volver al mismo sitio, sino encontrarse de nuevo con lo indecible, lo obsceno (*ob- -scenus*: fuera de escena), lo que siempre se esconde, lo que se disimula: el repertorio de códigos que permiten la ilusión teatral.

No sorprende que la obra, la que “deberíamos ver” y que sirve como excusa para activar este hermoso desastre, trate precisamente de un rodaje, cuando el rodaje es quizás el momento más suspendido de la realización cinematográfica. Es el intersticio donde acción, planificación y registro coinciden temporalmente; es, recordando lo que mencionaba al principio del texto, esa experiencia del directo que reúne el antes y el después de una película. Podríamos decir que el momento del rodaje es el único tiempo real, un momento suspendido en el intervalo donde cámaras, equipo y actores, cuerpo a cuerpo, se encuentran. También es una situación de construcción del artificio que, al otro lado de la cámara y bajo la perspectiva del marco y el enfoque, permanece registrado como un documento de lo real, un fragmento de realidad.

Gracias a la utilización constante de la cámara de vídeo en *The Real Fiction*, asistimos a esa transformación del espacio y al cambio de perspectiva que sugiere el ángulo cinematográfico: María Jerez, subida a la escalera, sujeta la cámara en lo que adivinamos un plano cenital, mientras Amaia Urrea se arrastra por el suelo simulando estar trepando una pared. Nunca llegaremos a ver el resultado de estas grabaciones, pero esa es la única forma de constatar que es el momento del rodaje y su desdoblamiento temporal y espacial lo que acentúa nuestra implicación y nos activa. Las imágenes están ahí, porque la película no es sólo lo que se ve.

Ya fuimos advertidas en la pieza anterior de Cuqui Jerez sobre su interés –también presente en los trabajos de Amaia Urrea y María Jerez- por la relatividad del punto de

La nueva mascarada

vista, el cambio de escala y lo oculto o subliminal como recursos para hacer del tiempo algo elástico y mostrar sus diferentes facetas en relación con el espacio. El humor, casi absurdo, es utilizado inteligentemente para acceder al anverso de la imagen, con momentos tan desconcertantes como aquel en el que Amaia Urrea registra unos extraños sonidos con la grabadora de mano y poco después, gracias a las funciones del aparato, escuchamos la frase marcha-atrás. La frase dice precisamente: "*vamos a escuchar esto mismo dentro de exactamente un minuto: ahhhhhh!!!!*". Una vez más el significado viene con retraso, y el mismo momento se muestra desdoblado. A partir de estas referencias a lo satánico, faltan las palabras para describir lo descabellado de los acontecimientos, cargados siempre de un humor y una ironía excelentes.

Pero la ficción real no es que, efectivamente, lo imperdonable está sucediendo (problemas técnicos, descoordinación entre las actrices, olvidos, eructos, carcajadas...) sino que nosotros-as, cómplices del enmascaramiento, participamos en esa desestructuración del teatro, cuando aceptamos nuestro papel de espectadores-as que fingen ser espectadores-as. Y la ficción real es que eso es lo que siempre hacemos, porque el teatro es un acuerdo que ocurre a ambos lados de esa invisible pared, y porque ser espectadores-as no tiene por qué significar permanecer pasivos-as. En este caso es todo lo contrario, y dado que la pieza incita a una constante revisión de nuestras expectativas, nos vemos en la tesitura de tener que elegir entre abandonar la sala o hacer lo que habíamos venido a hacer, es decir, hacer de espectadores-as, sin soñar estar en el lugar del otro, y sin someternos a su poder, considerando el intercambio no como un cambio de rol, sino como un acto comunicativo donde la dominación no tiene lugar.

The Real Fiction es una pieza que habla de si misma y de nosotros-as como circunstancia teatral, y que, a través del humor, dibuja un paisaje donde la jerarquía, que establece como capaz un único lado de la sala, deja de tener sentido.

EL NUEVO PARNASO
ANDRÉ LEPECKI, 2006,
Exhausting Dance, Routledge, Londres

JAIME CONDE-SALZAR

Exhausting Dance es un libro que estaba al caer. Ha pasado más de una década desde que apareció en Europa aquel movimiento que, sin demasiada fortuna, se intentó llamar “Nueva Danza”, y parece que era inevitable que alguien hiciera el trabajo de ordenar y crear un lugar para este fenómeno que logró agitar los cimientos de la Danza Contemporánea. Finalmente ha sido el profesor André Lepecki quien ha asumido la dura tarea de escribir. Pero se puede decir que este texto estaba en el aire desde hace algún tiempo.

Esto no quiere decir que el libro haya reestablecido una nueva calma mortífera en la que todo tendría una explicación, un nombre, una causa y un efecto y en la que todos pudiéramos estar tranquilos. Todo lo contrario. El libro no intenta actualizar el relato oficial de la historia de la danza teatral occidental, ni tampoco pretende agotar el asunto que trata: muchos textos aparecerán después de éste que traerán nuevas versiones, matices, nombres y demás. Sin embargo, lo que sí está claro es que este libro confirma que la situación ha cambiado de forma sutil pero fundamental: se acabó el tiempo en el que Jérôme Bel, La Ribot o Xavier Le Roy tenían capacidad de confrontar la danza teatral oficial desde una posición periférica o alternativa a lo establecido. Hoy, todos ellos habitan dentro del sistema europeo de grandes festivales, grandes instituciones, grandes producciones, grandes operaciones de difusión y grandes públicos. Y, desde este año, cuentan además con una primera gran estructura teórica que apoya sus trabajos y justifica sus investigaciones.

En un principio, el esquema de *Exhausting Dance* puede hacernos pensar que se trata de una actualización del proyecto formalista moderno (al más puro estilo de Martin, Johnston, Siegel, Copeland, Banes, Manning etc.) Y que estamos ante los nuevos nombres de los nuevos héroes capaces de extender el relato de la evolución lineal, continua y positiva de la historia de la danza hasta el infinito. En efecto, una vez más, se repite la conocida estructura: un ensayo introductorio; seguido de los capítulos que explican las propuestas de cada uno de los nuevos artistas y que describen los aspectos

la renovada situación; y todo ello rematado por un capítulo de conclusiones que da por inaugurada la nueva época. Pero la propuesta de Lepecki, lejos de reestablecer el orden oficial, ofrece las bases para una incertidumbre que da una nueva dimensión a los trabajos que toma como objeto de reflexión. Para ello ejecuta tres gestos fundamentales que hacen que el libro se convierta en algo así como un manifiesto.

Gesto 1. Un gran aparato teórico. Dentro de los llamados Estudios de Danza no es frecuente encontrar ensayos que articulen un sistema de referencias suficientemente amplio, heterogéneo y coherente que permita pensar la danza más allá de la propia disciplina académica que la estudia. Son muy raros los ejemplos en los que la danza se presenta como un fenómeno que ocurre en el mundo, en relación con la vida de los seres humanos. *Exhausting Dance* es uno de ellos: Lepecki invita a su enorme banquete a voces tan diversas como Peggy Phelan, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Peter Sloterdijk, Pierre Bourdieu, Homi Bhabha, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Teresa Bennan y un larguísimo etcétera. Todos ellos forman una red que hace que la danza aparezca como un problema propio del pensamiento humano. Si bien es cierto que, en la abundancia de referencias y citas a algunos de los pensadores contemporáneos más relevantes se puede intuir una necesidad de utilizar la presencia de autoridades para crear cierta sensación de solidez en el discurso, también lo es que, gracias a la multitud de invitados, la danza aparece dentro de un contexto muy rico y que va más allá de lo estrictamente escénico. Así, aunque la carga teórica hace que la prosa de Lepecki sea muy angulosa y, a ratos, áspera, se crea un ambiente brillante en el que no dejan de aparecer ideas y conexiones reveladoras.

Gesto 2. Más allá de la modernidad. Según el relato oficial de la historia de la danza, se puede decir que la modernidad para la danza es aquel proyecto estético e histórico generado en torno a la *modern dance* estadounidense. Aunque durante el siglo XX se dieron múltiples y diversos intentos de renovación de la danza, sólo en los Estados Unidos se llegó a fraguar un relato que ordenaba la historia y establecía los mecanismos narrativos capaces de explicar el desarrollo de la danza teatral occidental en relación a la llamada *modern dance*. Este proyecto, sigue hoy en día vigente y es muy habitual que estos argumentos sean usados en la crítica de danza en la literatura ligada a los Estudios de Danza. Pues bien, es dentro de ese proyecto moderno donde se fabrica la idea de “movimiento” como categoría estética universal que define la “esencia” de la danza. Esta idea de “movimiento” está en el corazón de la reflexión crítica de Lepecki. Sin embargo, el autor no llega a ella a través de la definición de modernidad antes aproximada sino a través de una definición mucho más amplia. Tal y como se explica la “modernidad es entendida en este libro como un proyecto duracional que produce y reproduce metafísica e históricamente un “marco psico-filosófico” en el que el sujeto del discurso se define por su género masculino heteronormativo, por ser de

El nuevo parnaso

raza blanca y por experimentar su verdad como (y dentro de) un impulso incesante hacia un movimiento espectacular autónomo, automotivado y sin fin” (p.13). De esta manera, el asunto de la modernidad se desplaza a un campo que excede la propia danza y que tiene que ver con la construcción de lo que en las culturas blancas occidentales se ha denominado “sujeto moderno”. La idea de movimiento, habría surgido según Lepecki, como un aspecto esencial en el que se define aquella figura cultural y psicológica. La conexión con la danza y, en especial con el famoso tratado de John Martin publicado en 1937 vendría de forma inmediata aunque posterior a la primera operación. De esta manera, el cuestionamiento que la llamada “Nueva Danza” lleva a cabo hacia la idea moderna de movimiento, se presenta como un problema relacionado no sólo con el desarrollo de la danza teatral sino, fundamentalmente, con la construcción de la subjetividad occidental. Esto es, los artistas tratados en el libro, se habrían ocupado no tanto del ser de la danza, como de lo que el ser humano es. Así, la coreografía se presenta no como un trabajo de diseño y composición de movimientos del ser humano sino, más bien, como una manera de reflexionar sobre ese ser del “sujeto moderno” que se define en continuo movimiento.

Gesto 3. El proyecto. *Exhausting Dance* es, en muchos sentidos, un juego de apropiaciones gracias al cual, Lepecki puede colocar sus argumentos en escenarios creados por otros autores con anterioridad (esta es sin duda, una manera feliz de resistir las esterilizantes normas de propiedad intelectual que intentan hacernos creer que el conocimiento es algo muerto que se posee en vez de algo vivo que va de mano en mano y boca en boca transformándose continuamente) La primera apropiación aparece en el título que parafrasea la obra de Teresa Brennan, *Exhausting Modernity* (2000). Pero quizás el gesto más comprometido del libro es la apropiación del proyecto que Peggy Phelan dio a conocer en su famosísimo artículo publicado en 1993 “The Ontology of Performance” (artículo incluido en el libro *Unmarked*). La primera pista de que estamos entrando en el terreno de Phelan la da el juego de palabras en el subtítulo de la obra: “Performance and the politics of movement” hace una guiño muy claro al “The politics of performance” de Phelan. Más tarde nos damos cuenta que la pregunta por el ser de la danza con la que Lepecki inicia su obra, es hermana de la pregunta de Phelan acerca de la ontología de la acción (*performance*). Y es aquí donde aparece uno de los problemas más inquietantes y menos claros de la obra que nos ocupa. Reflexionar sobre el ser de la danza, significa presuponer que ésta existe como un fenómeno estable más allá de sus realizaciones concretas e históricas. Es como dar por hecho que realmente existe algo esencial que prevalece y une a todas las manifestaciones de la danza teatral. Mientras que la acción (*performance*) es una idea vaga que se refiere a un fenómeno que puede estar presente en cualquier comportamiento humano, la danza es sólo un tipo de actividad humana que tiene unos límites históricos y sociales muy defi-

nidos. Si una ontología de la acción (*performance*) como la de Phelan puede llevarnos a una postura política que propone un nuevo acercamiento a lo que significa el hecho de la vida humana, una ontología de la danza nos puede llevar a los cuestionamientos formalistas más conservadores. Sin embargo, Lepecki logra sortear el peligro formalista y lleva su pregunta sobre el ser de la danza a un fracaso brillante. Ese fracaso se va fraguando poco a poco en cada una de las lecturas que lleva a cabo de las obras de los artistas que invita en su obra. El solipsismo masculino, la ralentización de la danza, el desplome del cuerpo bailante, la acción de arrastrarse y la melancolía postcolonial, perfilan una danza agotada, exhausta en sí misma. Y es aquí donde la gran presencia de Phelan se hace evidente y donde se revela el excitante proyecto de Lepecki. La desaparición que define el ser de la acción (*performance*) hace que la danza, en tanto acción, entre en el ámbito de la memoria, o poniéndolo en términos psicoanalíticos, en el ámbito del inconsciente. Entonces, tal y como apunta Lepecki "si la única vida de la acción (*performance*) ocurre en el presente, su conexión con el inconsciente es lo que garantiza su persistente (aunque atemporal) existencia en el presente, ya que el inconsciente revela solo el tiempo presente de la memoria. Esta es una de las razones por las que la melancolía necesita evocar siempre: recordar como un abandonarse por completo a la memoria es una manera muy eficaz de eludir el paso del tiempo. Desaparecer en la memoria es el primer paso para permanecer en el presente" (p.127). Así, la inevitable desaparición de todo lo vivo sería la puerta que da acceso a un espacio en el que danza se puede entender como un suceso de la memoria. Es decir, más allá de las definiciones formales, de los estilos y de las técnicas, Lepecki habría logrado en su libro articular un proyecto en el que la danza puede ser un fenómeno que excede las realizaciones escénicas concretas de esta disciplina. Una vez que el tiempo no es algo lineal, aparecen posibles niveles de conocimiento que hasta entonces habrían permanecido ajenos o excluidos del pensamiento académico tradicional. Y esto transforma de manera radical las tareas asociadas a los Estudios de Danza: cuando entendamos que es absurdo intentar retener lo vivo y asumamos que la desaparición es inevitable, aparecerá la necesidad de repensar figuras como el archivo, la documentación, los relatos de la historia, la crítica etc. En este sentido, el proyecto que Lepecki formula va mucho más allá de los artistas y las obras sobre las que escribe. O aún mejor, su propuesta se hace tan permeable al trabajo de los artistas, que el discurso de éstos logra traspasar los límites que normalmente encierran y cauterizan lo artístico, haciendo que surja la posibilidad de lo político o, en definitiva, de lo que tiene que ver con la propia vida.



MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE COOPERACIÓN Y COMUNICACIÓN CULTURAL



Servicio de publicaciones
Universidad de Alcalá