

DE LA LITERATURA AL BALLE: DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE  
LA MANCHA AL BALLE DON QUIJOTE

Por:

LAURA MARÍA VELÁSQUEZ CADENA

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título de profesional  
en estudios literarios.

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO: CARMEN MILLÁN DE BENAVIDES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CARRERA DE LITERATURA, BOGOTÁ D.C

JULIO DE 2008

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

**RECTOR DE LA UNIVESIDAD**

PADRE JOAQUÍN SANCHEZ GARCÍA, S.J

**DECANA ACADÉMICA**

CONSUELO URIBE MALLARINO

**DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO**

PADRE LUIS ALFONSO CASTELLANOS, S.J

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SANCHEZ

**DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA**

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

**DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO**

CARME MILLÁN DE BENAVIDES

Artículo 23 de la resolución No.13 de Julio de 1946.

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque la tesis no contenga ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Carmen Millán, no pude haber escogido una mejor directora, me guió, aconsejó y soportó para lograr un hermoso trabajo. Supo entender mi interés y propósito de esta particular tesina, supo encontrar los errores y virtudes de la misma, logrando así, el mejor trabajo que se pudo. Gracias.

A mi papá que también me guió en todo el proceso desde que escogí el tema, quien me ha acompañado y brindado un soporte a lo largo de mi carrera de literatura y de bailarina y, quien siempre me ha apoyado creando en mí la certeza de que las ideas, con duro trabajo, se convierten en hechos.

A mi mamá: la responsable total de este desarrollo artístico en el que se basa mi vida. La productora evidente de la persona que soy y la que seré. Gracias por enseñarme que si se puede.

A Daniel por acompañarme, tranquilizarme, por simplemente estar hay, porque me da la mano para que no me sienta sola en cada uno de mis proyectos.

A la Cale, Angélica y Vanesa quienes fueron mis compañeras, amigas, celestinas, cómplices, en todo este hermosos proceso. Gracias por estar conmigo en las clases y fuera de ellas, gracias por las noches y días de risas, bailes, vino y lágrimas.

A Estefanía, quien a pesar de las circunstancias dolorosas que acompañan su vida siempre ha tenido un abrazo, unas palabras de aliento, un te quiero, una canción cuando más la necesito.

Gracias a esta institución que por “largos” cuatro años me acogió dentro de sus saberes, me brindó conocimiento, libertad y, lo más importante, amor por el arte, por la literatura.

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción	1
1. Una danza literaria	
1.1 <i>Ballet</i> – literatura, primera aproximación.	4
1.2 sobre <i>Giselle</i> y el <i>ballet</i> romántico	6
1.3 Una relación directa: <i>La bella durmiente del bosque</i>	8
1.4 Una relación indirecta: <i>El lago de los cisnes</i>	21
1.5 Un drama shakesperiano al <i>ballet</i> : <i>Romeo y Julieta</i>	24
1.6 Don Quijote en el contexto del <i>ballet</i> romántico	34
2. <i>Pars pro toto</i> . El episodio de <i>Las bodas de Camacho</i> se transforma en el ballet Don Quijote	39
2.1 El <i>ballet</i> Don Quijote. Leer <i>El ingenioso hidalgo</i> en calve romántica	39
2.2 Cómo el <i>ballet</i> toma el nombre de la obra completa de Cervantes, pero se ciñe al episodio de <i>Las bodas de Camacho</i> – una sinécdoque coreográfica	44
3. Ballet – literatura. Segunda aproximación. El ingenioso hidalgo en el contexto del ballet.	51
3.1 Acto primero: una crítica social	51
3.2 Acto segundo: de la lectura romántica al <i>ballet</i> romántico	55
3.3 Acto tercero: el tratamiento del engaño y la complicidad del público	57
3.4 <i>Ex cursus</i> necesario: la música en el Romanticismo	60
4. <i>Ballet</i> y literatura: lenguaje y comunicación	62
5. Conclusiones	67
NOTAS	68
OBRAS CITADAS	70

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo explora las interrelaciones danza - literatura y más específicamente la interrelación *ballet* - literatura. Pretendo invitar a lectores y lectoras a adentrarse, desde la interrelación mencionada en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra (Alcalá de Henares 1547 – Madrid 1616) y en el *ballet Don Quijote*, con coreografía creada por Victor Marius Alphonse Petipa, Marius Petipa (Marsella 1818 – Gurzuf, Crimea, 1910) y música de Aloisius Ludwig Minkus o León Minkus (Viena 1826 – Viena 1917).

A partir de la interrelación *ballet* - literatura que se ofrecerá a partir del *Quijote*, aspiro a mostrar que hay un verdadero proceso de retroalimentación entre las dos expresiones artísticas: el *ballet* no puede, prescindir de los elementos literarios para el montaje coreográfico, toda vez que estos resultan esenciales para remitir al referente que establece la identidad de la pieza escenificada.

En primer término presentaré ejemplos de obras de *ballet*, que se han basado en obras literarias. Este es el caso de *ballets* como *La bella durmiente del bosque*, adaptación del cuento del autor francés Charles Perrault (París 1628 – París 1703) que lleva el mismo título; *El lago de los cisnes*, versión de una leyenda celta; *Giselle*, obra cumbre del denominado *ballet* romántico inspirada en un pasaje del poeta Théophile Gautier (Tarbes 1811 – París 1872); *Romeo y Julieta*, adaptación de la célebre obra teatral de William Shakespeare (Stratford-upon-Avon 1564 - Stratford-upon-Avon 1616), para finalizar con el

análisis del *ballet Don Quijote*, adaptación del episodio de *Las bodas de Camacho*, que se encuentra en la segunda parte de *El ingenioso hidalgo* entre los capítulos XIX y XXI.<sup>1</sup>

El trabajo analiza dos grandes clásicos, tanto en la historia de la literatura como en la historia del *ballet*. La obra de *ballet Don Quijote* está basada sólo en un pequeño episodio de la novela, pero que aún así se titula como si se tratase de la novela misma, lo que nos reta al análisis, porque es de gran interés dilucidar cómo en el *ballet*, que se centra en la historia de amor entre la hermosa Quiteria y el pobre Basilio, se deja de lado a los famosos personajes de Don Quijote y su fiel escudero Sancho Panza, quienes pasan a ser simples acompañantes y quienes, aunque en determinado momento se ven involucrados en la trama central, son apenas acompañantes de la pareja amorosa.

Pretendo señalar mecanismos mediante los cuales el *ballet* puede enseñar al espectador y contribuir a adentrarlo en el mundo narrativo de Cervantes. Al develar esos mecanismos, pretendo mostrar que la representación danzaria, es fiel al pequeño episodio en que se basa y al hacerlo, invita a una lectura de la novela de Cervantes.

En segundo término, se valorarán los denominados elementos fijos, es decir, elementos y aspectos en común, que pertenecen a la obra literaria base y que se mantienen con fidelidad en la coreografía, demostrando así cómo el *ballet* no sólo es una representación de la trama central de la obra literaria a la cual representa y de la cual toma su nombre, sino cómo su puesta en escena manifiesta, la mayoría de las veces, elementos y aspectos que influyen en la misma identidad de la obra literaria. Propongo un modo de lectura, a partir de la adaptación coreográfica basada en una obra literaria. En el caso de *El*

*ingenioso hidalgo*, el ballet *Don Quijote* hace uso de la lectura en clave romántica y es en sí mismo, una propuesta en clave romántica.

La pretensión, entonces, es la de verificar que el *ballet* sirve como puente de entrada, como una invitación a la literatura. El *ballet*, como en muchos casos, actúa como medio, como puerta entre él mismo y la literatura.

|



## 1. Una danza literaria

### 1.1. Ballet – literatura. Primera aproximación

El propósito de este trabajo es demostrar la relación entre dos disciplinas artísticas: la danza, específicamente el *ballet*, y la literatura. Debe señalarse que, más de una vez la danza clásica o *ballet*, parece no guardar relación con las obras literarias en las que dice basarse, para centrarse en el virtuosismo de los bailarines, los ricos escenarios, la espectacular música, los lujosos vestuarios y las grandes coreografías, todos ellos aspectos importantes. La atención hacia los aspectos señalados deja tras bambalinas la obra literaria que sirve de base o pretexto en estos casos. La pretensión es insistir en la interrelación *ballet* - literatura y señalar la belleza artística que la misma es capaz de producir.

En el siglo XIX y con el Romanticismo, la relación literatura - danza se exploraba de forma recurrente, convirtiendo el argumento, sacado casi siempre de una obra literaria base, en parte esencial de la misma, recalcando así la interrelación ya mencionada. El Romanticismo se da tanto en la literatura como en las artes plásticas y, obviamente en la danza. El Romanticismo es responsable de la actualización del repertorio de la danza clásica; así lo señalan varios teóricos y estudiosos del *ballet* como Noverre.<sup>ii</sup>

La relación literatura - *ballet* se puede dividir en dos tipos: directa, cuando hay adaptación de una obra literaria al *ballet*, como en el caso de Don Quijote; indirecta, cuando el *ballet* se crea a partir de un libreto, añadiendo una mediación adicional. Este es el caso de dos obras de repertorio: *El Lago de los cisnes* y *Giselle*.

En este contexto, entonces, se analizarán cuatro coreografías de *ballet* clásico, para establecer su relación, directa o indirecta, con su obra literaria base. Se hablará de *Giselle*, como ejemplo de una relación indirecta y, además, como obra propulsora de temas, personajes y escenarios que definirían más adelante al *ballet* romántico; *La bella durmiente del bosque*, ejemplo de una relación directa, es decir, adaptación del cuento de Perrault del mismo nombre; *El lago de los cisnes*, otra de las obras emblema del *ballet* romántico, como ejemplo de una relación indirecta, es decir, creada a partir de un libreto; y *Romeo y Julieta*, como ejemplo, de nuevo, de una relación directa, centrándose en la complejidad que exigió, y exige, llevar a escena danzaría un drama Shakesperiano.

Dentro de las coreografías más representativas del *ballet* podemos encontrar desde adaptaciones de una obra literaria, hasta la creación de un libreto específico para el *ballet*. En este nivel, cuando ambos campos mantienen una relación estrecha, no debe prescindirse ni de los elementos literarios ni de los elementos que a la danza se refieren. Es en este punto donde surge un aspecto fundamental: ¿en qué medida la relación *ballet* - literatura es percibida por el público receptor?

Para lo que interesa a esta investigación se hará referencia a obras de danza con relación directa con su símil literario, como es el caso de *La bella durmiente del bosque*. Como ejemplo de una obra de danza cuyo libreto fue creado específicamente para ella, está *Giselle*, donde el poeta Théophile Gautier, redactó el guión inspirado en el pasaje alemán de Heinrich Heine:

*Ballet* - pantomima, en dos actos, de Théophile Gautier, inspirado en el cuento de Heine. Coreografía de Jean Coralli y la colaboración de Jules Perrot [...] estrenado en París en 1841 (Echeverri 60).

## 1. 2. Sobre Giselle y el *ballet* romántico

Con *Giselle* el *ballet* romántico adquiere popularidad. El 28 de junio de 1841 se estrena el montaje a cargo de J. Coralli y J. Perrot *Giselle* basado en una idea de T. Gautier, como ya se señaló (Méndez Martínez 40- 1).

Gautier, a su vez, basó su obra en una leyenda recogida por el poeta Heinrich Heine (Düsseldorf 1797 - París 1856) acerca de las *Willis*, espectros de jóvenes doncellas que murieron antes del matrimonio:

*Giselle* une armoniosamente el elemento humano (primer acto) al celestial (segundo acto); la fuerza del monólogo y el diálogo mímico y bailado, a la riqueza de la pura danza. La doble imagen de *Giselle*, primero simple campesina, capaz de amar con todo el ardor e ingenuidad de la juventud y la inconciencia destinada a sucumbir a este amor para convertirse en una sombra del reino de las *Willis* (Lifar 67 - 8).

*Giselle* es una obra que apela a las grandes pasiones humanas. Es muy compleja, contraviniendo la teoría de Jean Georges Noverre (París, 1727-Saint-Germain-en-Laye, 1810) expresada en *Cartas sobre la danza y los ballets* de 1759, quien afirma que el *ballet* de acción es de fácil entendimiento, no sólo a nivel de trama, sino también porque *Giselle* es a-temporal, esto es, que no se puede situar en ningún periodo histórico concreto, con personajes sobrenaturales - los espectros de las *Willis*.

*Giselle* ha sido acogida por toda clase de público, ha recibido el favor de la crítica, y sigue representándose, permitiendo al Romanticismo permanecer vigente. Éste, el *ballet*, trae a Gautier y Heine, autores románticos, a escenarios actuales.

Las puestas en escena de *ballet* clásico se basan, por lo general, en obras literarias de desarrollo lineal: inicio, nudo y desenlace. La composición del *ballet* es igualmente simple y clásica: tres, máximo cuatro actos, generalmente precedidos por un pequeño prólogo. Cada acto tiene, a su vez, inicio (presentación de los personajes), nudo (la introducción al problema, al drama a resolver) y un desenlace y/o final. La sumatoria de todos los actos, hace de la obra, en su integridad, una historia, o lo que llamaríamos en términos literarios una trama fácil de entender, de comprensión inmediata para el público receptor. Esto es a lo que Noverre denomina *ballet* de acción, *ballet de' action*, base teórica y crítica para todas las obras, que se denominan de aquí en adelante como *ballet*.

*Giselle* es una obra de gran importancia, no sólo a nivel del tecnicismo de la danza clásica; es considerada el primer caso comprobado de la relación *ballet* - literatura, es así ejemplo de relación indirecta, es decir, que no se trata de una adaptación de una obra literaria como tal, sino de la creación de un libreto, creándose una cadena autorial que puede ilustrarse así:

- 1) Tradición oral – leyenda de las *Willis*
- 2) Heine recoge en forma escrita la leyenda
- 3) Gautier escribe el libreto del *ballet*

Gautier, guiado por la fascinación de temas, personajes y espacios sobrenaturales, y por la relación aparente entre el amor y la muerte, todos temas populares en el *ballet* romántico creará una obra en dos actos donde como parte de esa relación indirecta aportará una trama - inicio - nudo - desenlace y unos personajes, famosos y queridos hasta el día de hoy:.

El primer acto con su pantomima dramática y sus danzas aldeanas, es en donde, en medio de la vendimia en el Rin [...] El conde Albrecht llega a la casita de la joven campesina Giselle [...] empieza a cortejar a Giselle, bailan en el festejo de la vendimia, a pesar de la prohibición de la madre de Giselle, quien le dice que el baile es un esfuerzo muy grande para su débil corazón [...] Batilde, la hija del duque, pone en conocimiento de Giselle que es la prometida de Albrecht. En su desesperación la aldeana trata de quitarse la vida, pero en aquel momento, pierde la razón, permitía, cesa su pulso de latir y cae sin vida en brazos de su madre. (Echeverri 60).

En el segundo acto, *ubicado en la irrealidad del mundo de los espíritus* (Echeverri 61) se hace una referencia más clara, hacia aquellos temas y personajes de carácter romántico. Además, aquí se lleva al público receptor hacia la referencia literaria que beneficia este ballet, la idea de Heine sobre las *Willis*. Se recalcan en este segundo acto todos aquellos temas, personajes y escenarios que caracterizan al Romanticismo y que este *ballet* haría populares: relación entre amor y muerte (*eros* y *thanatos*), personajes y espacios sobrenaturales.

### **1.3 Una relación directa: *La bella durmiente del bosque***

El clásico del ballet *La bella durmiente del bosque* está basado, es una adaptación del cuento de Perrault, del mismo título.

*La bella durmiente del bosque* se lleva por primera vez a escena en 1890 en San Petersburgo, con música de Piotr Illich Tchaikovsky (Vótkinsk 1840 - San Petersburgo 1893) y la coreografía de Petipa: *ballet* en tres actos y un prólogo, que cuenta la historia de amor entre la princesa Aurora y el príncipe Florimund.

Al levantar el telón, se presenta al público la introducción a la trama del argumento. Se observa entonces *El bautismo*: a la celebración por el nacimiento de la princesa llegan a palacio siete hadas que cumplirán con la función de ser las madrinas de la niña; mediante un vals, que bailan las siete hadas en conjunto, seguido de una variación individual, demuestran al público su poder y además el don que le otorgan a la princesa. Esta coreografía es el traslado del texto literario:

El Rey quiso poner de manifiesto su alegría celebrando el bautizo con una solemnidad nunca vista hasta entonces. Invitó a las hadas de los dominios, que eran siete entre todas, para que fuesen madrinas de la Princesita, en la confianza de que cada una le otorgaría un don, como acostumbraban hacerlos las hadas de aquellos tiempos. Así, la Princesita poseería todas las virtudes imaginables (Perrault 59).

El *ballet*, entonces, como lo observa el público, recrea casi al pie de la letra el bautismo que relata Perrault en su cuento. El *Vals de las hadas* se ha convertido en uno de los fragmentos más reconocidos del *ballet*. Petipa, como aporte coreográfico, le otorga un nombre y poder específico a cada una de las hadas, características no dadas por el autor del cuento; así, tenemos las hadas del poder, de la dulzura, de la belleza, de la naturaleza, etc. El pequeño prólogo, trasvase de los primeros párrafos del cuento es de gran importancia no

sólo para el *ballet*, sino también para la obra de Perrault, pues este autor es uno de los principales exponentes del *nuevo estilo* que se desarrollaba entonces, los cuentos de hadas:

La literatura de finales del siglo XVII en Francia asiste al nacimiento de un nuevo género: el cuento de hadas literario. Numerosos autores se entregan con entusiasmo a la práctica de este género, inspirándose tanto en la tradición popular como en fuentes literarias francesas y extranjeras, así como en su propia imaginación, ávidos de fantasía en un momento marcado por el clasicismo y el discurso racionalista (Díaz 3)

La producción dentro de éste género fue liderada por mujeres. Sin embargo, Perrault es uno de los grandes exponentes del mismo, aportando cuentos que han logrado permanecer en el colectivo imaginario de niños y adultos, hasta el día de hoy, en parte porque se trata de recopilaciones de populares historias de tradición oral, reconocidas hoy como famosos cuentos, que gozan de gran fama entre el siglo XVII, cuando se empiezan a percibir elementos y aspectos que hacen ya referencia a este género y el siglo:

La última fase del reinado de Luis XIV se manifiesta como un periodo de crisis, con el empobrecimiento del país, los problemas religiosos y militares del momento, etc. En este contexto, el esplendor y la suntuosidad de muchos de estos cuentos aparecería, quizá, como una vuelta a un pasado más feliz, lejano, pero próximo, y siempre más bello.

Todas estas circunstancias podrían haber conducido al nacimiento y eclosión del cuento de hadas en la literatura, que vivió un periodo de auge extraordinario en la transición de los siglos XVII al XVIII (Díaz 5).

Nos enfrentamos a un género literario donde la mayor de las veces un hechizo y/o encantamiento que *condicionan la conducta de los enamorados* (Muñoz 70), es decir, que

la magia, la fantasía, son elementos fundamentales para el desarrollo del argumento en el cuento y en el *ballet*, respectivamente.

Como se dijo, en el género del cuento de hadas, la magia, los encantamientos, los hechizos, son el elemento decisivo para el desarrollo de la trama de la obra literaria y que, a su vez, pasará a conformar el argumento en el *ballet*; este aspecto es claramente referido por Perrault en su cuento: en primer lugar describe la entrada de las hadas en el acto del bautismo de la Princesa, seguida de la maldición del hada vieja o Carabosse, la cual dará lugar al problema. Después, gracias al Hada de las Lilas y a una visión, el príncipe conocerá y se enamorará de Aurora, para así dar paso al desenlace del *ballet*.

En el *ballet*, al igual que en el cuento, el elemento mágico está presente a lo largo de toda la obra, con la finalidad de dar continuidad al desarrollo de la historia, a la vez que actúa como condicionante de las acciones y del enamoramiento de los dos personajes centrales, en este caso Aurora y Florimund.

Retomando la teoría de Noverre y su *ballet de acción* en este prólogo (*El bautismo*) se ha introducido al espectador en lo que será el argumento central de la obra: el nacimiento de una hermosa princesa, se le presenta un escenario fantástico, en este caso representado por las hadas del bosque, caracterizando el aprecio del *ballet* romántico por los espacios y los personajes fantásticos, que a la vez refieren, a la estimación que se tiene en los cuentos de hadas por temas, espacios y personajes, en este caso, más mágicos que sobrenaturales.



En seguida, la danza proseguirá, al igual que en el cuento, con la presentación de lo que será el nudo de la obra: el maleficio que lanzará el *hada vieja*, así la llama Perrault, quien, ofendida por no haber sido invitada a la celebración dice: “deseo que cuando la niña llegase a doncella, se pinchase el dedo con un huso y muriese de la herida.” (Perrault 60).

El maleficio proviene de un personaje que hace su aparición, tanto en el *ballet* como en el cuento, hasta este mismo momento. La presencia del Hada Malvada o Hada Vieja, ha sido preparada mediante elementos visuales muy claros: vestuario de colores oscuros - negros, azules -, además de acompañantes deformes. Así, a su vez, su ingreso y su acción clave, el maleficio, indican y demuestran una vez más al elemento mágico como hilo conductor del argumento.

Tanto en la obra literaria como en la coreografía del *ballet*, al final de este pequeño prólogo el Hada de las Lilas, la más sabia de todas, sale en defensa de la princesa y sentencia:

Anímense sus majestades y sírvales de consuelo saber que la princesa no morirá. No tengo virtud para conjurar por completo [...]. Nada de este mundo impedirá que la princesa se pinche un dedo con un huso, pero en vez de morir, caerá en profundo sueño que durará cien años y del que, al cabo de este tiempo, el hijo de un Rey vendrá a despertarla (Perrault 60 - 1).

De esta manera la magia define el desarrollo de la obra y, en este caso, crea un vínculo, gracias al Hada de las Lilas al tema central tanto del cuento como del ballet: el

largo sueño de la princesa Aurora, elemento que además, define y refiere el mismo nombre de las obras, *La bella durmiente del bosque*.

Para el público del *ballet* es claro que luego de que Carabosse ha lanzado su maldición, el Hada de las Lilas entra en defensa de la bebé y junto al resto de las hadas tranquiliza a los reyes, informándoles que la princesa no morirá sino que dormirá por un largo tiempo, dando así final al prólogo, *El bautismo*.

En el acto primero, *El hechizo*, Petipa continúa con la adaptación del cuento del autor francés. Se abre el telón, y comienza uno de los famosos desfiles de personajes, característicos en los montajes coreográficos de Petipa. El público presencia un ambiente de fiesta, la celebración de los quince años de la princesa Aurora.

Aquí nos encontramos con el primer aporte coreográfico de Petipa, es decir, un baile creado con base en el hilo conductor de la trama propuesta por Perrault. Se trata del reconocido *Adagio de la rosa*, en donde el Rey le presenta a su hija cuatro príncipes de diversas partes del mundo y, en medio del baile, que realiza la primera bailarina con estos cuatro hombres, cada uno de ellos le obsequia una hermosa rosa. Este baile, a su vez, sirve de excusa para la presentación de la primera bailarina, del personaje al que representa, la princesa Aurora, destacando su belleza y dulzura. El público identificará al personaje que hasta ese momento sólo aparecía en el programa de mano.

Al final del primer acto, Aurora se percató de que hay una mujer de aspecto extraño paseando por el salón. Al acercarse a ella, ésta que es Carabosse, le regala unas flores,

dentro de las cuales hay un huso que Aurora bailando, enseña a toda la corte, hasta que se pincha el dedo y cae desmayada; el Hada de las Lilas logra con su varita que la Aurora y la corte en vez de morir entren en un sueño profundo.

En el cuento, este suceso ocurre de un modo un poco diferente:

Un día, ya cumplidos los quince años, la princesa acompañó a sus padres a uno de los castillos, donde la dejaron a sus anchas, y discurriendo por las varias dependencias, llegó a lo alto de una torre, donde encontró a una ancianita muy vieja [...] estoy hilando hermosa niña, le contestó la anciana [...] Apenas había cogido el huso [...] se dio una punzada en el dedo con la punta, y aunque la herida apenas era perceptible, se desmayó inmediatamente y cayó al suelo (Perrault 61).

Tanto el *ballet* como el cuento nos llevan hacia la misma acción clave, el cumplimiento del maleficio de Carabosse sobre Aurora, a pesar de que se desarrolle de manera ligeramente distinta en el registro literario y en el coreográfico. El *ballet*, al trabajar con un lenguaje distinto al hablado y escrito, pues su esencia es el cuerpo en movimiento, debe prescindir de las exquisitas descripciones de personajes, espacios y trama y, así, se centra en la representación danzaría de, por un lado, las acciones claves que dan desarrollo al argumento, y, por otro, de los adjetivos o más bien de los rasgos característicos de cada personaje, otorgándole a la audiencia una fiel adaptación de la obra literaria a la que representa, demostrando, así, una relación directa con la literatura, en este caso el cuento de Perrault.

En el segundo acto del *ballet* se observa un segundo aporte de Petipa a nivel coreográfico: el *pas de trois*<sup>iii</sup> (entre el Hada de las Lilas, Aurora y el príncipe Florimund). Este surge con el fin de que el príncipe entre en contacto, conozca a la princesa Aurora, a quien observa dormida, a merced del hechizo. Cuando se abre el telón el público sabe, gracias al cambio de vestuario, que ha transcurrido un periodo considerable de tiempo, al igual que en cuento de Perrault:

La escena se desarrolla en el bosque, un siglo adelante. Una fiesta campestre de nobles caballeros y damas; el príncipe Florimund [...] ordena a sus amigos que lo dejen solo [...] cuando cae la noche lo visita el Hada de las Lilas, quien le cuenta sobre el castillo encantado y la Bella Durmiente.

[...] ve la imagen de Aurora detrás de los árboles como una visión, el príncipe, Aurora y el Hada de las Lilas, danzan, y mientras él persigue la fugaz visión, la toca brevemente y se enamora de ella. Le suplica al Hada de las Lilas que lo guíe hacia su amada [...]; juntos suben en la barca mágica del Hada y cruzan un lago (Echeverri 64 - 5).

Hasta el momento, el *ballet* ha cumplido con demostrarnos una relación directa, entendida ésta como adaptación de su respectiva obra literaria. Gracias a su lenguaje corporal ha logrado mostrar al público por medio de la representación de las acciones claves, de los rasgos característicos de cada personaje y la presentación de los elementos mágicos y personajes fantásticos como elementos esenciales para el desarrollo de la trama y/o argumento, la historia, personajes y tema central de la obra que representa de una manera clara.

Sin embargo, en el tercer acto, el *ballet* tomará un rumbo diferente al del cuento del autor francés, una ruta un poco menos dramática y mucho más interesante, para el propósito de este trabajo. Este acto III, siguiendo el paradigma de los montajes de Petipa en donde el último acto debe ser de algún tipo de celebración, que pueda servir como pretexto para un gran apogeo danzario se presentan las nupcias entre el príncipe y Aurora. Aquí, como obsequio especial, vienen los personajes de tres cuentos a presentar sus respetos y felicitaciones a la joven pareja: *Caperucita Roja*, *El Gato con Botas* y *El Pájaro Azul*, todas éstas, obras del mismo autor francés. Así el *ballet La bella durmiente del bosque* hace referencia directa, dentro de su propio desarrollo, a tres obras más del mismo autor: nos enfrentamos a una inter - textualidad danzaria, lo que convierte a este *ballet* en una de las obras más ricas, con la inclusión de alusiones literarias provenientes de cuentos infantiles ampliamente conocidos.

Los tres cuentos se presentan a manera de pequeños bailes, que se inician con *Caperucita y el Lobo Feroz*:

Esta buena mujer le había mandado hacer una caperucita roja y le sentaba tanto que todos la llamaban Caperucita Roja.

Caperucita Roja partió en seguida a ver a su abuela que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque, se encontró con el compadre lobo, que tuvo muchas ganas de comérsela [...]

El lobo partió corriendo a toda velocidad por el camino que era más corto y la niña se fue por el más largo entreteniéndose en coger avellanas, en correr

tras las mariposas y en hacer ramos con florecillas que encontraba (Perrault 71-2).

Si bien, la historia de *Caperucita Roja* es popularmente conocida, la pequeña muestra que se presenta en *La bella durmiente*, se centra en el encuentro de Caperucita con el lobo: ella correteando por el bosque y recogiendo cuanta flor encuentra, junto con elementos como la capa roja y un delicado canasto en la mano derecha, todo lo cual introduce al espectador en la corta narración de Perrault. Como se dijo, el *ballet*, al no poder sustentarse en las palabras, ni referir nombres, se centra, con éxito, en representar los rasgos característicos de cada personaje, en este caso, la capa roja y un lobo feroz, además del juego de huir y de esconderse la niña del lobo, aspectos que representan claramente, si bien no la historia completa, sí la esencia del cuento. Evidentemente, las posibilidades de lucimiento para los bailarines son los que motivan estas viñetas - homenaje a los cuentos que se intercalan para preparar el *gran finale*. Esto define, entonces, al *ballet*, no sólo como una representación danzaria de una obra literaria, como una adaptación de la misma, sino como una lectura más de ésta, es una interpretación, en este caso de los cuentos de Perrault.

En seguida, entra a escena el reconocido *Baile de los gatos*, interpretado por el famoso *Gato con botas*:

Cuando el gato tuvo lo que había pedido, se colocó las botas y echándose la bolsa al cuello sujetó los cordones de ésta con las dos patas delanteras [...] El gato se convirtió en gran señor, y ya no corrió tras las ratas sino para divertirse (Perrault 82-3)

Esta es otra narración que goza de gran popularidad, aunque el pequeño baile con el cual Petipa recrea el cuento de Perrault, se basa, más que en la historia como tal, en la gracia felina, es decir, características y referentes claros de un gato, aparte del vestuario cargado de colas, bigotes, guantes. La danza, más que exigencia técnica, es rica en movimientos y mímicas que imitan el comportamiento de un gato: elegancia, cómicas peleas, acicalamiento, etc., que indican claramente a la audiencia del *ballet* que se trata de personajes-gato; las botas del personaje masculino llevan directamente al público al referente del *Gato con botas*. Es un baile corto, de bastante gracia, que representa un cortejo entre el *gato con botas* y la *gatita blanca*. Los pasos empleados se denominan, precisamente, *salto y paso de gato*.

Por último, se presenta el cuento del *Pájaro azul y la Princesa Florina*<sup>iv</sup>. Es la historia de un joven Príncipe que es encantado por no haberse querido casar con una malvada hada. Como castigo es transformado en pájaro y se dirige todas las mañanas a la ventana de su amada, quien sabe que él viene en camino gracias a que escucha su hermoso canto.

Este último cuento es presentado a manera de un *pas de deux*<sup>v</sup>. Aparte de que el vestuario será siempre azul, y que la partitura hace trabajar a los instrumentos de viento, la coreografía es rica en movimientos de brazos que imitan el aleteo de las aves, en el caso del bailarín. La variación de la mujer abunda en giros y saltos en la punta, se ven algunas poses, intercaladas a lo largo de la variación, representando a la princesa Florina escuchando el canto de su amado, quien se encuentra ya cerca de su ventana. Este es considerado uno de los *pas de deux* más famosos de todos los tiempos. Para finalizar este acto se llega al *gran*

*pas de deux* de los primeros bailarines y la posterior coda del *ballet*, que consiste en un pequeño baile que se realiza al final de cada obra y que recoge los mejores momentos de los bailes y de los “solos” más destacados.

De este análisis comparativo de la obra literaria y su adaptación al *ballet*, debe resaltarse que hay un elemento común en las dos: un personaje central, eje de las dos, el femenino, con un estereotipo estándar, al que se llega porque los cuentos de hadas eran creados con un propósito educativo hacia los niños y niñas de las cortes, quienes al ser espectadores y lectores de esas historias, inconscientemente aceptaban el discurso implícito que se traducía en verdaderos condicionamientos para hombres y mujeres:

Cuando en el siglo XVII Charles Perrault escribía cuentos de hadas, su propósito era que estos relatos sirvieran como modelos dogmáticos de comportamiento para los infantes de la corte (Muñoz 70).

De allí deriva el comportamiento del personaje femenino en los cuentos de hadas y en los cuentos infantiles: una mujer bella, humilde, dulce, siempre bien presentada, siempre sumisa, pasiva, que con paciencia espera a aquel hombre que la sepa valorar, que sabrá ver sus virtudes y que finalmente la desposará. Es el caso de Aurora, quien dotada de todas las virtudes conocidas, belleza, dulzura, etc., gracias a los dones proporcionados por las hadas del bosque, aguarda “dormida” (no hay acción más pasiva que dormir) resguardada en su viejo palacio (esto como emblema, como símbolo de la mujer que debe guardar su estado virginal), y por cien años espera por Florimund, el príncipe valeroso que con sólo conocerla en una visión se enamora de ella y de sus virtudes, para finalmente la desposarla.



Es decir, que mientras la figura del hombre, generalmente representada por un príncipe, sale en busca de aventuras, de tesoros, etc., la mujer (la princesa), aguarda a ser rescatada, a ser desposada. En palabras de Muñoz: en los cuentos de hadas la mujer espera mientras que el hombre actúa. Es decir, que en estos discursos, el hombre es quien le otorga la capacidad de existir a la mujer, siendo esta un tesoro más, un estatus que el hombre ha conquistado, ha logrado en su búsqueda de aventuras.

Ahora bien, en el *ballet*, el papel femenino guarda ciertas características de las mencionadas, tales como la belleza, la dulzura, en fin, las cualidades, y sobre todo, la espera pasiva del hombre que la desposará. Pero mientras que en el discurso de los cuentos el hombre toma liderazgo en la historia y las acciones de la misma, en el *ballet* esto se transmuta, siendo la mujer la protagonista de la historia, la que se exalta y a la que se muestra, obedeciendo a los parámetros del *ballet* romántico. Este cambio tiene su razón de ser, además, en que la danza apunta a lo visual y, por tanto, para la audiencia debe exaltarse la belleza. Ello se logra con la *prima ballerina* sus hermosos movimientos y vestuario.

Si bien, no es el propósito de este trabajo, ni a lo que apuntará en su desarrollo, cabe anotar que así como la literatura sirve de base, de pretexto, para determinadas obras de danza clásica, ésta relación se puede dar de manera inversa, es decir, se puede ver el caso de que una obra de *ballet*, inspire y sirva de pretexto para una obra literaria:

En *La bella durmiente* Rosario Ferré presenta el mundo de la burguesía puertorriqueña mientras concentra su enfoque crítico en la condición de la mujer[...]. La primera reseña social que presenta es de la representación de l

ballet *Coppelia* [...]. Para el asombro del público la joven bailarina se dignó ejecutar una audaz improvisación del papel de la muñeca *Coppelia* (Norat 19).

La novela de Ferré no sólo toma como base el *ballet*, sino que además a partir de este, hace una crítica social el comportamiento de la mujer en la sociedad. Esta actitud presente en los cuentos de hadas, reflejada en el *ballet*, es la de cual el personaje central de la novela de Ferré quiere desesperadamente huir. Su intento de escape se ve reflejado en un momento en que, aludiendo a una bailarina, describe como esta después de una impresionante serie de piruetas salta el proscenio y cae en mitad del público y sigue corriendo, representando esa salida, su escape, de la sociedad opresora que la rodea.

#### **1.4. Una relación indirecta: *El lago de los cisnes***

*El Lago de los cisnes* o *Lago de las princesas encantadas*, es tal vez uno de los *ballets* más famosos y representados en todo el mundo, y definitivamente, el más taquillero. Este *ballet* es también un ejemplo de relación indirecta con la literatura:

El estreno de este *ballet* se da el cuatro de marzo de 1877 en el Teatro Bolshoi de Moscú. Se compone de cuatro actos y un prólogo, y se presentó con la música de Tchaikovsky y la coreografía de Marius Petipa.

Dada su larga duración y complicado montaje, el *ballet* es representado por casi todas las compañías en tres actos, eliminando el primero (Echeverri 55)

*El lago de los cisnes* se basa en la leyenda celta de la princesa-cisne, según la cual hermosas princesas eran raptadas por un malvado mago que lanzaba un hechizo sobre ellas,

cuyo efecto era que en el día se convirtieran en cisnes blancos y, en la noche, cuando la luz de la luna tocaba sus plumas, volvían a su forma humana, pero esto sólo sucedía si para esta hora se encontraban en el lago que rodeaba el hogar del malvado hechicero en las profundidades del bosque. El encantamiento únicamente podía romperse cuando un valeroso hombre le jurara a la bella princesa amor eterno, y le diera su primer beso de amor verdadero.

Este *ballet* hace uso de la estética del Romanticismo y de la tradición francesa clásica, llevándolas a su máxima expresión, mantiene el ambiente de poesía sobrenatural del gusto Gautier; además la música de Tchaikovsky, de ruptura para las partitura de ballet de la época, contribuye a la atmósfera sobrenatural (Baigneres 55).

En la primera mitad del siglo XIX surge el Romanticismo, movimiento artístico en el cual los creadores, asqueados del mercantilismo capitalista, idealizan la Edad Media, recrean leyendas populares en las que predominan el ensueño y la fantasía; elevan a la mujer, quien pasa a ser símbolo de poesía y delicadeza; funden el amor y la muerte en los argumentos... será la figura femenina la que predomine en la escena [...]. La escenografía reproducirá mundos brumosos, ruinas de castillos (*La bella durmiente*), cementerios (*Giselle*), lagos encantados (*El lago de los cisnes*); se mezclarán las danzas de folklore de Europa central con la técnica académica que procura producir la sensación de que las bailarinas son espíritus no sometidos a las leyes de la gravedad (Méndez 34 - 5).

Para fines del presente trabajo, es de especial importancia el segundo acto, o *Acto blanco*. Como acto emblemático del romanticismo coreográfico (el escenario se encuentra rodeado de bailarinas vestidas de blanco). Debe recordarse que dentro del *ballet* romántico predomina siempre el personaje femenino, así como los vestuarios claros, y los bailes

cargados de elevaciones en punta de pies, para dar la ilusión de que la(s) bailarina(s) flota(n) en el escenario en espacios sobrenaturales.

Echeverri resume la trama del segundo acto así:

A orillas del lago: a media noche, el mago Rothbart espera la llegada de la reina de los cisnes (Odette). Sigfrido, que había salido de cacería con sus amigos, llega a orillas del lago y se asombra al ver cómo la reina de los cisnes se transforma en una hermosa jovencita[...] Llega el amanecer, el príncipe y Odette se despiden y ella regresa al lago (56).

Al espectador se le muestra el referente de este *ballet*: la leyenda de la princesa-cisne, y presencia la transformación del cisne en bailarina. La revelación para la audiencia culmina con el primero de los aportes coreográficos para el *ballet*: el *pas de deux* entre el cisne blanco (Odette) y Sigfrido. Este *pas de deux* contrasta, como se verá más adelante, con el del cisne negro y Sigfrido.

En este mismo acto se presenta el nudo: el encantamiento del que es víctima la princesa Odette, y la solución pertinente. Hay aquí un juego cómplice con el público: mientras que para el público tiene claro que es Odille – némesis, cisne negro -, y no Odette la mujer que llega al palacio de Sigfrido, los bailarines sí son víctimas del engaño, algo parecido a lo que sucede a los personajes de *Don Quijote*, en la narración de Cervantes, ante la muerte ficticia de Basilio (710-711).

En el tercer y último acto, se presenta el famoso *pas de deux* del cisne negro: Sigfrido, víctima del engaño, danza con una princesa en la creencia de que se trata de Odette, cuando en realidad es Odille. Aunque la mayoría de veces el doble personaje de Odette - Odille es interpretado por una misma bailarina, hay una clara diferencia, tanto en los personajes como en el baile: mientras que el *pas de deux* del cisne blanco, es suave, ligero y algo melancólico, el *pas de deux* del cisne negro, es de gran fuerza, y elementos como la ironía y la burla juegan un papel fundamental.

Como ya se dijo, este ballet está basado en un texto bíblico, un poema, en el que este ballet estuviese basado una leyenda celta, *La princesa cisne*, sobre la cual Vladimir Begichev y Vassily Geltezh elaboraron el libreto a partir del cual Petipa montó la coreografía que se sigue adaptando hasta el día de hoy. No se trata pues, como en el caso de *La bella durmiente* o *Don Quijote*, de una obra literaria escrita que se trasvasa a *ballet*, sino de una pieza de tradición oral.

### **1.5. Un drama shakesperiano adaptado al *ballet*: *Romeo y Julieta*.**

Dos familias de idéntico linaje;  
una ciudad, Verona, lugar de nuestra escena,  
y un odio antiguo que engendra un nuevo odio.  
La sangre de la ciudad mancha de sangre al ciudadano.  
Y aquí, desde la oscura entraña de los dos enemigos,  
nacieron dos amantes bajo estrella rival.  
*Romeo y Julieta.*

Hasta el momento se ha hecho referencia a obras literarias como cuentos y unas leyendas del ámbito de la literatura fantástica. Ahora se hará alusión a un drama de Shakespeare. Aunque *Romeo y Julieta* data de 1599, sólo dos siglos más tarde se convirtió en *ballet*:

Este *ballet* fue estrenado por primera vez en 1940 por el *Ballet Kirov* de Leningrado, con música de Sergei Prokofiev y coreografía de Lavrovsky. Posteriormente se ha presentado este mismo *ballet* con música de Frederick Delius y Tchaikovsky.

Basado en el inmortal drama de Shakespeare [...] los amantes de Verona luchan por un amor al que se oponen sus familias y que termina en horrible tragedia, donde la muerte y el amor se unen (Echeverri 73).

Si bien la obra de Shakespeare es rica en elementos renacentistas, como bien lo demuestra Luke en su libro *William Sakespeare Una estética de la noche*, hay varios elementos que aparecen como susceptibles no sólo de una representación danzaria, sino de un análisis que llevará a conclusiones que caracterizan elementos claves del *ballet* y, más aún, del propio *ballet* romántico.

En primer lugar aparece la noche como cómplice, refugio y celestina de los jóvenes amantes. Se ofrece ya aquí la característica fascinación que carga del Romanticismo por la noche, amiga del erotismo:

No cabe duda de que esta epifanía nocturna, en diversos momentos de la obra, contribuyó no poco a despertar siglos más tarde, durante el auge del movimiento romántico, la devoción por una nocturnidad ligada al erotismo carnal (Luke 93).

*Romeo y Julieta*, como bien se sabe, es una obra trágica de amor entre dos jóvenes pertenecientes a familias enfrentadas por el odio. El *ballet* adaptación de este drama, al igual que la obra de Shakespeare, acoge el afecto por la noche, representando la mayoría de las escenas “románticas”, es decir, de *pas de deux* en escenas de ambiente nocturno.

Shakespeare carga el personaje de Julieta de características que pueden ser traducidas a los códigos de la heroína romántica del *ballet*:

El suicidio de Julieta es una venganza renacentista contra una tradición familiar rígida e inhumana. Su decisión promueve una nueva actitud femenina, una nueva percepción del entorno familiar, desde una mirada secular, autónoma (Luque 94).

Shakespeare muestra al personaje de Julieta como una mujer, quien a pesar de su corta edad (catorce años) conoce bien el mundo en que vive y sabe acomodarse a las convenciones del mismo. En la obra esto se evidencia a través del uso del lenguaje que hace Julieta, quien emplea recursos retóricos elaborados (Rives 41). Esta lucidez e ingenio que presenta Shakespeare por medio del lenguaje en el personaje de Julieta, sirve como pretexto para la exaltación de la bailarina, en el *ballet*, por medio de variaciones de gran exigencia técnica y el lenguaje corporal.

Otro aspecto, que remite al Romanticismo surge en la evocación a los sueños, representada por uno de los famosos diálogos de Mercurio, el de la reina Mab (Luque 96). Se ejemplifica aquí también la fascinación de los románticos por los estados oníricos, tema central de *La bella durmiente* y en el segundo acto de *Don Quijote*. Mercurio representa el realismo frente al idealismo del amor de Romeo y Julieta. La muerte de este personaje y el parlamento en el que maldice a las dos familias es una de las acciones claves que anticipan el trágico desarrollo y desenlace que tendrán la obra literaria y el *ballet*.

*Romeo y Julieta* fue tenida como obra de complejidad artística y expresiva por los directores del Bolshoi quienes señalaron que era casi imposible representarla. Por otro lado, el hecho de estar basado en una obra de teatro y de Shakespeare, dividida en actos y en escenas, facilitaba de cierta manera su representación en *ballet*.



Al igual que en *La bella durmiente* nos enfrentamos a un *ballet* que es trasvase de la obra literaria. Sin lugar a dudas, la mayor dificultad, al momento de pensar en su adaptación para el *ballet*, fue el hermoso pero complejo discurso: el lenguaje es todo para este autor inglés contemporáneo de Cervantes. Además se intentaba algo inusual: llevar al *ballet* un drama, A pesar de todo esto la obra de *ballet* ha sido bien recibida hasta el día de hoy, y su comprensión no se dificulta; de hecho gracias al lenguaje corporal, *Romeo y Julieta* en su versión de *ballet* es igualmente conmovedora.

El *ballet* reduce a tres actos los cinco del drama de Shakespeare. El acto I se desarrolla en la plaza de Verona. Allí se presenta al público receptor uno de los temas centrales de la obra: el odio entre las familias Capuleto y Montesco. Esto se hace mediante un baile en el que intervienen los hombres jóvenes de cada familia, quienes presentan la rivalidad, en medio de sus respectivos grupos de bailarines, retándose por medio de danzas de carácter fuerte.

En la segunda escena de este mismo acto, se presenta otra de las acciones claves para el desarrollo de la trama de *Romeo y Julieta*: el momento en el cual los personajes se conocen y el posterior enamoramiento que culmina con la reconocida escena de Romeo hablando al balcón de Julieta. Esta escena recuerda códigos del amor cortés – el *finis amour* medieval, en el cual la dama es objeto de adoración, es puesta al nivel de una diosa situada en un altar pagano: Romeo mira hacia arriba y Julieta mira hacia abajo del balcón - altar, aspecto que el *ballet* representa vivamente:

*Romeo*

¿Qué luz es la que asoma por aquella ventana?

¡Es el oriente! Y ¡Julieta el sol!

Amaneces tú, sol, mata a la envidiosa luna.

Está enferma, y cómo palidece de dolor,

Pues que tú, su doncella, en primor la aventajas.

¡No la sirvas ya más, que ella te envidia!...

¡Es ella, sí, mi dama! ¡Es, ay, mi amor! (Shakespeare 197).

Sin bien, en la obra de Shakespeare nos enfrentamos a largos y descriptivos parlamentos que nos dejan saber acerca de la profundidad de los sentimientos de los dos jóvenes, en el *ballet* se apela a miradas y gestos de claro entendimiento para mostrarle al público que Romeo y Julieta se han enamorado; la timidez de las miradas y la gestualidad dejan saber al espectador que los protagonistas son jóvenes. Para la escena del balcón, un baile alegre, por momentos cargado de ansiedad, nos remite al célebre parlamento:

*Julieta*

Mi amor único, nacido de mi único odio.

No ha mucho te desconocía; ahora te conozco,

ya es tarde. ¡Nace mi amor, la fuerza

que me obliga a amar a quien es mi enemigo! (Shakespeare 187).

Mediante el lenguaje corporal se muestra al público el amor imposible entre Romeo y Julieta, dando así paso al segundo acto donde se desenvolverá el nudo de la historia. Este segundo acto comprende tres acciones claves para el desenlace del drama.

En un primer momento está el casamiento clandestino de los jóvenes amantes. Luego, se presenta la muerte de Mercurio a manos de Teobaldo, episodio clave no sólo para el drama sino para el *ballet*, que genera, a su vez, la muerte de Teobaldo a manos de Romeo. Todas estas acciones claves de la obra, son representadas en el *ballet*, que resguarda también la importancia y dramatismo de muerte de Mercurio, circunstancia que anticipa el trágico fin de los personajes, la muerte como destino y consecuencia del idealismo de Romeo y Julieta:

*Mercurio*

No, tan profunda como un pozo ni tan ancha como la puerta de un templo.  
Pero no está mal... En escabeche estoy ya por lo que se refiere a este mundo.  
Malditas sean vuestras familias. ¡Malditos! ¡Perro! ¡Rata! ¡Ratón!...  
Llevadme a casa de alguien, Benvolio. Me voy a desmayar. Malditas sean vuestras familias (Shakespeare 269).

A partir de la muerte de Mercurio, se le muestra con mayor claridad a la audiencia el mundo trágico que Shakespeare describe en sus páginas. Desde este momento el *ballet* y el drama han dado un giro: lo que se iniciaba como un amor joven, lleno de esperanza aunque con obstáculos, ahora se ofrece como un amor que, al parecer, no tendrá otro

camino que la muerte misma: amor y la muerte fundidos en los argumentos de las obras románticas.

Sin lugar a dudas, una de las grandes dificultades, o mejor, uno de los grandes retos para los intérpretes del *ballet*, más allá de la exigencia técnica, es el nivel de capacidad de expresión escénica, casi actoral, que exige esta obra. De especial dificultad son las variaciones individuales de los primeros bailarines, quienes hacia el final de la obra, en el clímax, deben representar la muerte de Romeo y de Julieta que en la obra literaria se expresa mediante extensos parlamentos:

*Romeo*

Por mí que lo haré. Dejad que os vea...

Pues en ella está Julieta y su hermosura

¡Yace ahí, oh, muerte, enterrada por quien ya ha muerto!...

¡Oh, amor, esposa mía!

La muerte que sorbió la miel de tus labios no pudo nada contra tu belleza...

Y la pálida enseña de la muerte no fue enarbolada...

Por temor de esto he de quedarme aquí

Para nunca más marchar de este palacio de noche oscura...

Mirad, ojos, por vez última. Brazos, el último abrazo. ¡Labios, puertas de aliento, sellad con este beso legítimo un pacto eterno con la muerte

(Shakespeare 401-402).

Este parlamento muestra no sólo la triste resignación frente a la muerte como único destino para un amor imposible. También nos devuelve a varios de los elementos del

romanticismo: el amparo de la noche, la exaltación de la mujer (especialmente su belleza) y la unión de amor y muerte.

El genio de la coreografía del *ballet*, consiste en la capacidad de traducir, en este caso específico, los parlamentos en variaciones individuales que demuestran a la audiencia, sentimientos similares a los que podría experimentar al ver o leer la obra de Shakespeare. Por otro lado, la misma obra del autor inglés señala los temas importantes dentro del desarrollo de la historia, de los que se vale el *ballet* para mantener el hilo de la trama que representa: el odio entre dos familias, el enamoramiento, obstaculizado por este odio, de los jóvenes, la boda clandestina de los amantes, la muerte de Mercurio, la muerte de Teobaldo y finalmente la muerte de Romeo y Julieta.

El *ballet Romeo y Julieta* ofrece oportunidades para el lucimiento de los primeros bailarines: un gran *pas de deux*, en el primer acto y otro en el tercero: en el primero para la escena del balcón, en donde las piruetas con grandes alzadas son la característica. En el tercero, en el mausoleo de los Capuleto donde se encuentra Julieta, las variaciones individuales (la muerte de Romeo y de Julieta). Si bien en ambas partes el *leit motiv* (tema que inspira) es el amor, en el segundo, las variaciones individuales, nos refieren a un amor que no tiene otra solución, otro destino sino la muerte misma.

La *Variación de la muerte de Romeo* y la *Variación de la muerte de Julieta*, son la traducción coreográfica de los extensos monólogos dramáticos. Las breves escenas de baile buscan reflejar la misma agonía, resignación y dolor.

A pesar del reto que representaba la obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta* se convirtió en una de las más famosas y bailadas obras de *ballet*, reconocida a nivel mundial. Al igual que *La bella durmiente del bosque* y *Don Quijote*, es una adaptación, un *ballet* que guarda una relación directa con su obra literaria base.

Al reseñar estos cuatro *ballets* se ha pretendido ejemplificar la relación ballet-literatura, una interrelación de códigos distintos. No se trata tan sólo del nexo entre obras literarias y el *ballet*. Se trata de un proceso de retroalimentación en el que ganan ambos mundos. Entre puntas y tutús llegan al público receptor obras del canon literario traducidas a un lenguaje corporal, un exquisito vestuario, unos prodigiosos bailarines, una excelente música, entre otros muchos elementos. En este proceso, las obras literarias encuentran nuevos *lectores* y sobreviven para propiciar nuevos trasvases.

Debe señalarse que la producción es prolífica, que hay muchas obras, no sólo inspiradas en cuentos, novelas, leyendas de tradición oral, sino también en textos bíblicos, leyendas y mitos griegos, etc. Literatura y danza se interrelacionan para permitir nuevos públicos, nuevas miradas, nuevas lecturas.

### 1.6. Don Quijote en el contexto del *ballet* romántico

A efectos de contextualizar el nacimiento de *Don Quijote* en el mundo del *ballet*, se incluirán algunas notas referentes al tema, con la finalidad de dar fuerza a la hipótesis que se pretende demostrar: la interrelación *ballet* - literatura evidenciada en el episodio de *Las bodas de Camacho* de *El Ingenioso hidalgo*.

Los orígenes de la danza pueden encontrarse en la época de las cavernas. Como en aquellas, también hubo bailes de carácter ritual en las antiguas Grecia y Roma, danzas de revolución, danzas paganas, etc. La danza ha estado siempre presente a lo largo de la historia de la cultura occidental. Sin embargo, lo que a este trabajo importa es conocer cómo, cuándo y dónde surge el *ballet Don Quijote* como adaptación.

Pero antes de entrar en el *ballet Don Quijote* como tal, es necesario referirnos a la época y, más que a ésta, al movimiento que la vio nacer, como también a varias de las grandes coreografías del repertorio de la danza clásica, a fin de proveer un contexto que permita ilustrar la riqueza de la interrelación que me propongo explorar. Me refiero al Romanticismo, movimiento dentro del cual surgen *ballets* como *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente del bosque*, *Romeo y Julieta* y, claro, *Don Quijote*, entre otros.

Durante el Romanticismo y, específicamente, en el *ballet* romántico, los temas, los argumentos de las obras girarán alrededor de un amor no correspondido, de un amor imposible. Habrá un especial interés y fascinación por lo fantástico, lo sobrenatural y la bailarina será la protagonista que inserta en estos ambientes será objeto de admiración, de idolatría.

El nacimiento del *ballet* romántico parece darse con la obra *La sélfide*, presentada por primera vez en París en 1832. En la coreografía, la primera bailarina interpreta a una criatura inmortal, fuera de este mundo, que es amada y destrozada por un hombre mortal. Aparece un elemento trascendental en la historia del *ballet*, pues para realzar la ligereza, la insustancialidad e idealización de la bailarina, se crean las zapatillas de punta, las cuales permiten a las bailarinas danzar sobre las puntas de sus pies, dando al público la ilusión de que flotan en el escenario. A partir de *Giselle* estos temas, personajes y escenarios se popularizan.

En esta época de controvertidas sinfonías de Beethoven, cuadros de Delacroix y creaciones literarias de Víctor Hugo, el *ballet* llevará al límite estas características románticas. La mujer se robará los ojos del espectador y el protagonismo de la escena, desplazando al bailarín masculino a un simple grado de acompañante, de *partenaire*.

Por esta misma época, el coreógrafo Marius Petipa, quien pasaba una temporada en España, aprehende elementos españoles para la técnica del *ballet*. De esa estadía, surgen varias danzas y unos cuantos *ballets* que muestran los aspectos que tanto cautivaron al coreógrafo: de allí surgirá *Don Quijote*.

La fascinación por España es característica del Romanticismo alemán, por ejemplo. Los poetas alemanes traducen a los poetas españoles de los Cancioneros medievales y recrean el ambiente que ofrece la que llamó Américo Castro *la España de las tres culturas* (Millán de Benavides 147).



A lo largo de este trabajo me referiré constantemente al coreógrafo francés Petipa no sólo por ser el creador del *ballet Don Quijote*, sino por sus grandes aportes en obras, bailes y coreografías para el repertorio del *ballet*. La influencia de las danzas españolas se percibe claramente en casi todas las obras de Petipa. Generalmente, hacia el final de sus coreografías, en los actos tercero y/o cuarto, que en su mayoría son de celebración, hay un espacio para una o más danzas españolas. Aunque no incluyó zapateos, sí son bailes, que sin dejar de ser *ballet*, Petipa muestra espacios, colores, accesorios y vestimentas típicos españoles: abanicos, castañuelas, flores en la cabeza, personajes como toreros, majas, taberneros, colores intensos, rojos, amarillos, naranjas, etc., que logran trasladar, por un momento, incluso dentro de obras de gran complejidad como *El lago de los cisnes*, este ambiente español que tanto cautivó a Petipa.

Los elementos mencionados están presentes casi en su totalidad en el *ballet Don Quijote*, que nació bajo el amparo de la alegría de las danzas españolas, la coquetería de las majas, siempre relucientes en vestidos de colores llamativos e imponentes, y la diversidad de personajes y situaciones (majas, taberneros, mesoneros, toreros, bailadoras, músicos, etc.) que se podían encontrar en medio de una plaza en Barcelona.

La historia de la coreografía de *Don Quijote* pasa por numerosas adaptaciones de la famosa obra de Cervantes. Desde Jean-Georges Noverre (1786) hasta la de Alexei Fadeychev (2005). A lo largo de doscientos años, coreógrafos de diferentes partes del mundo, con diferentes técnicas y escuelas, han interpretado a través del lenguaje de la

danza, del lenguaje corporal, un lenguaje universal, su propia interpretación de *El ingenioso hidalgo*. La versión que entró con paso firme y para quedarse en la historia del *ballet*, fue la creada por Petipa autor tanto del libreto como de la coreografía, que consta de prólogo y cuatro actos. El montaje fue estrenado en el Teatro Bolshoi de Moscú el 14 de diciembre de 1869. La adaptación de Petipa se basa en el episodio de *Las bodas de Camacho* que se encuentra en la segunda parte de *El ingenioso hidalgo* en los capítulos XIX, XX y XXI.

El episodio trata de los amores imposibles de Quitera, la hija de un mesonero con el barbero Basilio. El nombre de la protagonista en el *ballet* es Kitri, quien debido a la posición económica de su familia, se ve obligada a aceptar la proposición matrimonial del rico Camacho. Don Quijote y su fiel escudero Sancho son testigos de la renuncia de la joven al verdadero amor, pero gracias a una treta, los jóvenes amantes pueden finalmente desposarse.

Tres décadas después de su estreno, Aleksander Gorski reconstruyó el original de Petipa, y creó un *ballet* completo, reducido a tres actos. Esta última versión, conocida como coreografía Petipa - Grosky, es la que sigue representándose hasta el día de hoy.

Las coreografías de Petipa seguían un esquema fijo:

Siempre requería de un *pas de deux*, donde se luciera la prima ballerina, una variación brillante para el primer bailarín, el cuerpo de ballet debía mostrar

sus habilidades con bailables que aparecían cada ciertos tramos en las obras, incluían grandes marchas y procesiones para impresionar al público, y las obras debían concluir con una gran fiesta o boda como pretexto para un “divertimiento” danzario (Martínez 26).

*Don Quijote*, una de las obras más alegres y divertidas del repertorio de las composiciones de Petipa y en general del *ballet*, sigue las mismas características; es decir, mientras que en los actos I y II se presenta el problema, el amor imposible entre Quitera y Basilio, y el feliz y divertido desenlace de éste (gracias a la ficción de la muerte de Basilio), el acto III es de mera celebración, en este caso, con la boda de estos dos jóvenes enamorados. Este acto final está cargado de danzas alegres que desembocan en el gran *pas de deux* final.

*Don Quijote* es sin lugar a dudas uno de los *ballets* más representados en el mundo. El personaje y el ballet que lo recuerda, es amado y reconocido en cualquier parte gracias, como se verá, a los beneficios del lenguaje corporal. Además de que su famoso *pas de deux* es parte del repertorio obligatorio de los grandes bailarines, la obra completa *Don Quijote* también lo es; valga citar el caso de la *American Ballet Company- ABC*, *El Ballet de la Ópera de París* y *El Ballet Nacional de Cuba*, cuyos montajes serán objeto de análisis en la presente investigación.

## **2. Pars pro toto. El episodio de *Las bodas de Camacho* se transforma en el ballet *Don Quijote*.**

### **2.1. El ballet *Don Quijote*. Leer *El Ingenioso hidalgo* en clave romántica**

*Las bodas de Camacho*, como ya se señaló, es un episodio que comprende los capítulos XIX, XX y XXI de la segunda parte de la novela *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Este episodio es la base de la adaptación coreográfica de Marius Petipa. Aunque dentro del clásico de Cervantes hay muchos temas susceptibles de ser adaptados, de ser objeto de trasvases y versiones en diferentes campos artísticos, como se intentará demostrar, este episodio en particular es rico en elementos, aptos y prácticamente ideales para la representación danzaria.

El Quijote es una parodia compleja. La obra no es un *romance* de caballerías hecho cómico por medio de la exageración directa, de contratiempos e incroguencias. Lo cómico surge de la incompatibilidad de estudiar en un marco moderno y realista una narrativa fantástica y anticuada (Riley 2).

Ser héroe de un *roman* de caballerías se convierte en el propósito vital del personaje central del *Ingenioso hidalgo*: que Don Quijote transforme su vida en una de las novelas de caballería que tanto ama. Esta imitación de de las novelas de caballería emplea la parodia como mecanismo de imitación.

El humor no depende por completo del conocimiento de las fuentes originarias, se debe al genio cómico del autor [...] Cervantes elabora una parodia bastante directa de todo el montaje del *romance* de caballería [...] Los rasgos de la estructura básica del *Quijote* muestran sólo semejanzas esporádicas con el típico *romance* de caballería[...]. El *Quijote* se abre con

la presentación de un héroe que raya en los cincuenta años[...] Gran parte del humor más logrado de la novela procede precisamente de lo inadecuado de su edad para el difícil ejercicio de la caballería errante[...]. A veces la sutileza de la parodia de Cervantes consiste, en cambio, en una exageración refinada. Dulcinea se convierte en el supremo personaje paródico de Cervantes, porque es la dama platónico-cortesana por excelencia, el objeto soñado, idealmente perfecto, del amor imposible (Riley 3).

Aunque Reily señala a Dulcinea como objeto de parodia, el personaje permite, sin embargo, una elaboración romántica: es un personaje femenino que puede idealizarse y convertirse en protagonista del amor inalcanzable característico del Romanticismo literario y danzario.

En primer lugar, es necesario aclarar que el *ballet* ofrece una lectura en clave romántica del episodio de la novela de Cervantes, si bien, la adaptación coreográfica intenta no dejar de lado el elemento cómico, que el autor español quiso ofrecernos con su obra. Ya desde el prólogo, tal como señala Riley, se presenta la jocosa ironía, central al propósito de la obra. Para el crítico es esa ironía y no los adornos lo que regirá la forma de *El ingenioso hidalgo* (2). Sin embargo, el *ballet* se centrará en los elementos que la crítica romántica atribuyó a *El ingenioso hidalgo* y que aún pervive como lectura un tanto ingenua de la obra. Señala Romero:

El lector de veinte años busca en los personajes del Quijote el móvil romántico de todas sus acciones, la trama de un amor, el sentido poético de sus palabras... su serenidad ante el peligro[...], lo sigue en sus discursos amorosos[...], lo acompaña y comprende en sus lamentaciones de enamorado y halla muy natural que él sufra desdenes de amor, se refugie en

lo más solitario de un bosque y mantenga conversaciones en verso con la imagen invisible de la dulce enemiga (5).

En la primera parte de *El Ingenioso hidalgo* se incluyen una serie de novelas intercaladas con las cuales Don Quijote entra en contacto. Estas novelas intercaladas tienen una estructura completa. Ellas son: *Marcela y Crisóstomo* (capítulos XII, XIII y XIV) que en estilo pastoril relata una triste historia de amor; *Lucinda y Cardenio* (capítulos XXVII, XXVIII); *Fernando y Dorotea* (capítulo XXIX), en la que Dorotea se ve involucrada con Don Quijote; *El Curioso impertinente* (capítulos XIII, XIV y XV); *El cautivo* (capítulos XXXIX, XL y XLI); finalmente *Leandra y Crisóstomo* con la que se retorna al estilo pastoril, sólo que a diferencia de la primera novela intercalada, la desgracia es sufrida por el personaje femenino.

Si bien el montaje coreográfico se basa en un episodio de la segunda parte que, como sabemos fue publicada en 1615, a diez años de la primera, es necesario anotar que cualquiera de las novelas intercaladas en la primera parte habrían sido un buen tema para *ballet*: hay ambientes pastoriles, historias de amores frustrados, por problemas sociales solucionables algunos (*Cardenio y Lucinda*), por ejemplo.. Aunque varias de estas novelas intercaladas, anticipan varios de los aspectos que se dan en el episodio de *Las bodas de Camacho*, fue éste el elegido para la adaptación coreográfica, tal vez por su evidente carga de elementos danzarios, presentes en *Las danzas habladas y representadas, y de la danza española*, que se describen en el capítulo XX de la novela, y de las que hablará con detenimiento más adelante. No sólo el *ballet* conlleva elementos literarios, sino que el

episodio que sirve de base para éste, conlleva elementos danzarios. Tal como señala Jeanmarie:

Y si bien puede ocurrir que el lector se canse y quiera pasar por alto tanto baile, tanta copla amorosa, me gustaría pedirle que esta vez no lo haga, por favor, que saltar por sobre las coplas le quitaría prácticamente toda la música al capítulo y, también, gran parte del placer de seguir al desesperado Sancho en búsqueda insaciable de comida. Tanto el *primer* como el *segundo* Quijote están trabajados desde la constante mezcla entre la cultura alta y la cultura popular, este capítulo, quizá como ningún otro, muestra hasta qué punto esta ambición de Cervantes se concreta narrativamente. Esta vez no salte nada, lector. Esta vez no (166).

Ahora bien, en esta primera parte, cómo nos lo explica Foucault en *Las palabras y las cosas* Don Quijote debe vivir la epopeya que recibe de sus libros: lee la vida para demostrar los libros:

En la segunda parte de la novela, Don Quijote encuentra personajes que han leído la primera parte del texto y que lo reconocen, a él, el personaje real, como el héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, de hunde en su propio espesor y se convierte en objeto de su propio relato para sí mismo. La primera parte de las aventuras desempeña en la segunda el papel que asumieron al principio las novelas de caballería. Don Quijote debe ser fiel a este libro en el que, de hecho, se ha convertido; debe protegerlo, centra los errores, las falsificaciones, las continuaciones apócrifas; debe añadir los detalles omitidos, debe mantener su verdad (Foucault 56).

En el *ballet* los personajes reconocerán a Don Quijote, si bien no específicamente como dice Foucault como héroe del libro, sí como héroe, y tal vez, como héroe romántico. Además, tal como se propone en *Las palabras y las cosas*, el Quijote debe mantener su verdad, lo cual coincide con la propuesta del teórico Noverre, acerca de cómo el *ballet* debe ser una fiel imitación de la verdad, en este caso de la verdad literaria de *El ingenioso hidalgo*. Es decir, que mientras en la novela, Don Quijote debe mantener la verdad que le proporcionan las novelas de caballería, en el *ballet* debe también mantenerse la verdad proporcionada por la literatura: la obra de Cervantes.

Aunque la adaptación coreográfica se base en un sólo episodio y en unos personajes que poco tienen que ver con los temas, personajes e historia centrales de la novela, esta forma de lectura que Romero propone para los lectores de veinte años, es la que el *ballet* representará en su mayoría. En efecto, la coreografía, reflejará a éste Quijote caballero, defensor de la verdad, la justicia y el amor; un Quijote a favor de los amantes Quiteria y Basilio y en contra del joven burgués que representa el personaje de Camacho. El Quijote coreográfico es capaz, en medio de un bosque, de soñar a Cupido como intermediario ante su hermosa Dulcinea, tiene conversaciones en verso que sostiene con la imagen invisible de su hermosa dama -que en el caso del *ballet* se muestran como un sueño. Tal como señala Ayala para *El ingenioso hidalgo*:

[N]o podría obtenerse una comprensión justa de la creación del Quijote sin haber establecido en toda su densidad poética los valores literarios que se realizan en este segundo plano... el plano de aquella humanidad que se agita a impulsos de intereses espirituales... al que, por contraste, se podría denominar idealista, o aún –anacrónicamente- romántico [...] ya que es



sobre él donde la figura del héroe adquiere su concreto perfil, su trascendental determinación histórica (47).

El montaje de Petipa representará la esencia de ese Quijote capaz de amar a una mujer sin haberla encontrado nunca, a una Dulcinea impalpable (Romero 6 - 7). Tan romántica es la lectura que el *ballet* propone, que por momentos presenta como reales a estos personajes universalmente conocidos. Leemos, por medio de la danza, a la novela como:

Una historia basada en hechos verídicos, con personajes reales[...]. Son Don Quijote armado de punta en blanco, caballero en Rocinante, y Sancho Panza, taloneando su Rucio (Romero 7).

*El caballero de la triste figura* actuará en nuestro *ballet* como defensor del amor entre los bailarines principales, Quitera y Basilio. Mientras que Don Quijote es, en esta representación danzaria, un personaje ceremonioso, que provoca admiración y respeto, como cualquier caballero, el personaje de Sancho encierra todo este elemento cómico que Cervantes quiso dejar plasmado en su novela.

## **2.2. Cómo el *ballet* toma el nombre de la obra completa de Cervantes, pero se ciñe al episodio de *Las Bodas de Camacho* – Una sinécdoque coreográfica**

Un aspecto que merece comentario aparte es que el *ballet* se llama *Don Quijote* pero es adaptación de tan sólo el episodio de *Las bodas de Camacho*. ¿Por qué si el *ballet* se centra en un sólo episodio de la extensa novela de Cervantes, sin embargo

toma el nombre de la totalidad de ésta? ¿Por qué simplemente no se llamó al *ballet* de *Las bodas de Camacho*? Me permito formular varias hipótesis al respecto.

En primer lugar está el hecho de que las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza se desarrollan en medio de diversas historias y personajes que los acompañan a lo largo de su camino. Recordemos que estos han salido de La Mancha en busca de *fazañas*, por lo cual se ven rodeados, y más que esto, involucrados, en diversas historias y travesías, o aventuras como las llamaría el propio Don Quijote, que enriquecen de un modo particular la obra de Cervantes.

Si bien *Las bodas de Camacho* es un mini-relato, no alcanza el estatuto de relato o novela intercalada que la crítica ha adjudicado a episodios como *El curioso impertinente* y demás intercalaciones ya mencionadas. Sin embargo, tiene una estructura completa que comprende inicio, nudo y desenlace, de tal forma que puede, llegado el caso, considerarse independientemente.

Los dos personajes toman parte activa en el episodio, no se limitan a escuchar una lectura o relato como en las historias intercaladas de la primera parte. Así Por esta participación activa de Don Quijote y Sancho, la sinécdoque no deslegitima el nombre del *ballet*, máxime cuando, como ya se ha señalado, la coreografía de Petipa es respetuosa de la obra de Cervantes.

Indudablemente los personajes principales de la novela son Don Quijote y Sancho Panza, ellos son los que retiene el imaginario colectivo. Pero, en el caso del *ballet*, el asunto

toma un rumbo interesante: dado que es una adaptación que se ciñe ya no a la totalidad de la novela sino al episodio ya mencionado, para éste los personajes centrales serán los protagonistas de este episodio; de tal forma que los personajes centrales, o mejor, los bailarines principales representan a Quiteria y Basilio y, obviamente, a Camacho, siendo los dos primeros quienes al final de la obra efectuarán el gran *pas de deux*. Don Quijote y Sancho, si bien siguen siendo personajes de importancia reconocida, no son claves para el desarrollo de la historia seleccionada para este *ballet* romántico que exige el lucimiento coreográfico y técnico dentro de unas convenciones estéticas precisas.

Si miramos el episodio de manera separada del resto de la novela, los personajes centrales son Quiteria y Basilio. Sin embargo, esto presenta un problema para el público receptor del *ballet*, que como mucha gente tiene como referente de la novela de Cervantes a los dos personajes característicos Don Quijote y Sancho Panza, sin que probablemente tenga conocimiento o recuerde el episodio de *Las bodas de Camacho*. Es necesario entender y reconocer la relación *ballet* - literatura, en la que no debe prescindirse de los elementos literarios que subyacen la puesta en escena: los personajes de Don Quijote y Sancho son esenciales para identificar y reconocer una obra que es conocida universalmente: el *ballet* anhela a ese mismo reconocimiento, a esa misma identidad.

El *ballet* ofrece una solución a esta aparente contradicción, logrando así que éste, el *ballet Don Quijote* actúe una vez más como invitación a la lectura de la obra literaria base: el *ballet*, aunque esto puede variar de acuerdo a las diferentes versiones y/o compañías que han representado esta obra a lo largo de la historia.

En la mayoría de las versiones el *ballet* tiene un prólogo donde se introduce al público receptor en el mundo narrativo central del *El Ingenioso hidalgo*: se presenta la locura de don Alonso Quijano a causa de la lectura desmedida de novelas de caballería; como consecuencia un buen día decide armarse caballero y salir de La Mancha en busca de aventuras, para lo cual encuentra un hombre que se ha de convertir en su fiel escudero, Sancho Panza. En este pequeño prólogo se presentan a la audiencia las acciones claves de la circunstancia vital del personaje creado por Cervantes: se muestra a un hombre en una habitación llena de libros; mientras éste duerme, una mujer y un cura arrojan unos de estos libros al fuego; en este momento el hombre se despierta y furioso los saca de la habitación; luego, leyendo un poco más de uno de sus libros toma una lanza y se coloca una armadura vieja; en medio de su transformación entra a escena un hombre (Sancho Panza) quejándose por la falta de alimento y de dinero, Don Quijote se queda mirándolo y entonces le dice que él es caballero y que bien haría el visitante en servirle como escudero. Éste acepta, salen ambos, nuestro caballero sobre su caballo Rocinante, y detrás el divertido Sancho Panza.

Si bien, este prólogo contiene uno de los episodios más famosos de la obra literaria: la quema de la biblioteca presenta a su vez varias diferencias con la obra de Cervantes: en *El ingenioso hidalgo* la quema se presente luego de la primera salida del Quijote y son el cura y el barbero, oyentes y testigos de todas sus “locuras” quienes queman los libros. Aunque en el prólogo del ballet se incluye a un personaje femenino y se elimina al barbero, el público receptor comienza su familiarización con los personajes y temas centrales de la novela:

Don Quijote es el elemento central de la novela y su locura es el rasgo más característico del personaje [...]. Hasta los episodios accesorios, las historias intercaladas, pueden justificarse por su relación con él y Sancho [...]. La locura es lo que lo distingue con mayor propiedad de los otros personajes y de los mismos lectores [...]. No es una locura caprichosa que lo abarca todo, sino que se dirige únicamente a su obsesión caballeresca (Riley 3-6).

Siendo la locura el rasgo más característico del personaje, el punto de partida para el desarrollo de la trama y el aspecto esencial, tanto para la comprensión de la novela, como del *ballet* es necesario que el ballet haga representación de ésta con el fin de remitir al público a los personajes y tema centrales de la novela de Cervantes.

Este prólogo, presenta a la audiencia los familiares personajes centrales de *El ingenioso hidalgo*, muestra la entrada de estos personajes a escena, y lo prepara para ver su posterior participación en el desarrollo de la historia de amor entre Quiteria y Basilio, en la cual ya no serán principales. Debe recalcarse la importancia de éste prólogo como determinante de la interrelación, que en este caso refiere a la obra del autor español, a la vez que actúa como elemento fundamental para constituir y determinar la identidad de la obra de danza clásica, representado al Quijote y su locura, tema y personaje central del desarrollo de la trama, y a Sancho, su fiel escudero, cargado de un carácter cómico: Sancho reúne al bobo de comedia, a los rollizos personajes de carnaval, e incluso a los bufones de corte (Riley 7).

En el Acto I después de haberse hecho la introducción al argumento central, el amor entre Quiteria y Basilio que pretende ser impedido por el rico Camacho, apoyado en el interés del padre de la joven dama, y de haberse hecho la presentación de los personajes

principales con sus rasgos característicos <sup>vi</sup> hay un corte solemne en la música: los bailarines observan la imponente entrada de un singular personaje caballo, armado con lanza y escudo , el cual al llegar a la plaza, se presenta y hace reverencias a todas las doncellas: Por medio de su danza se presenta como caballero andante y se entera de la desdicha que viven dos jóvenes enamorados del lugar. Así el *ballet*, de manera clara y respetuosa, ha introducido a la audiencia en el tema y personajes centrales de la novela de Cervantes, dándole la certeza de que la obra que observa es efectivamente *El ingenioso hidalgo*.

Aunque esto puede no darse de manera tan clara, si el espectador se dirige a ver una adaptación sobre la obra completa, es decir, que presenciara un aparte del *ballet* completo, en los que generalmente, tiende a omitirse este tipo de fragmentos, para poder centrarse en los bailarines principales y los personajes que estos interpretan. Aspecto que implicará un nuevo conflicto para la audiencia del *ballet*, al quitarle el único momento que el montaje coreográfico dedica al tema y personajes centrales de *El Ingenio hidalgo*.

Tenemos entonces hasta el momento tres factores claros que indican por qué el nombre del *ballet*: por un lado está el hecho de que el pasaje del que surge la adaptación coreográfica es parte de la novela del autor español; en segunda medida, está el prólogo del *ballet* dedicado exclusivamente a Don Quijote, Sancho Panza y en algunos casos Dulcinea. El prólogo, en segundo lugar, recrea la locura de nuestro caballero a consecuencia de la cual hace su salida de La Mancha en busca de aventuras y, en tercer lugar, la presencia de estos dos característicos e inconfundibles personajes en el episodio seleccionado para el *ballet*.

Entonces, la obra literaria es indispensable para determinar la identidad del *ballet*: si bien ésta por sí misma logra de una manera clara e inmediata, gracias a su lenguaje corporal, transmitir a su público el argumento y/o trama que representa, no puede por sí sola dar a entender elementos como los nombres de los personajes, aspecto que se suple con la visualización clara y minuciosa de las características literarias de cada uno: la hermosura de Quitera, el talento artístico de Basilio demostrado en el *Adagio de la rosa y la guitarra* (*Adagio* presentado en el primer acto, seguido de la presentación de Quitera y Basilio, baile que representa el enamoramiento de los mismos), su pobreza, ya que no es más que un barbero, y la riqueza de Camacho; de esta manera, la danza actúa como invitación a la obra literaria base, para que de este modo la audiencia pueda adquirir más elementos para el disfrute de la experiencia artística, mostrándonos de nuevo la relación literatura - *ballet* como un nexo en el que hay retroalimentación, interacción entre dos campos de códigos distintos que contribuyen a una experiencia sensorial e intelectual enriquecedora.

El título *Don Quijote* se convierte en un aspecto esencial para el *ballet* y su identidad. Así, a pesar de ser una adaptación de un sólo episodio, toma el nombre del personaje de la novela de Cervantes: de la parte hacia el todo, el *ballet* se identifica con uno de los personajes literarios más famosos de todos los tiempos.

### **3. Ballet – literatura. Segunda aproximación *El ingenioso hidalgo en el contexto del ballet.***

#### **3.1. Acto primero: una crítica social**

Cervantes nos presenta a los personajes del dúo amoroso así:

Es este Basilio un zagal vecino del mismo lugar de Quitera, de donde tomó ocasión el amor ... porque Basilio se enamoró de Quitera desde sus tiernos y primeros años, y ella fue correspondiendo a su deseo con mil honestos favores... fue creciendo la edad, y acordó el padre de Quitera de estorbar a Basilio la ordinaria entrada que en su casa tenía... ordenó de casar a su hija con el rico Camacho, no pareciéndole bien casarla con Basilio, que no tenía tantos bienes de fortuna como de naturaleza... él es el más ágil mancebo que conocemos... corre como un gamo, salta más que una cabra... canta como una malandrina, y toca una guitarra que la hace hablar... (690-691).

El *ballet* al prescindir del lenguaje hablado y del lenguaje escrito se centra en la representación danzaria de las acciones claves que dan desarrollo a la trama, así cómo la representación de los rasgos característicos de cada personaje. El montaje coreográfico tiene su centro en la presentación del argumento y de los personajes centrales elegidos para la versión: Quitera y Basilio, Quijote y Sancho.

Debe señalarse que el *ballet* representa uno de los temas tratados por Cervantes, que también fue destacado por la lectura en clave romántica: la crítica a la nueva clase social que se estaba tomando el poder: la burguesía, representada por el personaje de Camacho. Si bien en la novela, el antagonista de la burguesía es Don Quijote; en el caso del



*ballet*, es el personaje de Basilio quien recibe esta responsabilidad, sin desplazar del todo al caballero de la triste figura.

En la coreografía, la audiencia percibe constantemente la lucha entre Basilio y Camacho por el amor de Quitera, o como ya lo mencionan las *danzas habladas y referenciadas*, la lucha entre Cupido (el amor) e Interés:

He aquí la colisión, el choque entre dos maneras de concebir la vida, que se expresó acaso por primera vez en el libro de Miguel de Cervantes[...] El uno existe, *per se*, Basilio, Quijote, el otro por las cosas que posee, Camacho (Salas 28-9).

Entramos en una crítica social que ya se percibe en la obra de Cervantes y que se manifiesta en el *ballet*. Como ya se dijo, el personaje de Camacho representa a la creciente burguesía que complicaba, estorbaba, entorpecía, el ideal caballeresco y aún romántico de los personajes centrales, tanto de la novela como del *ballet*.

El punto de partida es que Camacho, el rico, funda su identidad en una economía de la ostentación para, desde esta apariencia, ser percibido por los destinatarios. Esta necesidad de hacer creer en la apariencia para proponer una imagen de sí mismo y de su grupo, aumenta la teatralización de la vida (Vivar 3).

La crítica social corresponde a los problemas sociales que se interponen entre el amor de una pareja, que ya se habían anunciado desde las novelas intercaladas de la

primera parte de *El Ingenioso hidalgo*: se trata de la rivalidad entre un ideal caballeresco, romántico y una creciente burguesía.

La crítica a Camacho, se percibe en el *ballet* mediante la vestimenta, el modo de caminar e incluso la música que acompaña al personaje y lo hace, tanto para los bailarines como para el público, objeto de burla y crítica; es un personaje parodiado, satirizado; mientras que Basilio provoca admiración y respeto, sin mencionar que goza del afecto de la doncella más hermosa de todo el lugar.

De acuerdo con el *ballet* y la novela, el dinero de la burguesía se ve derrotado por el arte, por el amor: Basilio logra, gracias a su ingeniosa actuación, casarse con la Quitera. He aquí un final romántico, pues si bien la burguesía capitalista que hacía sus primeras apariciones, vencería en algún momento todos los ideales defendidos por el Quijote, por lo menos en este episodio, y en este *ballet*, lectura romántica de la novela, al final la burguesía es burlada y derrotada.

En el *ballet* el personaje de Camacho, y todo lo que lo rodea, implica representar un alto estatus económico con ostentación de su alto poder monetario. En la novela de Cervantes, este aspecto se constata con la exagerada preparación para la celebración de su boda con Quitera. Desde el momento en que el ingenioso hidalgo y su escudero llegan al lugar de la boda Don Quijote empieza a observar todos los elementos puestos por Camacho para hacer de esta boda la más famosa y lujosa que jamás se habiese visto, tal y como se lo dijo el estudiante: desde abundantes y numerosos banquetes, hasta suntuoso vestuario, música exquisita y, finalmente las danzas habladas y representadas, en medio del escenario

creado por el enorme castillo en donde se escucha el trovar entre Cupido e Interés. Todo hace pensar a Don Quijote y al lector que Camacho tal vez no tendrá ningún otro atractivo que el dinero, que puede gastar a manos llenas en su boda, demostrando así la repelente ostentación que caracteriza a la burguesía.

Si Camacho representa la riqueza, la ostentación, es entonces la contraparte del amor verdadero. Este personaje es presentado al espectador como una parodia de la riqueza: su vestimenta, su caminar, e incluso la divertida música que le acompaña, advierten a la audiencia, que aunque por el momento y debido a los inconvenientes sociales, puede interponerse entre Quiteria y Basilio, finalmente será derrotado.

Camacho es un personaje torpe y sin atractivo físico. Su poder económico es representado claramente, la mayoría de las veces mediante una pesada bolsa de dinero que suele llevar siempre con él y con la cual atrae el *afecto* del padre de Quiteria. Camacho es un personaje cómico que se pone en evidencia desde su entrada. El padre de Quiteria le rinde pleitesía, inclinándose ante él y llevando, en contra de su voluntad a Quiteria. Ésta, mientras su padre no la observa, propina delicados golpes con el abanico al rico señor, dándole a entender, de manera bastante clara al público receptor, el desprecio que siente por él.

He aquí la colisión, el choque entre dos maneras de concebir la vida, que se expresó acaso por primera vez en el libro de Miguel de Cervantes [...] El uno existe, *per se*, Basilio, Quijote, el otro por las cosas que posee, Camacho (Salas 28-9).

La crítica social a una burguesía que siempre busca mostrar, tener, coleccionar, se formula como admiración hacia Don Quijote quien aunque hidalgo, es por sí, y no necesita de la ostentación, del aparentar, del poseer, para existir (Salas). En cuanto a Basilio representa en el *ballet* la persistencia, el amor al arte.

Se empieza a notar el nuevo planteamiento del matrimonio, separado del interés y fundado en el amor, lo que indica un sentimiento precursor de la mentalidad romántica [...] La idea central empieza a presagiar la locura de amor, de ese amor que poco tiempo después se llamaría romántico, que se va apareciendo por el revés de la trama (Caro 4).

En *Las bodas de Camacho* hay final feliz: el casamiento de los amantes, final muy acorde con los ideales caballerescos de Don Quijote:

Con la demostración de su triunfo Basilio y Quitera demuestran que el amor verdadero es más fuerte que el interés, se va configurando ya como la fuerza arrolladora que será el Romanticismo (Caro 5).

Es importante ver cómo una crítica social, que plantea Cervantes en su novela, se representa claramente, mediante la traducción al lenguaje corporal del *ballet*.

### **3.2. Acto segundo: de la lectura romántica al *ballet* romántico**

Don Quijote cobrará protagonismo en el *ballet*, en el acto segundo, donde además se reflejarán sustancialmente los elementos estéticos y técnicos que hacen de esta obra una pieza representativa del *ballet* romántico. Gracias al efecto logrado por Petipa-Grosky se

unen en un mismo espacio y tiempo coreografías, vestuarios, personajes en situaciones que convierten a Don Quijote en personaje emblema del Romanticismo. Uno de los elementos románticos a los que apela el *ballet* es el papel del sueño:

El *romance* y la fantasía estaban frecuentemente relacionados con el sueño [...] si el *romance* representa un mundo de sueños, se necesitará otro género literario para tratar el mundo de la experiencia en vigilia (Riley 8).

Con mayor claridad que en los actos I y III, el acto segundo dedicado Don Quijote representa, no sólo la relación que indica Riley entre el sueño y los *romances* de caballería, sino la contraposición entre el mundo real y el mundo de la imaginación de Don Quijote, en el que se desenvuelve la trama de la novela.

En este mismo acto, también queda más que evidenciada la relación *ballet*-literatura, pues la coreografía que se interpreta en este momento, busca representar de forma literal las *danzas habladas y representadas*, que se describen en el capítulo XX de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo*:

Tras esta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas repartidas en dos hileras: de una hilera era guía el dios Cupido y de la otra el Interés[...] Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta[...] Comenzaba la danza Cupido, y, habiendo hecho dos mudanzas, alzaba los ojos y flechaba el arco [...] Salió luego el interés y hizo otras dos mudanzas [...]Retirose el interés y hízole adelante la poesía, la cual, después de haber hecho sus mudanzas [...] desvióse la poesía, y de la parte del interés salió la libertad [...]... y luego se mezclaron todos, haciendo

y deshaciendo lazos con gentil donaire y desenvoltura (Cervantes 702-704).

Para las *danzas habladas y representadas*, danza entre ninfas y de unas coplas entre Cupido e Interés Petipa muestra en su montaje del acto II después de las danzas gitanas lo siguiente: Don Quijote y Sancho entran en un bosque y Don Quijote, cansado del viaje, cae en un profundo sueño; entran a escena el dios Cupido y un grupo de bailarinas que representan a las dríadas, lideradas por su reina; entre ellas se encuentra Dulcinea, a quien Don Quijote ve pero nunca puede alcanzar, representando así la conversación en verso que el caballero sostiene con la imagen invisible de Dulcinea; inmediatamente, se da inicio a cuatro variaciones que corresponden a las cuatro coplas referidas por Cervantes en su novela.

El sueño, los personajes fantásticos como Cupido, las dríadas y el propio Don Quijote, permiten entrever algunos temas de la novela de forma consistente con la lectura en clave romántica. El vestuario en tonalidad suave, las variaciones cargadas en elevaciones sobre las puntas, el cuerpo de baile, las solistas y de nuevo el espacio, aportan claves técnicas y estéticas del *ballet* romántico, uniendo una vez más, al *ballet* y a la literatura, como una interrelación con rasgos en común que las unen en una misma clave de lectura: la romántica.

### **3.3. Acto tercero: el tratamiento del engaño y la complicidad del público.**

El episodio de *Las bodas de Camacho* favorece la versión en *ballet* a través del, asunto de la fingida muerte de Basilio:

El supuesto suicidio se efectúa de tal manera que al lector, impresionado por la tragedia, no se le ocurre ni la sospecha de una burla. Magistralmente, Cervantes hace que los personajes, como también el lector, participen emotiva, seriamente en la acción. Aunque a Sancho, quien también presencia el “suicidio”, le parece que Basilio “para estar tan herido mucho habla...” (*El ingenioso hidalgo* II, cap. XXI, 435), el lector no acepta esta observación como preanuncio de un desenlace inesperado y cómico, porque está ya acostumbrado a las graciosas observaciones de Sancho en otras situaciones serias. Sólo después de haberse explicado la estratagema, se da cuenta el lector de que el sentido común del famoso escudero, en este caso, fue más penetrante que la inteligencia de Don Quijote, de los demás personajes y del mismo lector (Zimac 88).

Como explica Zimac en su texto, la muerte fingida de Basilio sólo es entendida como falsa por el lector luego de que se ha explicado todo, es decir, después de que el mismo personaje de Basilio revela el engaño. En el *ballet* el suceso se desarrolla de forma diferente, aunque se trate del mismo hecho y del mismo desenlace.

Mientras que en la novela de Cervantes el lector participa del audaz engaño de Basilio, para el público receptor del *ballet* es totalmente evidente desde un inicio que se trata de una simulación, incluso divertida, de la muerte del joven amante. Para la audiencia de la coreografía el acto se presencia como una burla a Camacho y todo lo que éste representa y aunque en la novela parece haber el mismo propósito, en el *ballet* el mensaje se transmite, gracias al lenguaje corporal, de una manera inmediata, es rápida. El *ballet* como arte que se representa, hace uso del público, creando una *realidad* para él, que puede permanecer oculta para quienes están en escena.

La obra de Cervantes no es romántica, ni pertenece al periodo denominado como Romántico: se publica mucho antes y como ha señalado la crítica es deliberadamente anacrónica, pues ya para la época de Cervantes no existían los caballeros andantes, ni se hablaba de la manera en que lo hace el hidalgo manchego. Sin embargo, Petipa encontró en la lectura en clave romántica del episodio de *Las bodas de Camacho*, elementos que le permitieron crear, a partir de la novela del autor español, una *ballet* romántico que se volvió tan popular como *Giselle*, con la que tiene elementos comunes: la lucha de dos jóvenes por defender su amor por encima del interés.

Más que en cualquier otro momento, Petipa explora la sensibilidad romántica en este segundo acto en el cual, en contraste con el resto de la obra, que hasta el momento ha estado cargada de música alegre con toque de panderetas, castañuelas y demás utilería ya mencionada.<sup>vii</sup>

Así, el *ballet* recrea muchos de los elementos presentes en la novela, leída ésta en una clave romántica. Se muestra a Don Quijote como un defensor de la verdad, la justicia y, claro, del amor. En el acto segundo se hace evidente esa situación con la representación del momento de la novela, en el que Don Quijote mantiene una conversación en verso con la imagen invisible de Dulcinea y retomando la crítica social a la creciente burguesía, por medio de una burla hacia el personaje de Camacho. El personaje principal del *ballet*, Quitera, ejemplifica las características del personaje femenino del *ballet* romántico: hermosa, en espera de que su amado la salve, la encuentre y la despose. Esto en concordancia con las actitudes, de este mismo personaje, descritas por la novela.



Si bien, muchos de estos elementos, introducidos por la lectura romántica que se ven en *Las bodas de Camacho*, se ven ya en las novelas intercaladas de la primera parte de la obra de Cervantes, el episodio base tiene ventajas para la adaptación coreográfica por la presencia del pasaje de las *danzas habladas y representadas*, pasando por *la danza española* (también representada en el acto III del *ballet*).

### **3.4. Ex cursus necesario: la música en el Romanticismo**

La música hace posible el *ballet* romántico y la danza en general. Por esa razón y de manera breve, presento algunas observaciones sobre la música del Romanticismo.

Hacia 1800 inicia una nueva etapa musical en la que se da un contraste entre la claridad y una claridad “profunda” o “mística” (Jiménez 14). Los compositores, admiradores de Beethoven, insertan en sus óperas, sonatas, conciertos, etc., elementos adicionales tomados de otras artes, además de aspectos fantásticos sin los cuales su música carecería de sentido:

Esta nueva relación con el sonido representaba también un nuevo refinamiento del arte, y sin embargo, era a la vez una regresión a la primitiva relación que el hombre había mantenido con la música –una relación con lo misterioso, lo emocionante, lo mágico (Jiménez 18).

Como se ve, también en la música pueden apreciarse los mismos tópicos ya señalados para el *ballet*. En el siglo XVIII se inicia una reflexión entre lo que une y separa a las artes, propiciándose un acercamiento entre literatura y música:

Lessing... admiraba la ausencia de reglas en Shakespeare... No deja de ser significativo que este periodo produjera de inmediato el fondo musical para las obras más tardías de Shakespeare, y en especial para la tempestad... ¿Qué otra cosa es la segunda parte del *Fausto* de Goethe sino la réplica literaria de un ópera mágica? (Jiménez 30).

La música romántica tuvo como estimulante a la literatura a la vez que pretendió darle a esta mediante la música programática, una nueva posibilidad de hacerla comprensible (Jiménez 32).

La música, al igual que la literatura y la danza, intenta relacionar amor y muerte, expresando al amor como atrayente del conocimiento y a la muerte como liberación del alma. El Romanticismo significa entonces, un cambio de las teorías estéticas de la creación.

#### **4. Ballet y literatura: lenguaje y comunicación**

Como este trabajo pretendía explorar las relaciones danza-literatura y más específicamente *ballet* – literatura, empleando para ello el *ballet* romántico *Don Quijote*, resumiré algunas herramientas de las que se vale el lenguaje corporal:

Nuestro cuerpo comunica constantemente, no solamente empleamos palabras para comunicar nuestros estados de ánimo o de salud. Cuando se sufre o se está alegre estos estados se reflejan en nuestra actitud corporal –*stasis*- o en nuestra manera de movernos – *kinesis*. Este es el llamado lenguaje corporal, que como su nombre lo indica, es la expresión del cuerpo. Cuando, con voluntad de estilo se estilizan y se ordenan en grupos de movimientos estas expresiones, nos hallamos ante una propuesta de danza. En un nivel artístico, para realizar trabajos dancísticos se requiere entrenamiento físico y trabajo coreográfico dirigido. Aunque podemos hacer uso de nuestra expresión corporal para bailar en casa, con amigos, pues el movimiento con ritmo y al son de la música parece ser inherente a todos los seres humanos. Cuando nos comunicamos artísticamente con el lenguaje corporal y dentro de códigos desarrollados a lo largo de los siglos podemos estar frente a danza o pantomima, expresiones artísticas de la *kinesis*. (Medellín 26).

Aunque la pintura y la danza no emplean palabras sí requieren entrenamiento por parte del público receptor, pues son lenguajes que han sido creados dentro de contextos culturales, temporales y espaciales diversos. Señala Edward Villella:

En el *ballet* formalizamos esto con la disposición del cuerpo. Intentamos hablar un lenguaje sin acentos. Cuando las personas se capacitan en una

determinada región del país o del mundo, posiblemente desarrollan un dialecto y nos incumbe a los que tenemos una misión específica reducir ese dialecto o acento y lograr un tipo de armonía (Villega 1).

Cada persona tiene un manejo de su cuerpo que le es propio y la mayoría de la veces éste es inconsciente. Sin embargo, él es la base de todos los procesos artísticos que denominamos danza. Claro que en este caso la expresión corporal que se da de manera natural, ahora se encuentra cultivada, codificada y, sobre todo condicionada por un aspecto externo de gran importancia, la música o la ausencia de ella como hecho artístico - musical:

No sólo tenemos un vocabulario muy básico, sino que relacionamos nuestra condición física a la musicalidad, al ritmo en el tiempo. Tenemos que ofrecerles a ustedes, la audiencia, las complejidades y comentarios inherentes en la música, como una extensión de la orquesta. El público debe casi visualizar la música a través de nuestro cuerpo. Debemos poder expresar físicamente la música para que ustedes vean lo que escuchan y escuchen lo que vean, así logramos una unión perfecta (Villega 2)

Ya sabemos el movimiento es natural a todos los seres humanos, así como sabemos también que es la base de todo tipo de danza. Ahora bien, el *ballet* es la formalización, la estilización, la aplicación de técnicas al movimiento. Se trata de tomar, de transformar el movimiento humano en un ejercicio estructurado, trabajado, que llegue al público estableciendo el diálogo, la comunicación del hecho artístico.

El bailarín de *ballet* se expresa mediante este lenguaje humano condicionado por una técnica, una estructura y una musicalidad, mediante lo que Villega denomina vocabulario físico: "Los bailarines hablamos un lenguaje físico y podemos conversar con ustedes mediante el cuerpo" (Villega 1).

Dicho movimiento no es arbitrario, responde a un orden, a unas líneas y formas que van desde la cabeza hasta la punta de los pies. En esta propuesta estética reside, en gran medida, la belleza del *ballet*.

Tenemos que entender no sólo las relaciones humanas sino también el comportamiento en los diferentes periodos de la historia y el estilo. Anhelamos poder interpretar los temas de la vida que son comunes a todas las personas.

Entonces utilizamos un número de elementos que simplemente va más allá de lo físico para mostrarles a ustedes, nuestra audiencia, la estética que reside en el cuerpo humano y cómo podemos comunicarnos con este idioma internacional. Es una sensación hermosa (Vilella 2).

Como el *ballet* aplica técnicas codificadas a lo largo de los siglos, en el *ballet* se habla, más que en gestos propiamente dichos, de movimientos posturales<sup>viii</sup>, es decir, gestos que se expresarán con la mayor parte del cuerpo, de ser posible con todo, y no sólo con una pequeña parte (generalmente el rostro). Se invita al público a sentirse fuera de presión y preocupación por entender (hablando específicamente del *ballet*), a disfrutar y conmovirse, ya sea por la virtuosidad de los bailarines, por la puesta en escena, por el vestuario, por la música o la historia contada.

El *ballet* expresa sentimientos, emociones que comunica a mediante movimientos que interpretan una trama que intenta conmover al público, mediante una expresión corporal clara e inmediata.

El lenguaje corporal humano es una forma de expresión que abarca múltiples planos. Es comunicación espontánea e instintiva, pero al mismo tiempo calculada. El lenguaje corporal es un *paralenguaje* y acompaña a toda expresión verbal. El lenguaje del cuerpo puede ser independiente del lenguaje de las palabras cuando actúa conscientemente con gestos mímicos en la vida cotidiana o en el ámbito artístico; también puede hacer las veces de acción intencionada o movimientos que hacen abstracción del gesto mímico, como lo es la danza (Medellín 4).

Si bien el *ballet* es de origen occidental, nos vemos ante una forma artística que ha logrado llegar y cautivar a audiencias en diversas partes del mundo. El *ballet* logra transmitir contenidos de una manera llamativa y permite que obras como *Don Quijote*, cuya base literaria es española, sean admiradas y reconocidas por diversas culturas, entre el público sensible y medianamente entrenado, sin necesidad de recurrir a una traducción del idioma en que fue creada la obra literaria que a veces le sirve de base. .

El *ballet* clásico trabaja historias sencillas, que tienen una “exposición, un nudo y un desenlace”, tal como señala Noverre, en una de sus *Cartas sobre la danza y los ballets*:

La Poesía, La Pintura y La Danza<sup>x</sup> no son, señor, o no deben ser otra cosa que una copia fiel de la bella naturaleza[...] Un ballet es un cuadro, la escena es la tela, los movimientos mecánicos de los que figuran en él son los colores; su rostro, me atrevo a expresarlo así, es el pincel; el conjunto y la animación de las escenas, la elección de la música, la decoración y el vestuario constituyen el colorido, en resumen, el compositor es el pintor (Noverre 65).

El *ballet* es pues, un montaje coreográfico en el que se une la destreza de técnica danzaria que se vale de un lenguaje corporal condicionado por una musicalidad establecida y el argumento de grandes obras literarias como *El Ingenioso hidalgo*, obra del canon de

Occidente y, tal como las celebraciones de los cuatrocientos años de la publicación de la primera parte de la novela lo mostraron, de la literatura mundial. Don Quijote como *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* se siguen representando y leyendo en todas partes del mundo.

## 5. Conclusiones

El *ballet* es una de las posibilidades de acercamiento hacia la literatura. Las coreografías cumplen su papel invitando hacia la literatura, y viceversa. Si bien podría pensarse que el tiempo del *ballet* y de los grandes coreógrafos románticos ha pasado, vale la pena recordar la existencia de obras que ponen de presente la interrelación que he explorado en el presente trabajo.

Como ya señalé, *La bella durmiente* (1974), novela corta de la puertorriqueña Rosario Ferré (Ponce, 1938) es una de estas propuestas. Ferré hace parte de la llamada Generación de los 70s de la literatura de Puerto Rico y del grupo de escritoras feministas entre las cuales se encuentran Magali García Ramis, Carmen Lugo Filipi, Mayra Montero y Ana Lydia Vega.

En una futura investigación quisiera abordar asuntos que relacionan la obra de Ferré con el tema del presente trabajo: su tesis doctoral es una lectura en clave romántica de Julio Cortázar, ella es autora de *El coloquio de las perras* (1990), cuyo referente obvio es la novela ejemplar de Miguel de Cervantes *El coloquio de las perras* que subvierte al crear un diálogo entre mujeres.

La pretensión del trabajo se cumplió para mí: aunque aspiraba a abrir una puerta de entrada hacia el interés común por la literatura y el *ballet*, he encontrado que, tomados en conjunto se retroalimentan y enriquecen mutuamente.



---

## NOTAS

<sup>i</sup> En el presente trabajo se aludirá el *ballet* como *Don Quijote* y a la obra de Cervantes como *El ingenioso hidalgo*.

<sup>ii</sup> En sus texto, *Cartas al ballet y a la danza*, y también en el libro *El Ballet su mundo*, demuestra cómo con el ballet romántico se enfatiza la relación ballet-literatura, ya que para las obras que surgen en este periodo es de esencial importancia el argumento, la trama a la que el ballet hace referencia y representa. Dicho argumento es sacado, casi siempre, de obras literarias, que funcionan como inspiración, como pretexto para adaptaciones coreográficas en el campo del ballet.

<sup>iii</sup> Baile que se efectúa, en su mayoría, entre dos mujeres y un hombre, tal y como lo refiere su traducción, paso de tres, aunque en contadas ocasiones se puede ver el caso de un pas de trois entre dos hombres y una mujer.

<sup>iv</sup> Originalmente propuesto por Perrault, pero años más tarde revisado por la Condesa de D'Aulnoy, quien, cómo lo refiere Ramón Días, fue una de las siete autoras que dominaron la producción del nuevo género del cuento de hadas; siendo la versión de la Condesa la que se recuerda, la que se mantiene en el imaginario colectivo.

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

<sup>vi</sup> La hermosura de Quitera, las cualidades artísticas de Basilio quien simula cantar y tocar la guitarra y la riqueza de Camacho.

<sup>vii</sup> Simulación de zapateos, colores fuertes (rojos, naranjas, amarillos, negros) y escenarios reales, o, más que esto, familiares, tales como plazas, tabernas, etc.

---

<sup>viii</sup> Véase Laban *El cuerpo comunicador*.

<sup>ix</sup> Con mayúsculas en la traducción de la cual cito.

---

**Obras citadas**

- Arantzibia, Irataxe. “A 400 años del Quijote”.  
[http://danzahoy.com/pages/members/44\\_150605/critica.php?seccion=notas/cr05#](http://danzahoy.com/pages/members/44_150605/critica.php?seccion=notas/cr05#).
- Baigneres, Claude. “*Ballets de ayer y de hoy*”. Ediciones Ave, Diputación 296 Barcelona 1965.
- Caro, Ceferino, “*Amor contra interés, hijos contra padres: Las Bodas de Camacho en el siglo XVIII*”.  
<http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/9/9>.
- Cervantes, Saavedra, Miguel. “*Don Quijote de la mancha*”. Edición del IV centenario. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Cuentos de Perrault. “*La bella durmiente del bosque*”. “*Caperucita Roja*”. “*El gato con botas*”. Editorial Porrúa. S.A. República argentina, México 1992.
- Destaville, Honorio Enrique. “*Don Quijote en el Ballet, El Caballero de la Triste Figura*”.  
[http://www.danzarevista.com/pages/members/48\\_1105/actualidad.php?seccion=notas/ac11](http://www.danzarevista.com/pages/members/48_1105/actualidad.php?seccion=notas/ac11)
- Foucault, Michel. “*Las palabras y las cosas*”. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI Editores S.A. 1968.
- Giménez, Elena. “*La música en la época romántica*”. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1986
- Jeanmaire, Federico. “*Una lectura del Quijote*”. Primera edición, Buenos Aires: Six Barral 2004.
- Luque Muñoz, Henry. “*William Shakespeare Una estética de la noche*”. Panamericana Editorial Ltda.
- Medellín, Gómez Ana Cristina. “*Para maestros que atienden la educación artística del primer al tercer grado de educación primaria*. 21 de agosto de 2000.  
[http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/M/MedellinAna\\_ManualDanza.htm](http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/M/MedellinAna_ManualDanza.htm) - 415k -.
- Méndez, Martínez Roberto “*El ballet su mundo*”. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2004
- Muñoz, Willy O. “*El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*”. Capítulo III. “*Por Rosario Ferré: subestructuras patriarcales en la bella durmiente*”. Kent State University. Editorial Pliegos Madrid.

---

Norat, Gisela, “*Del despertar de “la bella durmiente” al reino pratriarcal*”. Revista Lingüística y Literaria. Año 10. No. 15. enero-junio. 1989. editada por el Departamento de Lingüística.

Noverre, George Jean. “*Cartas sobre la danza y los ballets*”. Bolsilibros A.L

Ramón, Días Carmen. “*Las hadas modernas en el cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personajes o autor?*” UA.  
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11399368/articulos/THHEL0101110095A.PDF>.

Riley, Edward. “*Introducción al Quijote*”. Editorial Crítica, Barcelona 2000

Rincón-salas, Mariano. “*El Quijote en la nueva caballería*”. Antología de ensayos sobre el Quijote. Frente de Afirmación Hispanista, A.C. México 2005.

Romero, Rubén. “*Como leemos el Quijote*”. Antología de ensayos sobre el Quijote. Frente de Afirmación Hispanista, A.C. México 2005.

Shakespeare, William. “*Romeo y Julieta*”. Editorial Cátedra Letras Universales. Fundación instituto Shakespeare. Grupo Anaya, S.A. 1988, 2005.

Vélez, Echeverri Marinela. “*El arte del ballet. Nociones generales sobre el arte del ballet*”. Banco de la República. 1972.

Villilla, Edward. “*Del baile popular a la danza clásica*”. Centro Cultural del BID, Encuentros. Agosto 1994. No. 7.

Zimic, Stanislav. “*El engaño a los ojos*” en *las bodas de Camacho del Quijote*”. University of Texas.  
<http://www.jstor.org/pss/339112>