

ANTECEDENTES CORALES DEL «GIRO CORPORAL» Y DE LA «RETEATRALIZACIÓN» DE LA ESCENA MODERNA*

Clara Gómez Cortell

Universidad de Valencia (España)
<claragomezcortell@gmail.com>

Artículo recibido: 30 de mayo de 2017

Artículo aceptado: 26 de junio de 2017

RESUMEN

En la Francia del XIX, con la superación del racionalismo que da entrada a los sentimientos y a las emociones y a lo no racional, surgen formas dramáticas en las que los límites entre lo racional y lo no racional, entre la vigilia y el estado onírico se difuminan hasta llegar a confundirse, en las que se tiende a integrar las más variadas artes en un espectáculo único, que en sus presupuestos teóricos y prácticos dirige la mirada hacia las fases primigenias del drama occidental, espectáculos como *Parade. Ballet réaliste*, con un notable antecedente en el *Balet comique de la royne*, Ballet de Cour de Balthazar de Beaujoyeux, con protagonistas tan variados como el marqués de Sade, R. Wagner y Fr. Nietzsche, J.-M. Charcot y su *Bal des folles*, J. Babinski y A. Bretón con *Les Détraqués*, línea que desemboca a comienzos del XX en una «revolución del teatro», en palabras de G. Fuchs, de la que emerge con fuerza un «giro corporal» en la búsqueda de una «reteatralización» del teatro vigente hasta nuestros días.

PALABRAS CLAVE: Superación del racionalismo, Obra de arte total, la tragedia griega como modelo, «giro corporal», «reteatralización» del teatro.

ABSTRAT

In France of the 19th century, with the overcoming of rationalism that gives access to feelings and emotions and the non-rational, there are dramatic forms in which the boundaries between

* El presente trabajo forma parte del proyecto de Investigación FFI2015-63836-P del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

the rational and the non-rational, between the vigil and the oniric state are blurred until they become confused, in which it tends to integrate the most varied arts into a unique spectacle, that in its theoretical and practical presupposes the look towards the primitive phases of the Greek tragedy, spectacles like *Parade. Ballet réaliste* with a notable antecedent in the *Balet comique de la royne*, Ballet de Cour of Balthazar de Beaujoyeux, with protagonists as varied as the Marquis de Sade, R. Wagner and Fr. Nietzsche, J.-M. Charcot and his *Bal des folles*, J. Babinski and A. Breton with *Les Détraqués*, a line that ends at the beginning of the 20th century in a «theatre revolution», in the words of Fuchs, from which a «body twirls» emerges with force in the quest for a «retheatralization» of the theater in force to this day.

KEYWORDS: The overcoming of rationalism, Total Work of Art, Greek tragedy as the model, «body twirls», «Retheatralization» of the theater.

La histeria no es un fenómeno patológico y a todos los efectos
puede considerarse como un medio supremo de expresión¹

1. A la Ilustración, culminación del racionalismo renacentista, que se desarrolla fundamentalmente a lo largo del s. XVIII, el denominado Siglo de las Luces, que en Francia alcanza su mayor desarrollo y se caracteriza por dedicar una atención especial a los problemas sociales y políticos, sigue la Revolución francesa y el siglo marcado por ella, el XIX, en el que se producen en los campos del pensamiento y de las artes cambios muy significativos, entre ellos una reacción frente a la primacía de la razón que da entrada a lo emocional y a lo no racional.² Por un lado, el Romanticismo, que otorga prioridad a los sentimientos frente a la razón,³ por otro, la búsqueda de una obra de arte total, con-

¹ Louis Aragon, André Breton, «Le cinquantenaire de l'hystérie», *La révolution surréaliste*, 11, 15-3-1928, pp. 20-22.

² El llamado Siglo de las Luces fue el siglo de la fe en el progreso humano fruto de un uso juicioso de la razón, que fija en la ignorancia el origen del mal, en lo que coincide con el conocido planteamiento socrático, al igual que la reacción frente a una fe en las capacidades intelectivas del ser humano y en la razón, considerada excesiva, que da entrada a lo no racional, coincide con el desaliento griego de finales del siglo V que da paso a un mayor protagonismo del azar, de la τύχη, a una τύχη que se sabe ἀναγκαῖα, inevitable.

³ El Romanticismo no supone en sentido estricto una vuelta al orden tradicional, ya que es en sí mismo una protesta por el incumplimiento de las promesas de libertad plena formuladas por la Ilustración, consideradas incumplidas. Como aclara Octavio Paz en *Los hijos del limo. Del Romanticismo a las vanguardias*, Bogotá, Ed. Oveja Negra, 1974: «El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios, tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica, búsqueda de un principio distinto al de las religiones y negación del tiempo fechado de las revoluciones. El romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus

siderada en el contexto revolucionario de carácter nacionalista y popular, expresión del alma del pueblo, propugnada entre otros por Wagner, que al igual que Nietzsche y otros muchos, considera que la forma primigenia del drama occidental es la tragedia griega, en particular la de Esquilo,⁴ consideración que se proyecta a las postrimerías del siglo XIX y principios del XX en el marco de la llamada «Revolución del teatro»⁵ en el contexto de la búsqueda de lo que se denominará la «reateatralización» del teatro, en la que el denominado «giro corporal» o de la «danzalidad» adquiere una importancia extraordinaria.⁶ El objeto de este trabajo es señalar los hitos más significativos de este proceso que una y otra vez vuelve los ojos a la Antigüedad Clásica, en particular a la tragedia en su forma coral más primigenia como referente y modelo.

remordimientos, sus delirios, sus nostalgias de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica, exaltación de los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el otro no racional, pero los exalta desde la modernidad». Cf. también José María Ripalda, «Ilustración y romanticismo», en *Romanticismo y marxismo*, Madrid, FIM, 1994, pp.11-26.

⁴ Una idea similar es la que se proyecta desde la misma Antigüedad, que ha arrastrado a reputados filólogos a caer en errores, como el cometido con la datación de las tragedias de Esquilo, en particular con sus *Suplicantes*. Las palabras de Paul Mazon en la «Notice» a su edición y traducción de las *Supplicantes* de Esquilo, *Eschyle Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, nos pueden ilustrar sobre esta situación. Escribe Mazon en la p. 3: «La date des *Suppliantes* est inconnue. Il semble bien pourtant qu'elles soient la plus ancienne des pièces conservées d'Eschyle. Elles apparaissent en effet comme le seul exemplaire qui nous reste d'une forme vite disparue de la tragédie, où le véritable protagoniste était le Chœur. [...] De tous les personnages le Chœur est le plus agissant, et le poète n'use même pas sans quelque gaucherie des deux acteurs dont il dispose en plus. La composition trahit la raideur d'un art primitif. [...] Un des morceaux les plus importants de la pièce, le chant d'action de grâces des Danaïdes (625-709), ne s'explique pleinement, dans sa structure générale et dans ses détails les plus significatifs, que si l'on admet qu'il a été écrit sous l'impression du désastre infligé par Cléomène à Argos vers 493. Pareille impression a dû s'affaiblir vite à Athènes devant le péril médique. La composition des *Suppliantes* doit donc se placer entre 493 et 490». Ésta era la opinión general hasta la publicación del papiro de Oxirrínco, que nos proporcionó la fecha de su representación, por lo que el mismo Mazon en una de las reimpresiones de su edición introdujo una aclaración al final de la «Notice», en la p. 11: «En 1952, la publication du *P. Oxy.* 2256, fr. 3, a montré que la représentation des *Suppliantes* doit se situer entre 466 (un an après les *Sept contre Thèbes*) et 458 (année de l'*Orestie*). Comme pour les *Trachiniennes* de Sophocle, l'usage de critères stylistiques et formels pour la datation d'une tragédie s'est révélé peu fiable». Esquilo había experimentado con sus *Supplicantes*, retomando formas primitivas ya superadas de la tragedia, lo que indujo a Mazon y con él a la mayor parte de la filología a considerar la pieza la más antigua de las conservadas. Con todo, esto no hace más que confirmar cómo debió ser la tragedia primigenia, muy próxima a la forma y estructura de las *Supplicantes* de Esquilo.

⁵ Nombre que dará a su obra capital Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, sobre la que volveremos.

⁶ Cf. Andrés Grumann Sölter, «Estética de la “danzalidad” o el giro corporal de la “teatralidad”», *Aisthesis* 43, 2008, pp. 50-70.

Los cambios grandes y profundos que en todas las esferas humanas trajo consigo la Revolución Francesa, el surgimiento de la figura del ciudadano que se desenvuelve en el marco proclamado un tanto utópico de libertad e igualdad, la irradiación al resto de los pueblos de Europa de estas ideas y su proyección a los territorios que las potencias europeas poseían allende los mares, se traslada a todas las esferas de la vida, y así en el arte y en particular en las manifestaciones dramáticas supone la búsqueda de unas formas nuevas que pronto se identifican con las consideradas primigenias, esto es, con el teatro griego, pero contemplado desde una nueva perspectiva, la que parte de las ideas de Wagner,⁷ defendidas ya en el que fue su primer ensayo, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand, 1850, y en otro de sus ensayos, publicado por vez primera en traducción al francés en 1860, como prólogo a la publicación en prosa de cuatro de sus óperas traducidas al francés,⁸ *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Tristan und Isolde* y, un año

⁷ La oleada revolucionaria que recorrió Europa, tuvo su origen en Francia, en febrero del 48, donde dio lugar a la instauración de la II República, y se extendió con rapidez al resto de Europa; el desarrollo de las comunicaciones, en particular el telégrafo y el ferrocarril fue determinante. Las repercusiones en Alemania no se hicieron esperar, pronto proliferan asambleas públicas en las que se mezclan las exigencias de la burguesía liberal y las de los obreros, lo que desembocará en el levantamiento de marzo de 1848 en Berlín, enfrentamientos entre obreros y soldados, extendiéndose a los restantes Estados alemanes. El centro de la agitación estaba en Frankfurt, donde se constituyó una Asamblea Nacional a partir de unas elecciones democráticas, que el 28 de marzo del 49 aprobó una primera Constitución alemana y ofreció la corona a Federico Guillermo IV de Prusia, que la rechazó. En muchos Estados alemanes surgieron movimientos en defensa de la Constitución, pero finalmente la Asamblea fue disuelta. En el reino de Sajonia, su rey, Federico Augusto II, que se había negado a reconocer la Asamblea y la Constitución, disolvió además el parlamento sajón. Wagner, por aquel entonces director de la corte real, publicó artículos en el *Volksblätter* en los que incitaba al pueblo a la rebelión, y cuando ésta estalló, tomó parte muy activa en los enfrentamientos; fracasada la insurrección, Wagner, que estaba en las listas de buscados por el gobierno, logró huir a París y de allí marchó a Zürich, donde permaneció hasta 1861, en que pudo regresar a Alemania. Esta oleada revolucionaria, caracterizada por su componente nacionalista y obrero, da inicio al proceso organizativo del movimiento obrero a la vez que aceleró el proceso de escisión del Romanticismo alemán en torno a dos corrientes: la llamada «clasicista», conocida como Círculo de Leipzig, que tuvo en Felix Mendelssohn su referente, y la «modernista», conocida también como Nueva Escuela Alemana o Círculo de Weimar, que más que un movimiento realmente estructurado o cohesionado, fue un alegato contra las pretensiones clasicistas de los mendelssohnianos. Proclamado en 1859 por Franz Brendel, director de la revista *Neu Zeitschrift für Musik*, el movimiento, que tuvo en Hector Berlioz, Franz Liszt y Richard Wagner sus referentes más visibles, se distinguió por abogar por la apertura a una innovación expresiva y formal alejada de todo academicismo.

⁸ *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique par Richard Wagner. Le Vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan et Iseult*, Paris, A. Bourdilliat et Cie. Éditeurs, 1861.

más tarde, en su versión original en alemán.⁹ En ella considera que la obra de arte del futuro debe tomar como modelo la tragedia griega, expresión artística primigenia, y su concepción integradora de todas las artes. De esta obra parte la reforma operística que realizó Wagner hasta transformarla en la obra de arte total,¹⁰ en el drama musical, lo que ya encontramos esbozado en su primer ensayo, el ya referido de 1850.

Las ideas de Richard Wagner¹¹ coinciden en no pocos aspectos con las formuladas por el joven Nietzsche, que desde el ámbito de las *Altertumswissenschaften*, en la que era su opera prima, que estaba dedicada a Wagner, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, E. W. Fritsch, 1972,¹² sacó a la luz los componentes no racionales del mundo griego, un mundo hasta ese momento caracterizado por la racionalidad, la medida y el equilibrio. En su obra, Nietzsche interpreta las tragedias de Eurípides como fruto de la decadencia y desaparición del genio primitivo que inspiró la tragedia griega, expresado particularmente en las obras de Esquilo. Para Nietzsche de lo dionisiaco y lo apolíneo surge el arte, igual que de la unión de los dos sexos surge la vida.¹³ Las tesis de Nietzsche motivaron una reacción rápida y enérgica de

⁹ Con el título «*Zukunftsmusik*». *An einen französischen Freund (FR. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen*, Leipzig, J. J. Weber, 1861.

¹⁰ Un antecedente del posicionamiento de Wagner en su anhelo de renovar la ópera volviendo para ello la mirada a la tragedia griega lo constituye Gluck; cf. Philip G. Downs, *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998, pp. 195-196.

¹¹ Stefanie Hein, *Richard Wagners Kunstprogramm im nationalkulturellen Kontext. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.

¹² La obra será objeto de tres ediciones en vida de Wagner, en la tercera, publicada en Leipzig en 1886, cuando Nietzsche haya roto ya sus relaciones con Wagner, el título se verá modificado por el de *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus mit der Vorrede Versuch einer Selbstkritik*, borrando con ello el componente wagneriano que inspiró la obra en sus orígenes. En las tesis de Nietzsche sobre la tragedia se distinguen con claridad dos periodos, un antes y un después de 1876. Al principio Nietzsche denuncia la degradación sufrida por la tragedia fundamentalmente a partir de Eurípides y de Sócrates. Nietzsche augura entonces un renacimiento de la tragedia en la cultura alemana, renacimiento posible gracias a los presupuestos filosóficos de Kant y de Schopenhauer, y a la música de Wagner. Más tarde, cuando en 1876 asista a los festivales de Bayreuth, Nietzsche sufrirá una profunda desilusión y verá defraudadas las esperanzas que había puesto en el pensamiento de Schopenhauer y en la música de Wagner, pues en lugar de un renacimiento de la tragedia únicamente había romanticismo y decadencia. Con todo, Nietzsche comparte con Schopenhauer la idea de que la música está por encima de la poesía, pues ésta no puede expresar nada que no esté contenido en la música, y de ahí la consideración de la música como la expresión más sublime de la voluntad, por completo ausente en Bayreuth.

¹³ La aproximación de Nietzsche a la tragedia no se efectúa desde la perspectiva técnica, sino filosófica y vital, por ello para él el efecto de la tragedia en los espectadores no consiste en

amplios sectores del mundo académico en general y de la filología clásica en particular, tan influyente y relevante por aquellos años. Entre los que reaccionaron ante las tesis de Nietzsche se encuentra Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Richard Wagner, a quien las tesis de Nietzsche legitimaban en sus concepciones estéticas, se introdujo en la querrela, que se desarrollaba en el ámbito de la filología clásica, por medio de una carta abierta. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff publicó una serie de escritos bajo el título genérico de *Zukunftsphilologie!*, en clara alusión a la *Zukunftsmusic* de Wagner, en los que atacaba no sólo a Nietzsche sino también a Erwin Rohde y salía en defensa de la filología tradicional frente a unas tesis que él consideraba iconoclastas y en las que veía un ataque contra los fundamentos mismos del pensamiento racional. La disputa¹⁴ duro únicamente dos años, pero tendría indirectamente consecuencias en las relaciones de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff con su propio hijo, ya que, en esencia, los postulados de Wagner y Nietzsche subyacían en la postura defendida por quien da nombre a esta revista en su Tesis de Doctorado, *Die dramatische Technik des Sophokles*. Defiende Tycho von Wilamowitz-Moellendorff la tesis de que el tragediógrafo antepone el impacto emocional sobre los espectadores de las escenas individuales a la coherencia de la caracterización de los personajes. Considera que la caracterización por sí misma no centra la atención del tragediógrafo o al menos no es prioritaria para él. Frente a los excesos del realismo psicológico, que somete al personaje a estudio al margen del texto y lo concibe como núcleo en torno al cual gira la obra, Tycho von Wilamowitz-Moellendorff llegó a la postura radical de reducir al mínimo la importancia de la caracterización y de subordinarla siempre al efecto patético a través de escenas.

La introducción del componente no racional en la concepción del mundo griego, en particular de su obra más sublime, la tragedia, y a ésta en su forma primigenia como obra de arte total, en la que confluyen todas las artes, en particular la música indisociablemente unida a la palabra, así como la danza y los

una descarga que alivia al ser humano de una carga ni en el triunfo de unos principios morales, sino en un estímulo y un tónico vital vivificante, por ello la tragedia dista mucho de ser testimonio del pesimismo del pueblo griego en el sentido de Schopenhauer, sino más bien como rechazo de aquél. Nietzsche entiende la *katharsis* aristotélica al modo de Bernays, esto es, como una liberación de una gran tensión emocional de tal modo que su placer estético radica en el alivio experimentado después de esa liberación; cf. Glenn W. Most, «Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles», en Martin Vöhler and Dirk Linck (eds), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin und New York, De Gruyter, 2009, pp. 51-62.

¹⁴ Cf. E. Rohde, U. von Wilamowitz-Moellendorff, R. Wagner, *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, Luis de Santiago Guervós (ed.), Málaga, Agora, 1994.

componentes culturales inherentes a todo ello, supone el inicio de una verdadera revolución en las artes de importantes consecuencias. La obra de arte total debe, pues, volver a unir lo que inexplicablemente fue separado, debe aunar la letra y la música con la danza en un todo. Un notable antecedente de este posicionamiento partiendo de la danza lo constituye Balthazar de Beaujoyeux, sobre el que volveremos, creador con su célebre *Le Ballet comique de la reine* (1581) del Ballet de Cour, resultado de integrar en un mismo espectáculo la danza, la música, el verso recitado y los más diversos recursos escenográficos en un único espectáculo, en un «espectáculo integral».

2. En el s. XIX francés surgen diferentes formas paradramáticas, algunas por completo excepcionales, como la desarrollada por el marqués de Sade entre 1803 y 1813 en el asilo de Charenton, donde fue internado por demencia libertina, bajo la protección de François Simonet de Coulmier, director del centro, que le ayudó construyendo un teatro en el que Sade dirigió las obras dramáticas que iba escribiendo, en las que participaban los internos como actores, con los que Sade llegó a formar una singular compañía en la que él mismo actuaba; pero finalmente las actividades fueron suspendidas por orden ministerial por razones análogas en esencia a las que le habían llevado a ser recluido.¹⁵ Las representaciones, a las que asistía la alta sociedad parisina, iban seguidas de una cena. Esta actividad paradramática es en no pocos aspectos, incluso en el transgresor del marco definido por la ética y la moral, el antecedente de las desarrolladas por Jean-Martin Charcot y sus discípulos en el hospital de la Salpêtrière, algunas de las cuales presentan claros componentes carnalescos, como la celebración del *Bal des folles*, que tenía lugar cada año, coincidiendo con la festividad de la Mi-Carême,¹⁶ con unos antecedentes en formas festivas, como *L'Hospital des fous* (1624), de Charles Beys, entre otras, unas formas en las que confluyen diferentes disciplinas artísticas y técnicas para dar como resultado una obra de arte compleja y a la vez única, en la que, con frecuencia, los límites entre lo racional y lo irracional, e incluso entre la cordura y la locura se difuminan hasta llegar a confundirse, como reflexiona

¹⁵ Inspirándose en estos hechos Peter Weiss escribe en 1963 una obra de título muy descriptivo, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, más conocida por su forma abreviada *Marat/Sade*; en esta obra Peter Weiss se inspira en las actividades parateatrales del marqués de Sade y recrea el ambiente del asilo. Cf. Detlev BAUR, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor* (Theatron; Band 30), Tübingen, Niemeyer, 1999, pp. 150-155.

¹⁶ La Mi-Carême o Fiesta de las Lavanderas (Fête des Blanchisseuses) pronto pasó a ser la fiesta de las mujeres de París en el marco del Carnaval parisino.

uno de los afortunados invitados a un *Bal des folles*, ya de regreso a casa, en la crónica que nos ofrece Alfred Marchand:

Il est près de onze heures : le bal va finir. On sort, et l'on se retrouve dans l'imensité et dans la solitude des chemins, avec des sortes d'hallucinations, des sensations vagues, une déroute complète des idées... Où est la réalité, où est la folie?... Pendant un instant, on ne sait plus ...¹⁷

Estas formas tienen conexiones con una reformulación del arte dramático hacia una forma complexiva y holística cuyo modelo se sitúa en las fases primigenias del drama occidental, a la vez que se proyectan a las vanguardias artísticas hacia formas dramáticas que subvierten la realidad, en las que se trasciende lo racional y se combina texto dramático, canto, música, danza, luces, pintura, escultura, etc. en un todo orgánico, una de cuyas corrientes más significativas será el surrealismo, estrechamente relacionado con ellas a través incluso de sus protagonistas, como muestra la línea que va de Sade y Charcot, pasando por Sigmund Freud, «qui doit tant a Charcot»¹⁸, y Joseph Babinski, ambos discípulos en diferente grado y sentido¹⁹ de J.-M. Charcot en la Salpêtrière, hasta llegar a André Breton, uno de los fundadores del movimiento surrealista²⁰ y su principal teórico,²¹ que en 1924 publica el primer *Manifeste du surréalisme*, y junto a Paul Éluard publicó en 1930 un *Second manifeste du surréalisme*.

¹⁷ Alfred Marchand, «La folie costumée», en *L'Univers illustré*, nº 1721, 17 de marzo de 1888, pp. 170-171, aquí 171.

¹⁸ Louis Aragon y André Breton en «Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)», *La révolution surréaliste*, nº 11, publicado el 15 de marzo de 1928, pp. 20-22, aquí 20.

¹⁹ Aunque Freud sólo realizó una breve estancia de prácticas en la Salpêtrière, desde octubre de 1885 a febrero del 1886, donde adquirió los conocimientos para la aplicación de la hipnosis a la histeria, la admiración que por Charcot sentía se deja ver con claridad en su correspondencia y en algunos de sus escritos. Joseph Babinski, en cambio, fue uno de los discípulos predilectos de Charcot hasta el punto que la muerte de éste en 1893 le dejó huérfano en el mundo académico, lo que le obligó finalmente a abandonarlo y centrarse en la investigación, que compaginó con la praxis en el hospital de la Pitié.

²⁰ En la pintura el surrealismo tiene un notable antecedente en Jheronimus Bosch «El Bosco», que en los siglos XV y XVI creó obras como *El jardín de las delicias* y *El carro del heno*, ambas compuestas de tres tablas, una central de mayores dimensiones que las laterales, y dos laterales pintadas por ambos lados. Se trata de unas obras de lectura secuencial compleja, ya que ésta comienza cuando la obra está cerrada, y sigue con las tablas abiertas.

²¹ André Breton investigaba el automatismo psíquico, para lo que se sirvió de las teorías de Charcot y Freud, al que visitó en Viena en 1921. Breton, que creía posible combinar la vigilia y estado onírico del ser humano, considera el surrealismo un automatismo psíquico puro, en el que se expresa oralmente, por escrito o por cualquier otro medio, el valor real de la formulación de las ideas en la mente, excluyendo cualquier interferencia o manipulación de la razón

La relación de J.-M. Charcot con el surrealismo se produce a través de su discípulo predilecto, Joseph Babinski, por el hecho de que Breton fue a su vez discípulo de él y por la relación que el propio Babinski tiene con una de las obras capitales del surrealismo, *Les Détraqués*, estrenada en 1921 en el Théâtre des Deux Masques, en París. Cuando André Breton asiste en 1926 a una representación de esta obra, en la que la actriz Blanche Derval interpreta el papel principal, el de Solange, ignora que su antiguo maestro ha participado en la elaboración de la obra. La verdadera identidad de uno de los autores, Olaff, será revelada treinta años más tarde, en 1956, por el propio A. Breton en el primer número de su revista *Le Surréalisme, même*, y con la revelación, que aparece en la nota final a la edición de la obra en la revista de Breton, va también la explicación: la patología que se dramatizaba en *Les Détraqués* era compleja, ya que:

Il s'agissait d'un cas de folie circulaire et périodique, mais, pour le mener à bien, j'avais besoin de lumières que je ne possédais pas. C'est alors qu'un ami, le professeur Paul Thiéry, chirurgien des hôpitaux, me mit en relation avec l'éminent Joseph Babinski, qui voulut bien éclairer ma lanterne, ce qui me permit de traiter sans erreur la partie pour ainsi dire scientifique du drame.

El término *sur-réalisme* fue acuñado por Guillaume Apollinaire²² en mayo de 1917, en el programa de mano que escribió para el musical *Parade. Ballet réaliste*²³ *en un tableau*,²⁴ donde afirma que sus autores han conseguido «une sorte de sur-réalisme»:

e incluso de la ética, y a tal fin introduce en la obra de arte referencias oníricas y simbólicas, escenarios irreales, y se sirve de imágenes para expresar las emociones, los deseos y temores del subconsciente y del inconsciente. En esencia se trata, pues, de un retorno a los orígenes de la obra de arte, a su forma primigenia, a anteponer lo impresivo y holístico a lo expresivo y discursivo. El interés por el subconsciente y los dramas humanos desgarradores y reprimidos serán fuente de inspiración para la música expresionista, pero también para algunos autores de transición del siglo XIX al XX, como Richard Strauss, a caballo entre el espíritu ampuloso del romanticismo y las vanguardias expresionistas con su *Salomé* y con su *Elektra*.

²² No es casual que Apollinaire, ferviente admirador del marqués de Sade, al que consideraba «el espíritu más libre que haya existido jamás» editara sus obras. En el nº 8 de *La révolution surréaliste*, publicado en diciembre de 1926, P. Eluard publicó un artículo, «D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire.»

²³ El subtítulo aclarativo *réaliste* puede parecer contradictorio, pero no hay que olvidar que el ballet clásico se caracteriza por ser un lenguaje de signos perfectamente codificado, en el que cada uno de sus gestos está muy formalizado y tiene un valor simbólico, el movimiento de las manos, cada uno de los pasos, etc. Es necesario, por tanto, conocer este lenguaje para comprender lo que se desarrolla en el escenario. El subtítulo *réaliste* explicita una ruptura con ese lenguaje.

²⁴ Erik Satie, *Parade: Ballet réaliste sur un theme de Jean Cocteau*, Paris, Salabert Editions, 1917.

Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois, cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe évident de l'avènement d'un art plus complet. [...] De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes d'une part, la chorégraphie d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet Esprit Nouveau qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels.²⁵

Fruto de «*De cette alliance nouvelle*», como subraya Apollinaire en el programa de mano, es *Parade*, un ballet compuesto en 1916-1917 por Sergei Diaghilev, si bien la idea y el guión es de Jean Cocteau, la música es de Erik Satie, el diseño de la escenografía y del vestuario es realizado por Pablo Picasso, que también diseña un cortinaje que representaba a un grupo de bailarines cenando en una feria antes de la presentación, labor en la que Picasso cuenta con la colaboración del pintor y escultor Giacomo Balla, uno de los fundadores del movimiento futurista; la coreografía es obra de Léonide Massine, que también participa como bailarín, y la orquesta está dirigida por Ernest Ansermet. Se estrena el viernes 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet, en plena Gran Guerra, tras el sangriento²⁶ fracaso de la ofensiva del 16 abril, más conocida por la «Bataille du Chemin des Dames», en un París agitado por los ecos de los motines de las tropas francesas en el frente, contagiadas por la oleada de huelgas en la industria metalúrgica de París y de otras zonas industriales y por lo que estaba aconteciendo en Rusia a consecuencia de la Revolución de Febrero. Un ambiente realmente muy adecuado para una obra como ésta que Apollinaire calificó de «une sorte de sur-réalisme». Como se puede ver, en ella se integran gran número de artes y de artistas, con esa idea de obra de arte total, que rompe los límites entre lo real y lo imaginario, entre la vigilia y el estado onírico, con lo que anticipa en gran medida, como percibe con su

²⁵ Guillaume Apollinaire, «“Parade” et l'Esprit nouveau», en *Collection des plus beaux numéros de «Comoedia illustré» et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909-1921*, Maurice de Brunoff et Jacques de Brunoff (eds.), Paris, M. de Brunoff, 1922, pp. 285-286.

²⁶ El elevadísimo número de bajas en las filas francesas, 187.000 entre muertos y heridos, frente a los 10.000 que se había proclamado que se tendría, unido al hecho de que aún flotaba en el ambiente el enorme número de bajas de las batallas de Verdún y del Somme, creó un estado de ánimo generalizado difícil de imaginar.

fino olfato Guillaume Apollinaire, una ruptura que flotaba ya en los ambientes artísticos e intelectuales franceses.²⁷

3. Pero la floración de estas formas parateatrales y carnales se produce, como ya hemos apuntado al comienzo, en unas circunstancias fruto de unos acontecimientos que conmovieron las sociedades europeas hasta sus cimientos, acontecimientos de los que, nos guste o no, somos herederos. Nos estamos refiriendo a la Ilustración y a sus consecuencias más extremas: la Revolución francesa y los cambios que ésta propició y las consecuencias de esos cambios en la sociedad y en las personas no sólo en Francia sino en toda Europa. Las grandes conmociones históricas, los cambios que causan en las sociedades y los efectos sobre sus miembros es un fenómeno recurrente a lo largo de la historia, más visible en aquellos de sus miembros que por su ubicación en el anterior entramado social la redefinición de su papel y su reubicación en el nuevo marco de relaciones resulta más problemática; éste es, indudablemente, el caso de la mujer. Éste es un fenómeno recurrente a lo largo de la historia; podemos observarlo en la Antigüedad Clásica en la Atenas azotada por largos años de guerra, y así en la tragedia de Eurípides, detrás de su supuesta misoginia²⁸ no hay otra cosa que la visualización de los efectos de *La redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, como subtítulo uno de los volúmenes fruto de los trabajos interdisciplinarios del GRATUV, de su línea *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica*.²⁹ Ya en un autor como Eurípides, los efectos en la sociedad ateniense de la Guerra del Peloponeso se deja sentir en sus tragedias con notable claridad en las pasiones desbordadas, posicionamientos extremos, incluso irracionales que encarnan algunos de sus personajes femeninos, consecuencia todo ello de la subversión de las relaciones sociales por los efectos en la sociedad de la Guerra del Peloponeso.

En lo que respecta a la sociedad francesa surgida de la Revolución, los estudios de Janet Beizer³⁰ son muy elocuentes al respecto. A través de la lectura de diversos textos médicos del siglo XIX, Beizer concluye que la sociedad

²⁷ Sobre la función vanguardista de los trabajos de E. Satie, cf. Verónica Patricia Pittau, «El ballet como campo de experiencias vanguardistas», *Revista del ISM* 14, 2013, pp. 31-50.

²⁸ Cf. María de Fátima Sousa e Silva, «Eurípides misógino», en *Las personas de Eurípides*, F.J. Campos & alii (eds.), Amsterdam, Hakkert, pp. 134-190.

²⁹ *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: la redefinición del rôle de la mujer por el escenario de la guerra*, Francesco De Martino & Carmen Morenilla (eds.), Bari, Levante, 2010, da cuenta de este fenómeno recurrente en el tiempo en sus 511 páginas.

³⁰ Así, p. ej., *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

francesa vivía en un estado de angustia a consecuencia de los desórdenes y del caos vividos en la Francia post-revolucionaria, en la que había dejado una impronta profunda; en opinión de Beizer uno de los hitos más relevantes es la Comuna, consecuencia de la derrota en la guerra franco-prusiana en 1871, momento histórico en el que la dimensión política se hizo metáfora en el cuerpo convulso de la histeria; para llegar a esta conclusión Beizer se apoya fundamentalmente en la crónica que de ella hace Maxime du Camp,³¹ lo que se manifiesta en la denuncia que formula Guy de Maupassant en «Une femme» en la revista *Gil Blas*, de 16 de agosto de 1882.³² La histerización del cuerpo femenino es, como subraya Beizer³³ empleando el término que centrará el título de su estudio, un «... trabajo de ilusionista, un engaño de ventrílocuo». La histeria de Charcot ya estaba en la *Madame Bovary* de Flaubert,³⁴ en las mujeres de las tres composiciones de Louise Colet (1810-1876), *la Prostituée, la Femme supérieure* y *la Servante et la Bourgeoise*, en la narrativa de Maxime Du Camp que sostenía que «el imaginario del nuevo régimen está fundado en el cuerpo histerizado de la mujer», cuerpo insurgente que precisaba ser objeto de «medicalización», antecedentes todas ellas de la Solange de *Les Détraqués*, de la Najda³⁵ de Breton o de la Aimée³⁶ de Jacques Lacan, con cuyo caso se doctoró bajo la dirección de G.G. de Clérambault, reputado psiquiatra, pero también fotógrafo y pintor. La idealización de la histeria en el Romanticismo, centrada en la mujer considerada incapaz de hacer frente de modo satisfac-

³¹ En *Les convulsions de Paris (1878-1880)*, Paris, Hachette, 1880, 4 vols. (Vol. I: *Les prisons pendant la Commune*; vol. II: *Les convulsions de Paris*; vol III: *Les sauvetages pendant la Commune*; vol. IV: *La Commune à l'Hotel de Ville*).

³² Cf. Guy de Maupassant, *Chroniques*, préface d'Hubert Juin, Paris, UGE, 1980, p. 111.

³³ Janet Beizer, *op. cit.*, p. 11.

³⁴ En el personaje de Emilia de *Las razones del corazón*, de Arturo Ripstein (2012), versión cinematográfica de la novela de Gustave Flaubert, que ya había dirigido *Así es la vida* (1999), una adaptación excelente de *Medea* realizada por la guionista Paz Alicia Garciadiego.

³⁵ El libro parece ser una descripción con elementos autobiográficos de la relación de Breton con una paciente de Pierre Janet, uno de los discípulos de Charcot. Es un magnífico ejemplo del empleo narrativo e ilustrativo de las imágenes, técnica que los surrealistas conocían bien. Sobre la técnica narrativa de Najda cf. Néstor Del Pino Salas, *Lendo Najda: um estudo do «récit» (relato/narrativa) de André Breton*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

³⁶ Margeritte Pantaine, que éste es el verdadero nombre de Aimée, se sentía identificada totalmente con una actriz, Huguette Duflos, a la que realmente no conocía, y al mismo tiempo se sentía perseguida y amenazada por ella; un día con un cuchillo la agredió. Fue internada en el hospital Saint Anne, donde conoció a Lacan, que la trató a lo largo de un año. Margueritte escribía novelas que no conseguía publicar, los manuscritos se los iba entregando a Lacan, que nunca se los devolvió, sí le devolvió en cambio una Tesis de Doctorado sobre la paranoia de auto-castigo, que se convirtió en un clásico.

torio a sus propias pasiones, su indefensión frente a sus propias pulsiones, presenta a la mujer como catalizador de muchas enfermedades sociales.

4. La larga tradición escénica que desemboca en torno a 1900 en una verdadera «revolución del teatro», en la que de las experimentaciones estético-escénicas emerge con fuerza un «giro corporal» sustentado en múltiples acciones, en gestos y movimientos, que se mantiene vigente hasta nuestros días en las artes escénicas, junto al concepto de «performatividad», estudiado en las manifestaciones en torno a Charcot, en las que aflora con claridad el espíritu de la época y suponen un claro precedente de ese «giro corporal». Las contorsiones en ocasiones extremas, espasmódicas que llevaban a cabo las artistas en el Café-concert, los mimos callejeros y los clowns, entre otros espectáculos, están en esa misma línea.³⁷ En 1909 G. Fuchs escribe en *Die Revolution des Theaters*,³⁸ p. 17:

Der Erfolg des Künstlertheaters ist gegen die Literatur errungen worden, womit der Beweis erbracht ist, daß die Literatur einflußlos geworden ist — selbst in Dingen des Theaters.³⁹

Da cuenta G. Fuchs en esta obra de sus experiencias al frente del Münchner Künstler-Theater, fundado por él en 1908. Recurriendo a los orígenes del teatro, a la tragedia primigenia griega, Fuchs antepone la música y el movimiento a la palabra y considera que lo sustancial del teatro no es el argumento que se desarrolla en un escenario, sino la multitud en un ambiente plenamente festivo (*ibidem* pp. 57-65), no es casual que en 1910 en München creara Fuchs los Volksfestspiel; y en la misma línea, en el marco de esa concepción total del teatro, Fuchs presta una atención especial a la danza. Más tarde Isadora Duncan apoyaría esas ideas con numerosas reflexiones sobre el origen cultural de la danza y su vinculación a la tragedia griega primigenia, pues, siguiendo los pasos de Nietzsche, veía en la tragedia el estadio de máxima evolución tanto de la danza en el coro trágico como del teatro y consideraba un error fatal para el arte su posterior división en dos de lo que en origen había sido un único

³⁷ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

³⁸ *Die Revolution des Theaters: Ergebnisse aus dem Münchener Künstler Theater*, München & Leipzig, Georg Müller, 1909.

³⁹ «El éxito del teatro del arte sólo podrá alcanzarse en contra de la literatura, de lo que se desprende claramente que la literatura carece de influencia, incluso en los asuntos del teatro» (la trad. es nuestra).

espectáculo. Al igual que Adolphe Appia, brillante escenógrafo colaborador de Wagner, o Firmin Gémier, fundador del Théâtre National Populaire (1920-1933) y director del Théâtre de l'Odeon de 1922 a 1930, entre otros, cifraban en la recuperación del teatro primigenio griego la única vía para el renacer del teatro. Appia veía en la figura wagneriana del dramaturgo-músico el germen del que surgiría el creador de la obra de arte total moderna, y en esa misma línea concebía la obra como un todo orgánico y armónico que integraba en sí música, palabra, cuerpo e imagen.⁴⁰

El hecho de anteponer la acción al texto supone poner en primer plano el gesto, o dicho de otro modo, concebir la palabra como acción, esto es, lo que John L. Austin, conciliando ambos planos y rescatando una de las ideas fundamentales de la praxis *política* griega, denominará actos de habla, y, más tarde, siguiendo sus pasos e introduciendo ideas de Jacques Derrida sobre los actos performativos, Judith Butler desarrollará sus ideas sobre la *performatividad*.⁴¹ Al objetivar la relación entre corporalidad y teatro en el gesto estamos echando mano de una tradición que fija sus orígenes en la Grecia clásica, con un hito relevante próximo a nosotros en el *Balet comique de la royne*,⁴² coreografiado por Balthazar de Beaujoyeulx en la Francia del XVI (1581),⁴³ giro que experimentó una sugerente «apertura» a principios del siglo XX junto a un número de investigadores, vinculados tanto a la práctica como a la teoría estética, que condicionaron un «giro corporal» en las artes escénicas cuyas réplicas las podemos encontrar en las múltiples manifestaciones escénicas que se sitúan

⁴⁰ Adolphe Appia, *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) y *La Musique et la mise en scène* (1899).

⁴¹ En *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (*How to Do Things with Words*), Barcelona, Paidós, 1982. (ed. original inglesa de 1962), compilación póstuma de las conferencias que pronunció en 1955 en la Universidad de Harvard, que constituyen la culminación de su teoría de los actos de habla, J.L. Austin definió las palabras performativas como «realizativas» y estableció el concepto de performatividad, que daba cuenta de una conexión obligada entre lenguaje y acción. La performatividad se produce, en opinión de Austin, cuando en un acto del habla o de comunicación no solo se hace uso de la palabra sino que ésta implica necesariamente una acción. Apoyándose en Austin, Judith Butler formula la teoría de la performatividad y con ella redefine este concepto a principios de los noventa, poniendo de manifiesto la importancia que la performatividad tiene en relación al género y al cuerpo. Sobre el desarrollo de esta línea de trabajo y sus resultados Cf. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.

⁴² Cf. Nieves Esteban Cabrera, *Ballet. Nacimiento de un arte*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L., 1993, pp. 35-48.

⁴³ Para la relación entre el *Balet comique de la royne* y la escena española, en particular la de Calderón, cf. Aurora Egido, *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 100 s. y nota 29.

en el umbral entre danza, teatro y *performance art* a partir de la década de los cincuenta hasta nuestros días.

Se atribuye a Balthazar de Beaujoyeux⁴⁴ la creación del Ballet de Cour, resultado de integrar en un mismo espectáculo diferentes manifestaciones artísticas, como la danza, la música, el verso recitado y los más diversos recursos escenográficos, en un único espectáculo, en el que aflora el influjo que ya había recibido Beaujoyeux de la Académie de Musique et de Poésie, a cuyo frente se encontraba Jean Antoine de Baïf; en ella, y siguiendo los pasos fundamentalmente de la Camerata Florentina, impregnada de las ideas pitagóricas y platónicas sobre la naturaleza y función de las artes, se plantearon como objetivo recrear la tragedia clásica componiendo a tal fin «vers et musique mesurés a l'antique» y alcanzar de ese modo la unidad armónica de todas las artes para lograr el fin común de la belleza y el orden del arte como representación del orden del universo. El Ballet de Cour, que yuxtapone el mundo teatral y el mundo real, estuvo de moda muchos años. Es una forma espectacular de danza, distinta del teatro: en ella, en detrimento del texto, el componente musical es notable. Se trata de una forma de ballet donde la acción se segmenta en escenas claramente definidas y separadas entre sí, en el que los elementos decorativos y los ropajes son importantes, así como la escenografía, para la que se emplearon diversos recursos de tramoya, complicados y novedosos para la época, como un arco iris dorado por el que desfilaban los actores representando a diversos personajes, el jardín de la hechicera Circe y la gruta del dios Pan; la iluminación corría a cargo de antorchas y lámparas de bujía. En él primaba lo visual, lo impresionante frente a la palabra, a lo expresivo; la primacía del impacto emocional de las escenas, claramente definidas y separadas entre sí, sobre los espectadores sobre la coherencia de la caracterización enlaza con las ideas que expondrá Tycho von Wilamowitz-Moellendorff sobre la estructura de la tragedia griega en su Tesis de Doctorado. Interpretado en un principio por aficionados, grandes señores y damas, o incluso reyes y reinas, bajo Luis XIV se dio entrada a algunos profesionales, al principio sólo hombres, más tarde también mujeres. El *Balet comique de la royne* es un más que notable antecedente en no pocos aspectos de todas esas formas parateatrales y metateatrales que afloran en el siglo XIX y que fructifican en el XX con el surrealismo y la reteatralización de teatro, entre otros movimientos estéticos y artísticos.

⁴⁴ Balthazar de Beaujoyeux, en realidad un italiano cuyo nombre era Baldassare da Belgioioso, llegó a la Francia de Enrique II formando parte de una agrupación de artistas piamonteses, por su completa y variada formación artística que desplegó sobre todo como músico y coreógrafo, se vislumbra el futuro «espectáculo integral».

5. En el centro de estas manifestaciones artísticas, perfectamente integrados en el espíritu de su época encontramos los espectáculos de Jean-Martin Charcot, en particular el *Bal des folles*, al que ya hemos hecho referencia como una de estas formas parateatrales complejas.

Al poco de integrarse Jean-Martin Charcot a La Salpêtrière en 1863 la dirección de los servicios asistenciales franceses tomaron la decisión de separar del conjunto de los enfermos mentales a aquellos que sufrían convulsiones, que fueron confiados a Charcot. Poco tiempo después, en el ambiente de laicización dominante en la III República y aprovechando su excelente posición política, Charcot obtiene los apoyos necesarios para montar la cátedra de clínica de las enfermedades nerviosas, iniciando así sus clases magistrales de los martes y las lecciones de los viernes brindadas al equipo de médicos internos, las célebres «leçons du mardi» y las «leçons du vendredi», desplazando a los clérigos del cuidado de los enfermos y sustituyendo a las monjas por enfermeras formadas en la misma Salpêtrière. Al principio Charcot se dedicó a producir los ataques en sus sesiones con alumnos, luego con alumnos e invitados externos y posteriormente, dado el éxito que alcanzaba, empezó a llevar a las histéricas a su casa los martes en la noche, a la que solía invitar a lo más selecto de la intelectualidad y de la política parisina. Pero el acontecimiento más importante es el *Bal des folles*, un baile anual en el que las histéricas eran presentadas en sociedad el día de carnaval. Las «leçons du mardi» y las «leçons du vendredi» son representaciones cuyas formas dominantes son las esperables en mayor y menor medida en una atmósfera académica, pero Charcot a partir de ellas crea un nuevo tipo de espectáculo en el que la música y el baile disipa por completo esa atmósfera académica, un espectáculo que, sin embargo, al igual que los anteriores, gira en torno a las histéricas: se trata del *Bal des folles* que se celebra una vez al año coincidiendo con la Mi-Carême. Y aunque a diferencia de los otros espectáculos, éste no tiene ni texto teatral ni ensayo previo, el *Bal des folles* tiene una estructura fija y jerarquizada: las locas, ataviadas con disfraces, los invitados, la música, que crea un ambiente acorde al espectáculo, e incluso las interacciones entre el público y las histéricas, en no pocas ocasiones planificadas por los colaboradores de Charcot. A diferencia de las «leçons», del desarrollo del *Bal des folles* no dan cuenta las anotaciones de los colaboradores de Charcot, sino los numerosos testimonios periodísticos y los relatos de los invitados. En *Le Petit Parisien* de 19 de marzo de 1887 encontramos una breve crónica del *Bal des folles* de la que destacamos lo que sigue:

Chaque année, à l'Hospice de la Salpêtrière, un bal est organisé le jour de la Mi-Carême pour la plus grande joie des pauvres folles. C'est dans une grande

salle de l'Hospice que ce bal a lieu. Des deux côtes de la salle, le long des fenêtres sont des banquettes où s'entassent les invités, tous, bien entendu, en costume de ville. [...] Au milieu, on voit le fourmillement multicolore des quadrilles et des valse : tout un peuple dansant de Colombines, de magiciennes, d'Espagnoles, de princesses et de laitières. [...] Toutes ces pauvres aliénées paraissent pleines de reconnaissance et d'affection pour ceux qui ont eu l'idée de leur préparer ce bal annuel. Ce bal, elles en rêvent toute l'année ! Aussi leur joie éclate lorsqu'il a lieu.

Y así es, según el testimonio de una de las internas de excepción, la célebre bailarina Jean Avril, inmortalizada por Toulouse-Lautrec. Las enfermas, deseosas de erigirse en vedettes, hacen todo lo que se les pide. El testimonio de una de las participantes, Jane Avril, nos proporciona la visión que del espectáculo tiene una de las participantes, el embriagador ambiente del salón:

Un soir que je n'ai jamais oublié, une grande fête, suivie d'un bal masqué, y fut organisée dans un des pavillons du docteur Voisin. Nombreux y assistèrent des futurs 'as' du corps médical. L'on m'avait déguisée en 'Descente de la Courtille' [...] À peine venait-on d'attaquer les premières mesures d'une valse que, soulevée de terre par son rythme entraînant, je m'élançais comme un 'cabri', emportée dans un éblouissant tourbillon, sans plus rien voir ni personne ! J'avais jusque-là ignoré ce qu'étaient un bal, la musique et la danse ! [...] Ce fut irrésistible !⁴⁵

Con estas palabras describe Jean Avril el festivo ambiente excitante del *Bal des folles*, organizado por Charcot, al que asisten la prensa de París y los médicos más célebres del país, junto a artistas de renombre y las más relevantes personalidades de la burguesía, entre otros. Una descripción muy diferente es la que nos ofrece Gabriela Zapolska, invitada a uno de estos bailes anuales, conmocionada por los violentos contrastes de un espectáculo tan completo como diverso, ante la realidad semioculta de la Salpêtrière, una realidad semioculta que se filtra y expande invadiendo el entorno, trasluciendo su demudado interior, donde la fragancia de los diferentes perfumes, la música, la danza, la magnificencia de los colores, de los ropajes, en oscuro contraste con el frac de «les organisateurs du bal», con el edificio de ventanas pequeñas, débilmente alumbradas, de las que emergen imágenes y sonidos que dejan a aquellos que desde el baile los perciben «comme pétrifiés, comme retenus par l'épouvante et l'effroi», como dejan a Gabriela Zapolska, según ella misma refiere:

⁴⁵ Jane Avril, *Mes Mémoires*, Bourolapapey, Bibliothèque Numérique Romande, 1933, pp. 22-23.

J'écoute et je sens que mon sang se glace. De derrière les barreaux parvient un long gémissement incessant, un rire étouffé, des pleurs, la plainte de voix féminines, entremêlées comme des litanies de condamnés, comme une succession de démons dissimulés qui, dans la nuit noire, se raconteraient de sanglantes visions. Les voix de ces folles tapies dans des coins circulent à travers des barreaux, d'une cellule à l'autre et en direction du couloir qui est éclairé. Elles se propagent et se figent dans l'air comme des larmes qui se pétrifieraient pour se déverser avec un bruissement de graviers. Il n'y a personne pour écouter cette litanie, personne pour en faire l'analyse, ni pour se demander quelle en est l'origine ! [...] On voudrait alors tomber à genoux devant ce tombeau qui renferme des âmes humaines, comme devant un autel dédié à une horreur inexplicable, sur lequel ces âmes brûleraient pour l'éternité. On voudrait aussi écouter, écouter jusqu'à l'aube cette mélodie mystique et incompréhensible, ce chant aux intonations de cimetière désert qui, venu de l'autre côté des barreaux, s'en va vers le lointain, jusqu'aux fenêtres éclairées des salles où le bal se déroule, se mélange avec la musique de la danse et revient de nouveau, obstiné, terrible, implacable – à la poursuite d'une aurore lumineuse qui, parce qu'elle est recouverte par les plis d'un linceul mortuaire, ne parviendra jamais à éclairer ces grilles de tous ses feux !⁴⁶

Otro componente del espectáculo es el erótico y la pulsión erótico-sexual, que, aunque no explícito y negado en todo momento, en el *Bal des folles* latía con fuerza, un erotismo que afloraba con fuerza haciéndose evidente en los rituales médicos de las llamadas «salles de garde», con las letras de sus canciones y sus murales de fuerte contenido sexual.⁴⁷ De él dará cuenta Breton y Aragon en «El cincuentenario de la histeria»:

Freud, qui doit tant a Charcot, se souvient-il du temps où, au témoignage des survivants, les internes de la Salpêtrière confondaient leur devoir professionnel

⁴⁶ Zapolska, reconocida actriz y escritora polaca, afincada en París de 1889 a 1895 como corresponsal de varios periódicos de Varsovia, para los que escribió numerosos artículos, asistió invitada a un *Bal des folles*, sobre el que escribió una crónica en la que el contraste entre la apariencia y la realidad es muy notable; cf. Gabriela Zapolska, «*Bal des folles* à la Salpêtrière» [*Przegląd Tygodniowy*, 16 avril 1892], reproducido en *Madame Zapolska et la Scène parisienne* (Textes traduits du polonais par Lisbeth Virol et Arturo Nevill), Montreuil-sous-Bois, La Femme Pressée Editions, 2004. <<http://seine-vistule.blogspot.com.es/2009/05/le-bal-des-folles-la-salpetriere.html>>.

⁴⁷ Como señala Bastien Teillez en «Les pratiques carnavalesques des internes en médecine en France: à la frontière de l'art et la vie», *Acta Iassyensi Comparationis* 10, 2012, pp. 186-193, la «salle de garde» era el «sanctum sanctorum» de la vida de los internos que, debiendo estar disponibles también en horas de la noche, pasaban sus días dentro de las paredes del hospital alejados de la vida corriente del ciudadano.

et leur gout de l'amour, où, a la nuit tombante, les malades les rejoignaient au dehors ou les recevaient dans leur lit. Ils énuméraient ensuite patiemment, pour les besoins de la cause médicale qui ne se défend pas, les attitudes passionnelles soi-disant pathologiques qui leur étaient, et nous sont encore humainement, si précieuses. (p. 21)

A ese componente negado, aunque siempre presente, se unía otro, éste oculto, que, a modo de una música vocal infernal, se filtraba entre los compases de la orquesta, las risas y las conversaciones, un componente del que da cumplida cuenta una invitada un tanto singular a uno de los *Bal des folles*, Gabriela Zapolska, componente presente también en los espectáculos del marqués de Sade y en la producción surrealista.

6. En la Francia del XIX, con la superación del racionalismo dominante en la Ilustración, que posibilita la entrada de los sentimientos y de las emociones así como de lo no racional, surgen formas dramáticas y paradramáticas en las que los límites entre lo racional y lo no racional, entre la vigilia y el estado onírico se difuminan hasta el extremo de llegar a confundirse, en las que se tiende a integrar las más variadas artes en un espectáculo complejo pero único, que tanto en sus presupuestos teóricos como en los prácticos dirige su mirada hacia las fases primigenias del drama occidental en las que fija su modelo, esto es, hacia las fases primigenias de la tragedia griega, espectáculos como *Parade. Ballet réaliste*, con un notable antecedente en el *Balet comique de la royne*, un Ballet de Cour del que se considera creador de este género, Balthazar de Beaujoyeux, una línea que discurre vigorosa desde los comienzos del siglo XIX hasta los comienzos del XX, prolongándose hasta nuestros días, con unos protagonistas tan variados como el marqués de Sade, R. Wagner y Fr. Nietzsche, J.-M. Charcot y su *Bal des folles*, J. Babinski y A. Bretón con *Les Détraqués*, línea que desemboca en un llamamiento a la «revolución del teatro», en palabras de G. Fuchs con las que titula su obra, de la que emerge con fuerza un «giro corporal» en la búsqueda de una «reteatralización» del teatro veinte bajo diferentes formas aún en nuestros días.

