# MIRAR EL «BALLET» SIN CESAR

Jaime Conde-Salazar Pérez

**A pocos se les escapa ya el hecho de que el exilio al que se han visto obligados muchos de nuestros bailarines está transformando el mundo del *ballet*. Casos como el de Gonzalo García (San Francisco Ballet), Ángel Corella (American Ballet Theatre), José Carlos Martínez (Ópera de París), Lucía Lacarra (Ópera de Múnich), Tamara Rojo (Royal Ballet) o Laura Hormigón (Ballet Nacional de Cuba) son, quizás, los más visibles. Pero no son en absoluto excepciones: las principales compañías de *ballet* del mundo cuentan con solistas y bailarines del cuerpo de baile nacidos y, muchos de ellos, formados en nuestro país, y que, ante la indiferencia oficial, han tenido que buscar el modo de desarrollar sus carreras en otros lugares.**

Esta presencia masiva de artistas españoles en otros países es quizás el fenómeno más evidente que afecta al *ballet* en nuestros días. Sin embargo, hay otra manera de acercarse al *ballet* fuera de nuestras fronteras: al exilio de los bailarines hay que sumar el exilio de los creadores, quizá menos visibles incluso que los primeros. Y si los bailarines españoles están dando un matiz nuevo a las grandes compañías, nuestros creadores más radicales están lanzando miradas reveladoras sobre el *ballet* que está comenzando a aparecer como algo distinto a lo que tradicionalmente ha contado la historia.

Cuenta el relato oficial de la historia de la danza que la modernidad se construyó contra el *ballet*. Sin embargo, el *ballet*, como estructura de representación, como máquina para producir ilusiones vivas de la alteridad, es hoy uno de los principales objetos de reflexión para nuestros creadores.

La crítica formalista imaginó desde mediados de los años veinte del siglo pasado una historia de la danza en forma de evolución lineal, positiva y continua. Para que este esquema narrativo funcionara, era necesario establecer momentos de ruptura que anunciaran los nuevos momentos de modernidad. Así, las nuevas formas de bailar que se ensayaron en el primer tercio del siglo XX, y muy en especial la *modern dance* estadounidense, se entendieron como negación del *ballet*. Y esta negación era la que permitía la evolución necesaria de la historia.

Según escribió el crítico neoyorquino John Martin (1893-1967) en el primer tratado dedicado a la *modern dance*, ésta «se ha opuesto claramente al artificio del *ballet* clásico haciendo que su principal objetivo sea la expresión de una compulsión interior. Y además ha visto la necesidad de que esa expresión se sirviera de formas vitales dándose cuenta, de hecho, del valor estético de la forma por sí misma, como algo unido a la expresión».[1]

De esta manera, la narración de la historia encontraba su motor en un problema estrictamente formal: lo que hace que la danza teatral «evolucione» a lo largo del tiempo son los modos de movimiento corporal y, finalmente, las técnicas que se crean a partir de aquellos. Esta estructura narrativa resultó ser un modelo perfecto para explicar y ordenar los fenómenos que afectaron a la danza durante el siglo XX. Así, se nos ha explicado que frente al *ballet* apareció la *modern dance*; frente a la *modern dance* la *post-modern dance*; luego la danza-teatro; después la danza contemporánea; durante los años noventa la «nueva danza»... Esta pulcra secuencia de negaciones lo deja todo ordenado y sin fisuras aparentes. Sin ansiedad ante la incertidumbre de lo

que no se alcanza a entender del todo. Todo bajo control. Cada cosa en su sitio: cada evolución con su ruptura.

Sin embargo, después de todo lo que ha pasado en la danza teatral en el siglo pasado, parece que hay algo que se le escapa a este relato de solidez inquietante. ¿Era verdad que el *ballet* era sólo una técnica, un modo de bailar?, ¿era realmente posible deshacerse del *ballet* con tan sólo abandonar al *danse d'école*?, ¿en algún momento ha llegado el *ballet*, en efecto, a estar en ruinas?

Los fundamentos de la técnica clásica se pueden encontrar en los bailes cortesanos del siglo XVIII. Así lo cuentan todos los manuales de historia de la danza. Pero el fenómeno del *ballet* tal y como lo conocemos hoy no se da hasta el primer tercio del siglo XIX.[2] Es entonces cuando, gracias a la iluminación de gas, los teatros comienzan a transformarse en máquinas de producir ilusiones visuales. Las luces se apagan[3] y los espectadores, desde la oscuridad, asisten al espectáculo vivo de la aparición de los seres que se quedaban más allá de los límites de la conciencia del recién estrenado sujeto ilustrado. Aquel teatro para *ballet* ofrecía a la visión los cuerpos vivos de quienes habitaban más allá de la razón: mujeres sin voz ni peso, *willis*, sílfides, cisnes, muertas que pueblan alucinaciones producidas por el opio, bailarinas exóticas… Dentro de aquella máquina sucedía la experiencia de lo sublime que imaginaron tanto Kant como Burke:[4] el espectador, protegido por la oscuridad y por la distancia que imponía el foso de la orquesta, podía entregarse a las experiencias de «horror deleitoso», de «tranquilidad teñida de terror». Mirar mas allá en teatro para *ballet* no suponía ningún peligro real para los espectadores, que podían experimentar la alucinación de acceder a mundos lejanos o sobrenaturales.

Más allá de los distintos lenguajes dancísticos que se han ido inventando en la «cultura occidental», el aparato fascinante inventado con el *ballet* sigue intacto y goza de una excelente salud. Todos los movimientos señalados en la historia de la danza, en algún momento han existido o sólo pueden existir dentro del teatro para *ballet*. La máquina funciona a la perfección: oscuridad en el patio de butacas, luces en el escenario y, entre medias, el telón. Y si esto es así, puede que, a pesar de la obligatoria negación formalista, el *ballet*, tal y como lo entendemos desde hace poco menos de dos siglos, sea un fenómeno vivo y vigente. Si este fuera el caso, entonces lo que llamamos «coreografía», es decir, aquello que tiene que ver con el diseño de movimientos corporales, sería tan sólo la última pieza que pone a funcionar la máquina del *ballet*. El tipo de movimientos corporales o el lenguaje de cada danza tendrían una importancia relativa que estaría siempre en función de que el teatro pudiera producir alucinaciones visuales de la presencia viva del otro. En este sentido, podríamos entender el *ballet* como una tecnología para producir ilusiones de los límites del «sujeto ilustrado» encarnado en todos y cada uno de los cuerpos que componen el público. De alguna manera en el *ballet* como fenómeno se habría logrado crear un artefacto para producir simulacros de satisfacción del deseo.

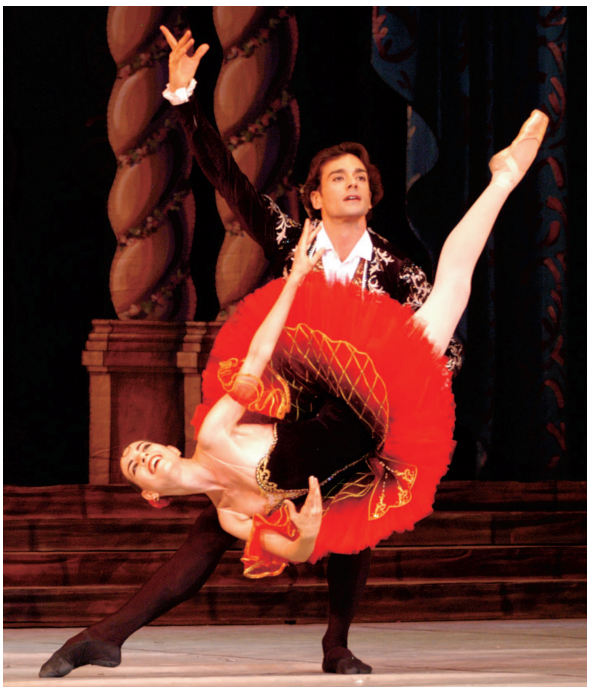
A medida que pasó el tiempo y sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial, cuando, gracias a la crítica feminista y a la llamada «crítica ideológica», comenzamos a saber que ese «sujeto ilustrado» (que hacía funcionar el *ballet*) tenía un carácter hegemónico, el *ballet* se reveló como un objeto fascinante en el que observar el comportamiento y las características de ese sujeto. Por esta razón, no es de extrañar que los artistas contemporáneos que se dedican a la danza, no dejen de acercarse al *ballet* y a los problemas que se plantean en su interior. No se trata de mirar el baile de puntas en sí, sino la maquinaria de la que son parte y que les da sentido. Así, trabajar sobre el *ballet* podría tomarse como una manera de reflexionar sobre el funcionamiento de lo que se ha dado en llamar «sujeto contemporáneo». Y alterar las estructuras espaciales de representación propias del *ballet* podría leerse como una forma de explorar lo que somos en nuestros días.

A modo de ejemplo, podemos acercarnos a varias propuestas de artistas españoles que, desde su exilio inevitable, están proponiendo visiones diversas y, generalmente, indirectas, de la máquina del *ballet*.

La Ribot (Ginebra) comenzó en 1993 un proyecto destinado a crear a lo largo de su vida cien «piezas distinguidas». Cada «pieza distinguida» sería una acción de entre treinta segundos y siete minutos que podría ser adquirida por personas y entidades que pasarían a ser «propietarios distinguidos». En un principio, el proyecto consistiría en acumular linealmente todas las piezas que se fueran creando. Pero pronto se planteó un problema que aparecía por encima de

las piezas en sí: el lugar y el modo en que éstas se presentaban. Hasta la fecha La Ribot ha creado 34 piezas que han sido presentadas en cuatro espectáculos y una instalación. Lo que comenzó apareciendo en un espacio más o menos convencional (*13 piezas distinguidas*, 1993; *Más distinguidas*, 1997) se transformó (*Still Distinguished*, 2000) en una especie de espacio teatral al que se le hubiera extirpado el patio de butacas: la bailarina y los espectadores pisaban el mismo suelo y eran igual de visibles. De esta manera, el público que en el *ballet* permanecía protegido en la oscuridad perdía el poder de la visión única y, en escena, se mezclaban hasta el infinito los puntos de vista. La instalación *Despliegue* (2001) transformó el órgano extirpado en el que se convirtió la escena única en una estructura enterrada a la que los espectadores sólo tienen acceso desde una superficie virtual. Ejecutadas todas las «piezas» y grabadas en vídeo, la instalación convertía el teatro de *ballet* en una especie de mausoleo, de monumento a la memoria del propio proyecto. Pero la separación entre cuerpos vivos (espectadores) y cuerpos reproducidos (el vídeo en el que La Ribot ejecuta las piezas) limitaba los logros del espacio único de *Still Distinguished* en el que todas las dimensiones eran compartidas por todos los participantes en el espectáculo. La recuperación de ese espacio común llegó con *Panoramix* (2003), un espectáculo retrospectivo que lograba hacer de la escena del *ballet* un espacio común y único en el que, a través de la evocación de lo subterráneo, la memoria volvía a suceder como un evento vivo.

Olga Mesa (desarrolla su trabajo en Francia) ha mostrado también nuevas cuestiones sobre el teatro para *ballet*. En su caso, el vídeo, presente desde el principio en su obra, se ha convertido en el medio para poner a prueba los límites de la ficción impuesta por el *ballet*. Durante los noventa, Olga Mesa recurrió al cine y al vídeo para perforar la escena con visiones extrañas, ensoñaciones, etc. Estos huecos daban a otras realidades, abrían vías de evasión que cuestionaban la unidad de la representación. Pero ha sido en sus dos propuestas más recientes, *Suite au dernier mot* (2003), y *On cherche une danse* (2004), cuando los límites de la ficción se han extendido al infinito, eliminando la posibilidad de un exterior: nada se escapaba a la máquina del *ballet*. En ambas obras, hay un momento en el que la bailarina, armada con una cámara, sale al exterior del teatro, que permanece lleno de espectadores. Sentados en sus butacas, presencian



En la imagen, Laura Hormigón y Óscar Torrado en el paso a dos del tercer acto del *ballet Don Quijote*.

cómo la cámara transforma el exterior, el espacio público, en parte de la representación. La distancia desde la que el espectador de *ballet* ejerce su poder quedaba así eliminada y la seguridad de su cuerpo, puesta en entredicho.

Olga de Soto (Bruselas) logró eliminar la escena en su proyecto *Histoire(s)* (2004). Un *ballet* sin bailarines, un *ballet* en el que todos son espectadores. Los recuerdos grabados en vídeo de algunos parisinos que asistieron a las representaciones del *ballet* de Roland Petit *Le Jeune Homme et la Mort* (estrenado el 25 de junio de 1946 en el Théâtre des Champs-Élysées de París) ocupan la escena. Los bailarines, las luces, el vestuario, etc. son sustituidos por su recuerdo. Como si con el *ballet* original hubiera desaparecido también la escena, la posibilidad de un lugar exterior. Los espectadores vivos se encuentran con los espectadores grabados y entre ambos se genera un espacio de memoria, un lugar en el que la desaparición inevitable no es vivida como una pérdida. A través del recuerdo, el *ballet* ocurre en otra dimensión, más allá del edificio en el que tiene lugar el hecho del encuentro entre espectadores.

En su *Space Odyssey* (2002), Cuqui Jerez (Berlín) seccionó la mirada del espectador de *ballet* eliminando la mitad inferior de la visión de la escena. Como si la navaja de Buñuel y Dalí en *Un chien andalou* hubiera sido pasada al público del espectáculo, nadie entendía nada hasta que el vídeo restituía la visión eliminada por el corte horizontal de la visión y añadía los datos que completaban el sentido de las acciones. De este modo, para que ocurriera con éxito, el *ballet* de Cuqui Jerez necesitaba de las imágenes reproducidas, que, junto con las vivas, daban lugar a una máquina híbrida e inquietante que, por un lado, dependía del cuerpo vivo de la bailarina y, por otro, de su imagen reproducida.

Juan Domínguez (Berlín) propuso también un trabajo de desmembración parecido en *TLBETME (Todos los Buenos Espías Tienen Mi Edad*, 2004). Pero en este caso no se trataba tanto de seccionar la visión como de separar las partes del teatro para *ballet* y recomponerlas para dar lugar a una especie de aparato que alteraba las condiciones de percepción del espectador. Por una parte, Juan Domínguez secuestraba la visión longitudinal tradicional del espectador mediante una cámara que colocaba sobre una mesa. La acción fundamental de la obra ocurría en aquella superficie sobre la que el bailarín pasaba tarjetas con un texto. De esta forma, el punto de vista del público era sustituido por el punto de vista de una cámara que mandaba su señal a un proyector que mostraba imágenes sobre una pantalla. En la pantalla aparecían fichas con un texto: superficies que impedían la penetración visual a la que está acostumbrado el espectador de *ballet*. Más allá no había nada, más allá no aparecían los cuerpos de los otros, sino el texto de un relato. Sólo a través de la narración, uno podía acceder a otros ámbitos, no visuales, del espectáculo. Con lo cual, el edificio desmembrado del *ballet* se convertía en una especie de máquina del fracaso que obligaba al espectador a imaginar, más allá de lo vivo, qué sucedía en escena.

A estos ejemplos se podrían añadir otros tantos de artistas procedentes de otros países. Entre todos parece que están generando una especie de movimiento que, al margen de los relatos oficiales de la historia, vuelve a reflexionar sobre el *ballet* no sólo como lenguaje sino, fundamentalmente, como fenómeno y como mecanismo de representación. Probablemente no serán ellos los que agoten el tema y sobre el *ballet* se seguirá hablando mucho tiempo. Pero la conquista de una distancia suficiente que nos permita observar y analizar el *ballet* es algo propio de nuestros días. ■

## NOTAS

1. J. Martin, *The Modern Dance*, Dance Horizons, Nueva York, 1933, p. 6.

2. *La Sylphide* (coreografía de Filippo Taglioni y música de Jean Schneitzhoeffer) se estrena el 12 de marzo de 1832 en el teatro de L'Académie Royale de Musique de París. *Giselle* (coreografía de Jean Coralli y música de Adolphe Adam) se estrena el 28 de junio de 1841 en el teatro de L'Academie Royale de Musique de París.

3. El primer *ballet* en el que se apagaron las luces de la sala fue *Le diable boiteaux* (coreografía de Jean Coralli y música de Casimir Gide), estrenado el 1 de junio de 1836 en el teatro de L'Académie Royale de Musique de París.

4. Ambos filósofos entienden que la experiencia de lo sublime no tiene que suponer ningún riesgo real para el espectador, que siempre debe permanecer seguro y protegido. «Pero su aspecto es tanto o más atractivo cuanto más temible, con tal de que nosotros nos encontremos en un lugar seguro y llamamos gustosos sublimes a estos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio y ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para medirnos con todo el poder aparente de la naturaleza» (Kant, *Crítica del juicio*). «En todos estos casos, si el dolor y el terror son modificados de manera que no sean realmente nocivos, si el dolor no llega a la violencia y el terror no tiene relación con el peligro real de la persona [...] son capaces de producir deleite [...]. Su objeto es lo sublime» (Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*).

**Jaime Conde-Salazar Pérez** es historiador del arte. Ha desarrollado sus investigaciones en el campo de la danza y las artes vivas. Es, así mismo, director del Aula de Danza Estrella Casero de la Universidad de Alcalá de Henares.