

DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v5i5.2610>

Stravinski y Prokófiev, música y masculinidad en el ballet ruso

Stravinsky and Prokofiev, music and masculinity in Russian ballet

Laura Elizabeth Espindola Mata

laura.espindola@uaq.mx

<https://orcid.org/0000-0002-0369-8841>

Universidad Autónoma de Querétaro - Centro de Estudios Críticos en Cultura Contemporánea CECRITICC
Querétaro – México

Eduardo Núñez Rojas

eduardo.nunez@uaq.mx

<https://orcid.org/0000-0003-2338-5014>

Universidad Autónoma de Querétaro - Secretaría de Extensión y Cultura Universitaria
Querétaro – México

Artículo recibido: 23 de agosto de 2024. Aceptado para publicación: 06 de septiembre de 2024.

Conflictos de Interés: Ninguno que declarar.

Resumen


Brevísimo análisis dramático-musical de los ballets *Petrushka*, música y libreto de Igor Stravinski y de *Romeo y Julieta*, música y texto de Serguei Prokofiev, consideradas obras trascendentales del arte universal, realizadas desde la conciencia transdisciplinar. Obras que constituyeron, en el arte, el nacionalismo ruso, y derivaron en novedosas técnicas como el serialismo en la música o la supermarioneta en la danza, rompiendo con el romanticismo parisino que le antecede. En un contexto de post-guerra, donde la política influyó directamente en la creación artística. Sus músicas, que evocan el primitivismo y lo exótico, revolucionaron la manera de concebir la corporalidad masculina visibilizando sus pasiones, miedos y pulsiones del cuerpo en su rol heterodoxo. Creando una fenomenología que se articula entre el transitar constante de la música como cuerpo sonoro y la corporalidad del intérprete.

Palabras clave: Stravinski, Prokofiev, Petruska, Romeo y Julieta, ballet ruso

Abstract

A very brief dramatic-musical analysis of the ballets *Petrushka*, music and libretto by Igor Stravinsky and *Romeo and Juliet*, music and text by Sergei Prokofiev, considered transcendental works of universal art, carried out from a transdisciplinary consciousness. Works that constituted, in art, Russian nationalism, and led to novel techniques such as serialism in music or the super-marionette in dance, breaking with the Parisian romanticism that preceded it. In a post-war context, where politics directly influenced artistic creation. Their music, which evokes primitivism and the exotic, revolutionized the way of conceiving male corporality by making visible its passions, fears and drives of the body in its heterodox role. Creating a phenomenology that is articulated between the constant transit of music as a sound body and the corporality of the performer.

Keywords: Stravinsky, Prokofiev, Petruska, Romeo and Juliet, russian ballet

Todo el contenido de LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades, publicado en este sitio está disponibles bajo Licencia Creative Commons. 

Cómo citar: Espindola Mata, L. E., & Núñez Rojas, E. (2024). Stravinski y Prokófiev, música y masculinidad en el ballet ruso. *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades* 5 (5), 340 – 353. <https://doi.org/10.56712/latam.v5i5.2610>

INTRODUCCIÓN

A inicios del siglo XX, debido a los efervescentes movimientos socio-políticos, como el resurgimiento de Rusia, la fundación de la URSS, la Primera y Segunda Guerra Mundial y la conformación de los Estados Unidos de América como potencia mundial; el auge artístico se concentraba en París. Donde el ballet ruso se contraponía fuertemente a la ópera italiana, como el espectáculo más notable, cobrando primer orden de importancia después del ocaso de *Turandot* (1926) de Puccini.

La influencia del arte escénico ruso del siglo XX marcará una nueva senda para la música, el ballet, el teatro y el cine universal. Impulsado en especial por el empresario, músico, cantante y crítico de arte Serguéi Diághilev (1872-1929), quien "logró conjuntar una propuesta escénica multidisciplinaria, y sus bailarines y coreógrafos rompieron con los estereotipos del ballet comercial" (Tortajada, 52), llegando a crear una nueva corriente estilística y pedagógica en la música y el ballet.

NARRATIVAS EN EL ARTE RUSO

Diághilev reunió, inicialmente, a los más notables artistas rusos y eslavos, posteriormente se sumarían a su elenco artistas del resto de Europa; entre los que se encontraban los coreógrafos y bailarines Michel Fokine, Adolph Bolm, Anna Pávlova, Vaslav Nijinsky, George Balanchine, Tamara Karsávina, Olga Jójlova, Bronislava Nijinska y los compositores Nikolái Rimski-Kórsakov, Serguéi Prokófiev, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Richard Strauss y por supuesto el ruso Ígor Stravinski, con quien produciría las obras más trascendentales de su vida.

Figura 1

Ansermet, Diaghilev, Stravinsky y Prokofiev, 1921



Fuente: The New York public library digital collections.

Sus producciones se alejaron del romanticismo y la superficialidad eurocéntrica, propagada mayormente en París, otorgando una nueva dimensión a la escenificación del cuerpo, en especial a la masculinidad, visibilizando su sensualidad, sus pulsiones, deseos y miedos, logrando “la unidad dramática-coreográfica, elevando el ballet a nuevas alturas como forma de arte serio por derecho propio, con el varón ocupando de nuevo su lugar apropiado”, (Tortajada, 52).

Entre las obras más importantes y trascendentales del ballet ruso, debido también a las innovaciones de su música escénica, se encuentran *Petrushka* (1911) de Igor Stravinski (1882-1971) y, el emblemático *Romeo y Julieta* (1935) de Serguéi Prokófiev.

La conjunción de sus novedosas narrativas escénicas que exponen diversas aristas del cuerpo masculino, visibilizando la homosexualidad y la androgenia, así como la potente y casi violenta música rusa, con la ambición y visión empresarial de Diághilev, hicieron de Rusia la nueva potencia artística de occidente que permearía hasta el continente americano.

Esto también gracias a dos aspectos, el primero social, como apunta Tortajada: “el público había cambiado (en relación con el del siglo XIX, lleno de dandis del Jockey Club francés) y ahora estaba compuesto por círculos de artistas e intelectuales, por las élites sociales, por un creciente público femenino (inclusive, la mayoría de los patrocinios provenían de mujeres), además de numerosos homosexuales” (Tortajada, 54).

El segundo aspecto corresponde a las estéticas escénicas, pues: “los temas que se trataban en las obras coreográficas y las imágenes que se representaban tenían relación con lo ‘exótico’ y lo ‘primitivo’; con ‘lo otro’. Los Ballets Rusos se consideraban ‘semiasiáticos y semieuropeos’; estaban, según el mundo occidental, más cercanos a la ‘naturaleza’ y, por tanto, a la masculinidad ‘esencial’” (Tortajada, 54).

Misma exotividad que refleja la música rusa en el considerado “primitivismo musical”, la cual busca un reencuentro con la espiritualidad arcaica y primitiva, como parte de sus raíces e identificación cultural, sin ser una cita explícita de las músicas tradicionales, más bien se trata de la comunión entre sonoridades arcaicas y la sofisticación de técnicas armónicas/melódicas que rompieron con las estéticas sonoras establecidas, principalmente, por Italia, Francia y Alemania.

Las excentricidades sonoras y rupturas técnicas de Stravinsky se caracterizaron, entre otros aspectos, por:

“las melodías situadas en tesituras insospechadas y con movimientos interválicos singulares; la armonía, —a veces sin resolución— multiplicada en pasajes bitonales; la rítmica completamente irregular e impredecible; el papel protagónico las percusiones y la integración de instrumentos como la trompeta piccolo y el güiro al esquema de orquestación. [...] Los patrones rítmicos que recuerdan prácticas rituales, atmósferas instrumentales que evocan las fuerzas implacables de la naturaleza, los juegos melódicos que oscilan entre el orden y el caos fueron materializados, con las técnicas orquestales más modernas (Fernández et al., 4-14).

De igual simbolismo para el ballet y la música rusa resultó *Romeo y Julieta*, coreografía de Leonid Lavrovski, con música de Prokofiev quien también participó como libretista de la obra junto a Adrián Piotrovski, Serguéi Rádlov y el mismo Leonid Lavrovski. Prokofiev, ya había compuesto música con anterioridad para ballet, encargado por Diághilev por lo que estaba familiarizado con el género.

Para el año que se estrenó *Romeo y Julieta* (1940), el ballet ruso ya se había posicionado en Europa y América; el éxito de la obra fue avasallador e hizo contundente la supremacía rusa en el arte de la escena.

Cabe mencionar que la proliferación de la música de Prokofiev como emblema nacional se logró, también, gracias a sus inclinaciones políticas y dinámicas estalinistas, que le valieron fuertes críticas, pues a su regreso a Rusia proveniente de Estados Unidos, fue señalado por muchos como “un gran artista que servía a Stalin como un perro” (Taruskin, 270).

El mismo Stravinsky, contemporáneo y competencia musical de Prokofiev, expresaría de su regreso a la Unión Soviética:

“Fue un sacrificio a la perra deidad de la fama y no otra cosa. Por diversos motivos no había tenido éxito ni en Estados Unidos ni en Europa, mientras que su visita a Rusia fue un triunfo. Además, era políticamente ingenuo y no sacó ningún provecho del ejemplo de su buen amigo Miaskovsky. Regresó a Rusia y cuando finalmente comprendió cuál era su situación allí ya era demasiado tarde” (Craft, 35).

Dejando entre ver su antipatía por el compositor y su desaprobación a las dinámicas políticas del compositor, que, si bien en un inicio le facilitaron vías para posicionarse social y económicamente en la URSS, después esa postura jugaría en su contra, llegando a ser un artista controlado y muchas veces silenciado. Hecho que no le impidió crear una de las más grandes obras maestras para la música y el ballet, *Romeo y Julieta*, anteponiéndose a todas las críticas de su tiempo.

STRAVINSKY, PETRUSHKA Y LA “SUPERMARIONETA”

Ígor Fiódorovich Stravinski, a lo largo de su vida escribió en diferentes estilos musicales como el neoclasicismo, el serialismo, el dodecafonismo o el jazz. Escribió para sinfónicas, piano, multiplicidad de conjuntos musicales e incluso incursionó en la ópera con *El ruiseñor* (1914). Estilos que amalgama con el estilo ruso o primitivo¹, y el cual sería el distintivo para la trascendencia de su obra musical y escénica.

Petrushka (1911) es la segunda composición de un total de 24 obras musicales que escribió para ballet; corresponde a su primer periodo compositivo, denominado ruso, el cual renovará este género dancístico.

El impacto de la obra de Stravinski y su personalidad, sería avasallador, llegando a ser considerado como una de las personalidades más influyentes del siglo xx por la revista *Time*.

En Clarens, Francia, entre 1910-1911 Stravinski escribió su famosa *Consagración de la primavera*, sin embargo, tuvo una visión, la de escribir música para una marioneta que cobraba vida, a lo cual el compositor expresa:

Al componer esta música tuve claramente la visión de un títere repentinamente desatado que, con sus diabólicas cascadas de arpeggios, exaspera la paciencia de la orquesta, que, a su vez, responde con amenazante fanfarria. Se produce una terrible lucha que, habiendo llegado a su paroxismo, termina con el doloroso y lamentable colapso del pobre títere (Tintori, 1979, 84)².

¹ El primitivismo fue un movimiento de las artes que pretendía rescatar el folclor más arcaico de ciertas regiones con un lenguaje moderno. Similar al nacionalismo en su afán por rescatar lo local, el primitivismo incorporó además métricas y acentuaciones irregulares, un mayor uso de la percusión y otros timbres, escalas modales, y armonía politonal y atonal (“La música. Primera mitad del S. X: Primitivismo”).

² Componendo questa musica avevo nettamente la visione di un burattino subitamente scatenato che, con le sue diaboliche cascate di arpeggi, esaspera la pazienza dell’orchestra, la quale, a sua volta, gli replica con le minacciose fanfare. Ne segue una terribile zuffa, che, giunta al suo parossismo, si conclude con l’accasciarsi doloroso e lamentevole del povero burattino. (La traducción es mía).

Trabajando sobre su idea, Stravinski se encontró con su amigo, el empresario Serguéi Diaghilev, entusiasmados por la creación decidieron llevarlo a escena, interpretando a una Petrushka³ de carácter bufo y melancólico que tiene la capacidad de cobrar vida y amar a su compañera, otra marioneta bailarina. Al final, Petrushka es asesinado por los celos que le causó un moro, quien también ama a la misma bailarina. Desde lo alto del teatrino, donde actúan las marionetas, el espíritu de Petrushka jura venganza.

La música para Petruska fue terminada en Roma (1911) para ser estrenada en el Teatro del Châtelet de París por el ballet ruso de Diáguilev. La composición, que inicialmente era concebida para piano y orquesta, cobró relevancia por su llamado acorde "Petruska".

Dicho acorde caracteriza la melodía del personaje de Petrushka evocando un leitmotiv⁴. El cual aparenta estar formado por dos acordes superpuestos, do y fa sostenido mayores, que tocados simultáneamente podrían crear una politonalidad. Que según Giampiero Tintori: "no se trata de la primera aparición politonal en la literatura musical [...] citando a los Conciertos de Brandemburgo de Bach y el estupendo divertimento de Mozart Ein musikalischer Spass (K. 522)" (Tintori, 92).

Figura 2

Acorde Petruska



Sin embargo, se debe analizar con atención la construcción, funcionalidad y el contexto sobre el cual se escribe el acorde "Petruska", fuera de los estándares musicales y la tonalidad, pues uno de los propósitos del compositor fue alejarse de estos mismos. Robert P. Morgan señala al respecto: "Stravinski concibe el acorde como un complejo cromático total, del mismo modo que concibe el acompañamiento ostinato del comienzo del primer cuadro como un complejo diatónico desde el que se origina la melodía" (Robert P., 113).

³ Se le llama así a una marioneta tradicional rusa que: "durante las fiestas populares, en las calles artistas vagabundos hacían danzar su propias *petruskas* de madera y trapo al sonido de un estridente acordeón" (Tintori, 1979, 84). (La traducción es mía).

⁴ Voz de origen alemán, acuñada por el compositor Richard Wagner, que se usa en español como sustantivo masculino con el sentido de 'tema musical recurrente en una composición' y, por extensión, 'motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica' (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española).

Stravinski experimentó constantemente en el jazz la textura y funcionalidades de los acordes clusters⁵, lo cual sugiere una idea sobre los complejos cromáticos y diatónicos que el autor utilizaba en su música, indistintamente del estilo, como parte de su lenguaje musical.

Además, al ser concebida como una obra inicial para piano y orquesta es factible la utilización de este concepto de acorde por su digitación e interpretación. Contradiendo la idea de politonalidad.

Paralelamente, Diaghilev seguía las ideas teóricas del teatro de Stanislavski y de Craig, este último apuntaba que: “para un verdadero renacimiento del teatro es necesario alejar definitivamente al autor-hombre de la escena” (Tintori, 86)⁶. Es decir, el actor debe evitar manifestar los sentimientos del personaje bajo los instintos y los gestos sugeridos de la rutina personal.

Para lograrlo, Craig propone a la supermarioneta como un instrumento perfecto para expresar el deseo del autor, y evitar que el movimiento e interpretación surja de la persona física e imperfecta (o sea el actor), logrando superarse a sí mismo y a su materia. Pues, en su imaginario no es movido por hilos, sino por el sentimiento de quien lo mueve, dotando a la supermarioneta de humanidad, “como un inicio de su segunda vida irreal, de sus antojos reprimidos y su postración” (Tintori, 87-92).

Bajo estas premisas estéticas teatrales y musicales se crea Petruska, en donde claramente la realidad y la fantasía se liminan. Lo que corresponde a una obra transdisciplinaria, pues la música ya no es un simple acompañamiento o descripción sonora de movimientos rutinarios por parte de los actores y bailarines, sino que forma parte del ánimo de los personajes. Así, la música y el movimiento de los cuerpos obedecen a la poiesis de la supermarioneta.

Al mismo tiempo la música de Petruska fue creada con “el principio básico de la “atracción polar” (tomando el término que utilizó Stravinsky), que consiste en un conjunto referencial de notas que sirven como centro de todos los materiales que lo forman y que lo rodean (o que lo elaboran), se puede aplicar a ambas composiciones” (Morgan, 120).

Dicha atracción polar, también comulga entre sí en el cuerpo del personaje Petruska, pues al mostrarse como una marioneta que tiene sentimientos y pasiones humanas, crea la polaridad objeto/hombre, mostrando su masculinidad desde aspectos poco visibilizados en la danza anteriormente, como los miedos, pulsiones y deseos sexuales masculinos.

La creación del personaje Petruska y su coreografía estuvo a cargo de Nijinsky, quien “rompió con tradiciones y prescripciones dancísticas e ideológicas y creó obras que planteaban masculinidades alternativas, las cuales reflejaban a los hombres contemporáneos que reflexionaban y resignificaban su cuerpo y su virilidad lejos de los patrones hegemónicos” (Tortajada, 53).

Deconstruyendo el rol de acompañante, valiente, romántico e incondicional con sentimientos puros y cristalinos, por el contrario, Petruska se encuentra deprimido y frustrado por un amor no correspondido, enfrentado a su rival de amores y perdiendo ante él, mostrando un hombre patético y desgraciado, con deseos emocionales y sexuales reprimidos, un rol heterodoxo⁷ que rompe con la concepción del bailarín del ballet romántico parisino.

⁵ *Cluster*: [Ing.; “racimo”] Un término utilizado por los compositores del siglo XX para un acorde formado por numerosas notas adyacentes que suenan simultáneamente. Los *clusters* son particularmente efectivos en el piano (Bennett, 2003, 70).

⁶ “[...] per una vera rinascita del teatro occorre allontanare definitivamente dalla scena l’attore-uomo” (La traducción es mía).

⁷ Del repertorio de los Ballets Rusos se presentaron obras que respetaban la heterosexualidad masculina y sus valores, pero también otras que la cuestionaban y creaban *roles heterodoxos* (es decir, que transgredían las rígidas categorías de la conducta masculina) (Burt 75) convirtiendo a los bailarines en espectáculo erótico y rompiendo con la exigencia de mantener invisible la sexualidad de los hombres (Tortajada, 52).

Figura 3

Nijinsky, Vaslav, no. 2054, 1910-1911



Fuente: Robbins, 1910-1911.

El legado artístico de Stravinsky, perdura perdura hasta hoy día, donde su música se convierte en una “partitura virtual” donde el intérprete se fusiona entre los acentos, los tiempos, los silencios, las respiraciones de la música, para “poder estipular las acciones del títere en un tiempo determinado” (Curci, 2018). Así crear una energía circular y liminal que dialoga sin jerarquías, sino más bien el sonido construye al cuerpo y, a su vez, el cuerpo se construye con el sonido.

PROKOFIEV, LA DANZA DE LOS CABALLEROS EN ROMEO Y JULIETA

Serguéi Serguéievich Prokófiev, (1891-1953) escribiría siete sinfonías, un concierto sinfónico para violonchelo y orquesta, cinco conciertos para piano, dos conciertos para violín, un concierto para violonchelo y nueve sonatas para piano; en su música de escena se encuentran ocho ballets y siete óperas, así también destaca su música instrumental para seis películas. Obra caracterizada con tendencia musical expresionista, que hacia 1927 llamaría su estilo compositivo como la “nueva simplicidad”.

Por la fuerte atracción que sentía hacia el teatro desde los 9 años escribió la música de su primera ópera El gigante (1900). En la que intercala diálogos improvisados de sus amigos y familiares quienes le ayudaron a representar el primer acto de su ópera en la sala de su casa.

A los 13 años ingresa al conservatorio de San Petersburgo, como alumno de orquestación y composición de Rimski Kórsakov. Fue considerado un pianista y compositor prodigio.

Entre sus obras musicales para ballet más representativas se encuentran Romeo y Julieta (1935) basada en el drama shakesperiano, donde, además, participó en la adaptación del libreto, cambiando

el trágico final por un final feliz, pues según Prokófiev: “¡los vivos pueden bailar, pero los muertos no!” (Colomé, 2007, 102). Cita que nos puede dar luz de lo realista que para el compositor resultaba la (re)presentación de la música y el cuerpo. Razón por la cual la compañía de ballet Bolshoi rechazó su obra además de que su música les resultó incomprendible para ser bailada.

Posteriormente la obra se estrenó por la compañía de ballet de Brno (1938) a pesar de que la primera bailarina Galina Ulanova expresara: “nos sentíamos perturbados por su extraña orquestación y las modificaciones frecuentes del ritmo que hacían difícil bailar” (López, 2020).

Según Delfín Colomé: “Romeo y Julieta se convirtió en el modelo de aquello que la URSS podía aportar a la danza del siglo XX [...] en un momento en que occidente se debatía entre la viabilidad del ballet clásico y el horizonte de la danza moderna, tras la revolución aportada al sistema por Isadora Duncan primero, y por Martha Graham después” (Colomé, 103).

La música de Romeo y Julieta, se convirtió en una de las obras más trascendentales de la literatura universal. Sergei Eisenstein, amigo de Prokofiev escribe sobre la pureza cristalina del lenguaje expresivo del compositor: “Su exactitud en el tiempo es un subproducto de la exactitud creativa. De absoluta exactitud en la imagen musical” (Nestyev & Eisenstein, ix)⁸.

La música se caracteriza por sus armonías disonantes, cromatismos, que le valió duras críticas por sus melodías rígidas y muchas veces acusado de ser un “futurista” que se alejaban de las líneas musicales tradicionales rusas. Nestyev señala que: “La distorsión y el cambio de líneas melódicas se utilizan para ridiculizar, caricaturizar o para un poderoso énfasis emocional. El intervalo particularmente inquietante y discordante del noveno, por ejemplo, se emplea en muchos temas asociados con el duelo y desesperación (tema de la muerte en Romeo y Julieta)” (Nestyev & Eisenstein, 63)⁹

Dentro de la obra la encontramos en la Danza de los caballeros con una de las melodías expresionistas más importantes del siglo XX. Acogida con gran éxito en su estreno 1938, pero que hacia 1948 su música sería señalada de “distorsión formalista”¹⁰ y “antidemocrática”¹¹.

Melodía construida sobre la triada alargada de mi menor, en segunda inversión, que puede obedecer al sistema tonal. Mientras que el bajo realiza un movimiento al estilo basso Albertino que cita el estilo clásico, lo cual no es de sorprenderse al saber que Prokofiev era admirador de Franz Joseph Haydn.

Al respecto, Prokofiev expresaría: “mi principal virtud (o si se quiere, defecto) ha sido la búsqueda de un idioma musical original e individual durante toda la vida. Detesto la imitación, detesto los dispositivos trillados” (Shlifstein, 2000, 7)¹².

⁸ “Su exactitud en el tiempo es un subproducto de la exactitud creativa. De absoluta exactitud en la imagen musical” (La traducción es mía).

⁹ “Distortion and shifting of melodic lines are used for ridicule, for caricature, or for powerful emotional emphasis. The particularly uncanny, jarring interval of the ninth, for example, is employed in many themes associated with grief and despair (death theme in Romeo and Juliet, [...])” (La traducción es mía).

¹⁰ Se puede entender como distorsión formalista el discurso musical que se aleja de las músicas populares-nacionalistas fácilmente reconocidas por la sociedad rusa.

¹¹ Referido a la música se puede entender como la evocación de sonidos, filosofías o subjetividades occidentales y, de otras latitudes, que no representaban la cultura tradicional rusa. Es decir, música contraria a la ideología y política que en ese momento se promovía en Rusia.

¹² “My chief virtue (or if you like, defect) has been a tireless lifelong search for an original, individual musical idiom. I detest imitation, I detest hackneyed devices” (La traducción es mía).

Podríamos justificar la palabra idioma, que el compositor refiere como expresión lingüística al interior de un lenguaje más amplio, que comprende un sistema de signos del cuerpo y todos los artifices con el cual se pueda expresar, como una extensión animada de éste.

A su vez, las imágenes forman parte del lenguaje musical de Prokofiev. Entre esas imágenes se encuentra la de un títere guiñol, que con sus diversos movimientos y divertimentos pudo inspirar la composición del autor, convirtiéndolas en imágenes sonoras, como lo explica Nestyev, contemporáneo y biógrafo de Prokofiev, cito:

“Estas imágenes se asocian casi invariablemente con la búsqueda de nuevas armonías, nuevos timbres y medios polifónicos. Algunas veces, los nuevos dispositivos armónicos engendrados por la rica imaginación del compositor, los efectos melódicos fantásticos y frágiles, las armonías extrañas y bárbaras, buscaban una salida en temas arcaicos primitivos o escalofriantes. Y aunque en algunos casos estas formas de guiñol permanecieron dentro de la esfera de la música instrumental [...], en otros casos se plasmaron en la esfera descriptiva del teatro o en imágenes sonoras” (Nestyev & Eisenstein, 69)¹³.

Podemos constatar entonces que para el autor, la música está ligada inevitablemente al acto escénico, en donde se convierten imágenes, signos del cuerpo y movimientos titiriteros en complejas obras orquestales. Concepción transdisciplinar y a su vez, con similitud al sueño que tuvo Stravinsky al musicalizar una marioneta.

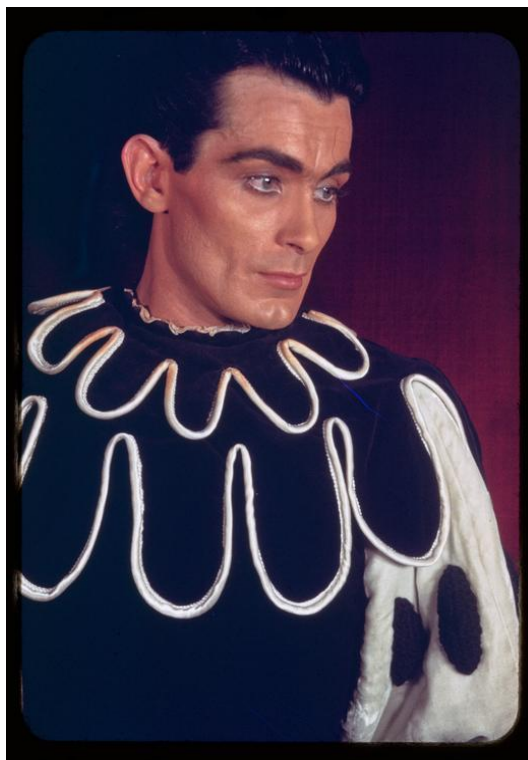
Referente al cuerpo y sus movimientos, hemos mencionado que una de las características del ballet ruso es restituir la imagen del hombre como un intérprete per se y no solo como el acompañante de la primera bailarina, otorgándole un plano primario dentro del ballet, visibilizando lo prohibido y lo que tenía que permanecer en secreto, como sus pasiones y pulsiones, dejando las idealizaciones románticas de lado.

En la coreografía original de Leonid Lavrovsky La danza de los caballeros, perteneciente a la escena 4 del Acto I del Ballet, que trata de un baile de cortejo de la corte real, podemos constatar la nueva concepción rusa de la masculinidad en el arte de la escena. Por ejemplo, en la parte A de la danza el padre de Julieta, el señor Capuleto, presenta a su hija en sala de baile con gran pompa, Lavrovsky subraya el rol heterodoxo del hombre en este personaje de edad madura, que baila con la melodía grave, detonando una atmósfera sensual, haciendo gala de su poder y virilidad, expresando también la idiosincrasia de su corte.

¹³These images are almost invariably associated with the quest for new harmonies, new timbre and polyphonic media. Sometimes the new harmonic devices engendered by the composer's rich imagination, the fantastic, brittle melodic effects, the bizarre and barbaric harmonies, sought an outlet in blood curdling or primitive, archaic subjects. And while in some cases these guignol forms remained within the sphere [...], in other cases they were embodied in the descriptive sphere of the theater or in sound pictures” (La traducción es mía).

Figura 4

Hugh Laing en "Romeo y Julieta"



Fuente: Robbins, 1943.

Posteriormente en la parte B de la danza, Prokofiev modula hacia una melodía poderosamente sensible, donde se pueden escuchar glissandos en el violín, mientras que Paris, prometido de Julieta con su baile denota su deseo y pasión juvenil que siente por su amada.

El Señor Capuleto y Paris, representan dos cuerpos masculinos, con sus notables diferencias de edad y gravedad en su cuerpo, y que expresan su ardor en un idioma musical y corporal individual. Lavrovsky empodera el cuerpo del hombre, superando el rol de acompañante de la primera ballerina; junto a Fokine, Lovrovsky logró ampliar el "amplió el rango de la danza masculina, e incluyó tanto movimientos sensuales y arrogantes, correspondientes a la sensación que provoca la música con sus matices y dinámicas; en escenarios exóticos mostró aspectos de la sexualidad masculina cuya presentación no había sido aceptada antes" (Tortajada, 55).

De tal forma que la danza rusa no solo visibilizó la homosexualidad o la androgenia como una de las grandes aportaciones y rupturas del ballet, sino que nos ofreció un parámetro más amplio del rol heterodoxo en las artes escénicas.

CONCLUSIÓN

A través del tiempo, el arte de la escena ha respondido de una manera crítica a la condición socio-política en la que emerge, de manera contundente en Rusia en un marco de post-guerra, en donde la necesidad artística de trascender con un lenguaje nacional en la música y el ballet se fusionaron con la visión empresarial de Diaghilev, quien además era músico y crítico de arte, pudiendo entender ambos hemisferios artísticos, el del creador con sus necesidades y el económico para la producción escénica.

Petrushka y La danza de los caballeros de Romeo y Julieta, son una reivindicación del cuerpo del hombre como un ser sensible, sensitivo, pasional y doliente, masculinidades que rompieron con su concepción preestablecida.

De acuerdo con Tortajada: “No hay duda de que el interés de Stravinsky por una coordinación íntima entre su música y los movibles diseños espaciales de los movimientos de la danza en el escenario jugaron una parte importante en el desarrollo de su aproximación musical” (111).

De igual manera Prokofiev, con la energía de su música y melodías transgresoras, visibiliza aspectos viriles del rol heterodoxo antes prohibidos, en medio de fuertes críticas que lo señalaron como “stalinista”, logró colocar su obra como parte del nacionalismo ruso.

La fenomenología transdisciplinar de la praxis rusa se articula entre el transitar constante del cuerpo sonoro (orquesta) y la musicalidad/movimiento corpóreo (intérprete). El sonido deja de ser un mero tapete o paisaje sonoro para convertirse en el personaje mismo pues, su vibración se racionaliza desde y para el personaje.

Donde, las líneas del cuerpo corresponden a la frase musical pues, la creación entre la música y la danza es circular, es decir, se concibieron en correspondencia a las sensaciones que la música daba al bailarín(a) y/o el bailarín(a) crearon movimientos que inspiraron la escritura musical; teniendo “un importante efecto en las características formales y en el planteamiento compositivo y dio origen a un nuevo concepto de estructura musical que iba a ejercer una gran influencia sobre los desarrollos musicales posteriores como las obras atonales de Schoenberg, Webern y Berg” (Morgan, 109).

Figura 5

Nijinsky, Vaslav, no. 2102



Fuente: Robbins, 1910-1911.

REFERENCIAS

"La música. Primera mitad del S. X: Primitivismo." La música es mi tema, Filigrana, 23 febrero 2013, <http://lamusicaesmitema.blogspot.com/>. Acceso 01 Julio 2024.

Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. Akal: Madrid.

Colomé, D. (2007). *Pensar la danza* (Primera ed.). Turner: Madrid.

Craft, Robert. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid, Alianza Música, 1991.

Curci, Rafael, director. "Partitura Virtual." Títeres, objetos y otras metáforas, 23 mayo 2018. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=RAN3XbEGjWY>. Acceso 06 junio 2024.

Fernández, Ayamel, et al. "Adoración de la Tierra: Ígor Stravinski y el primitivismo." *Tierra Adentro*, 6 April 2021, <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/adoracion-de-la-tierra-igor-stravinski-y-el-primitivismo/>. Acceso 3 Julio 2024.

Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. "Hugh Laing in "Romeo and Juliet"" New York Public Library Digital Collections. Acceso 21 agosto 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/c48f72e0-e27d-0135-855b-01d505cf0aa5>

López, I. (2020, 03 07). *Shakespeare en la música*. Grupo Talía. Retrieved 03 20, 2020, from <https://grupotalia.org/pdf/programas/programa070320.pdf>

Morgan, Robert P. *La música del siglo XX*. 2a ed., Madrid, Akal, 199.

Nestyev, I. V., & Eisenstein, S. (1946). *Sergei Prokofiev his musical life*. Alfred A. Knopf: New York.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. "leitmotiv." *Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española*, 01 12 2020, <https://www.rae.es/dpd/leitmotiv>. Acceso 03 Julio 2024.

Robert P., M. (1999). *La música del siglo XX* (2da ed.). Akal: Madrid.

Shlifstein, S. (2000). *Sergei Prokofiev. Autobiography, articles, reminiscences*. University Press of the Pacific: Honolulu.

Taruskin, Richard. "Tone Style and Form in Prokofiev's Soviet Operas: Some Preliminary Observations." *Studies in the History of Music*, New York: Broude Brothers ed., G. Abraham, 1988, pp. 215-239.

The New York public library digital collections, "Ansermet, Diaghilev, Stravinsky and Prokofiev and sidewalk". Acceso 03 Junio 2024.


The New York Public Library. "Nijinsky, Vaslav " New York Public Library Digital Collections. Acceso 21 agosto 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-5293-a3d9-e040-e00a18064a99>

The New York Public Library. "Nijinsky, Vaslav " New York Public Library Digital Collections. Acceso 21 agosto 2024. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-5292-a3d9-e040-e00a18064a99>

Tintori, G. (1979). *Stravinski* (2da ed.). Edizioni Accademia: Milano.

Tortajada, Margarita. "Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia." *Corporalidades Escénicas: representaciones en el teatro, la danza y el performance*, Primera ed., Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, 2016, pp. 43-64. Universidad Veracruzana,

<https://www.uv.mx/cecda/files/2018/06/LIBRO-Corporalidades-escenicas-2016.pdf>. Acceso 03 Junio 2024.

Todo el contenido de **LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades**, publicados en este sitio está disponibles bajo Licencia Creative Commons .