

El ballet como campo de experiencias vanguardistas

Dos casos paradigmáticos con música de Satie

Verónica Patricia Pittau

[Instituto Superior de Música,
Universidad Nacional del Litoral, Argentina.]

RESUMEN

El artículo analiza dos espectáculos de ballet: *Parade* (1917), de Cocteau–Picasso–Satie, para *Les Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, y *Relâche* (1924), de Picabia–Satie, para *Les Ballets Suedois* de Rolf de Maré como expresiones de vanguardia. Ellos plantean significativas rupturas en la estructura y los actores que conforman un espectáculo de ballet clásico: el texto/relato, la coreografía, la postura de los bailarines, la escenografía, la música, la presentación, el entreacto, el final, y hasta la relación artista–espectador. Ambas obras constituyen un verdadero muestrario de la capacidad experimental y visionaria de las vanguardias históricas con centro en París.

SUMMARY

The article analyzes two ballets: *Parade* (1917) of Cocteau, Picasso and Satie, for *Les Ballets Russes* of Sergei Diaghilev, and *Relâche* (1924) by Picabia and Satie for *Les Ballets Suedois* of Rolf de Maré as expressions of avantgarde. They pose significant breaks in the structure and the actors in a performance of classical ballet: the story, the choreography, the position of the dancers, scenery, music, presentation, the intermission, the end, even the relationship between artist and viewer. Both works are a true showcase of experimental and visionary capacity of the avant-garde centered in Paris.

Relâche, comme l'infini, n'a pas d'amis.
Pour avoir des amis, il faut être bien malade,
Si malade qu'on ne peut plus les écarter.
Si Satie a aimé Relâche,
sans doute l'a-t-il aimé comme il aimait le kirsch,
le gigot, comme il aimait son parapluie!
Relâche, ne veut rien dire, c'est le pollen de notre époque.
Un peu de poussière au bout des doigts et le dessin s'efface...
Il faut y penser de loin, ne pas chercher à t toucher.
~ Francis Picabia¹

1 · BALLET Y VANGUARDIA

La Modernidad ya había sido promovida en el ballet por un gran empresario: Sergei Diaghilev, quien encontró en el género un lugar apto para que escuelas y movimientos de las más revolucionarias vanguardias² se insertaran en la sociedad capitalista europea a través de los Ballets Rusos³ que funcionaron bajo su administración y dirección desde 1909 y hasta 1929. Así es como realizó presentaciones de obras nacionalistas rusas como *Petroushka* y *El Pájaro de Fuego*, ambas con música de Stravinsky, o *Boris Godunov* con música de Musorgsky,

1 Texto extraído de la página inicial de la partitura de *Relâche* que puede ser traducido de la siguiente manera: «Relâche, como el infinito, no tiene amigos. Para tener amigos, hay que estar muy enfermo, tan enfermo que no los podemos apartar. Si Satie amó Relâche, sin duda lo amó como amaba el kirsch, la pierna de ternera asada, como amaba su paraguas! Relâche, no quiere decir nada, es el polen de nuestra época. Un poco de polvo en la punta de los dedos y el dibujo se borra (...). Hay que pensar en él desde lejos, sin intentar tocarlo» (traducción de Cintia Cristiá).

2 No es mi intención cuestionar el concepto de vanguardia pero considero necesario esclarecer que en este trabajo entiendo por vanguardias aquellos movimientos de avanzada cuya apuesta al presente y futuro se justifica como reacción al pasado. Sus producciones artísticas suelen ser experimentales, elitistas, reaccionarias y generalmente colectivas. Se manifiestan con mayor énfasis desde comienzos de la Primera Guerra Mundial hasta finales de la década del 20 (vanguardias históricas) y posteriormente desde fines de la Segunda Guerra Mundial hasta finales de la década del 60 (denominadas neovanguardias, vanguardias reaccionarias o movimientos *underground*). El primer grupo comienza con el futurismo e incluye a la vanguardia rusa en artes visuales y literarias, el cubismo, realismo/constructivismo, dadaísmo y surrealismo; en el segundo grupo podríamos incluir el existencialismo, letrismo, cocreísmo y el movimiento fluxus. Para ampliar este concepto aplicado a las artes y al cine consultar Albera (2009). Un interesante debate de desarrolla en la Revista *Summarios*, n° 69, setiembre de 1983. Para una postura filosófica y estética más amplia consultar Bürger (1997).

3 Según J. Anderson, uno de las más importantes capacidades de Diaghilev fue la de concertar los talentos de una gran variedad de destacados profesionales artistas de todos los campos: escenógrafos, compositores, bailarines, coreógrafos y libretistas de la época. Cfr. Anderson (1981:76).

españolas como *El sombrero de tres picos* con música de Manuel de Falla y decorados de Pablo Picasso, impresionistas como *Daphnis et Chloé* con música de Ravel, simbolistas como *Preludio a la Siesta de un Fauno* de Debussy, y hasta primitivistas como *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky. Como ballets vanguardistas por encargo de Diaghilev podemos mencionar a *Fuegos de artificio* —presentado como ballet futurista— y *Parade*, ballet cubista y realista a la vez.

Hacia 1920 llegó a París una nueva compañía: *Les Ballets Suedois*, dirigidos por Rolf De Maré. Jean Börlin, bailarín sueco, fue su único coreógrafo y firmó más de veinticuatro coreografías para este cuerpo de baile. De Maré trabajó con artistas como Léger, Chirico, Picabia, Bonnard y Jean Hugo, con los escritores Cendrars y Cocteau, y con los músicos Milhaud, Satie y Honegger, entre otros. *La Creación del Mundo* de Léger fue su última presentación. Muchas de las coreografías de Börlin fueron incomprendidas porque cuestionaron el concepto mismo de la danza. Más allá de su corta existencia (1920–1925) *Les Ballets Suedois* se constituyeron como seguidores —aunque rivales— de la propuesta de Diaghilev.

Es conveniente mencionar que la fuerte apuesta vanguardista de los Ballets Suecos contribuyó a propiciar un mayor atrevimiento en las propuestas de los Ballets Rusos. La oposición entre ambas compañías las fortaleció y llegaron a producciones que fueron hitos no sólo para el ballet sino para la historia de las artes. Basta con atender a las propuestas de las dos compañías en 1924 para notar que, mientras los Ballet Suecos estrenaban *Relâche*, Diaghilev presentaba obras con música del grupo *Le Six: El tren azul*, con música de Milhaud, y *les Biches* con música de Poulenc, ambas con coreografía de Bronislava Nijinska.

Diaghilev propició la integración de las artes dentro del ballet con el objeto de exaltarlo al máximo, y de ese modo las novedades aportadas al género por las vanguardias trascendieron los límites de su compañía y se prolongaron en otras como Los Ballets Suecos. La Dra. Patricia Molins asegura que «Apollinaire estaba convencido de que el arte del futuro debía seguir el camino abierto por la danza» (2006:225), y tanto *Parade* como *Relâche*, más allá de los siete años que las separan, son excelentes ejemplos de ello.

Ahora bien, si nos detenemos en *Parade* o en *Relâche* de manera individual, su pluralidad y la expansión de los límites del género nos plantean un gran interrogante: ¿por qué se sigue llamando ballet a propuestas tan extremas?

2. «PARADE »

Parade,⁴ desde su estreno en el *Theatre du Chatelet* de París el 18 de mayo de 1917, fue asociada a los más diversos y hasta contradictorios movimientos vanguardistas, y fue calificada como ballet realista, dadaísta, futurista, cubista y hasta surrealista. En París, la segunda década del siglo xx tiene mucho que aportar al respecto: acontecimientos tales como la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, el fuerte espíritu nacional, espectáculos como el cine mudo, cabaret, teatros, circos, y géneros extranjeros como el *music hall* y el *ragtime*. Tendencias como el *art nouveau*, cubismo, expresionismo, realismo, futurismo y dadaísmo, confluyen en la ciudad moderna por excelencia. Todo ello crea un ambiente propicio para generar una obra multifacética e innovadora desde todo punto de vista: musical, escenográfico, coreográfico y argumental.

Jean Cocteau escribe el libreto, pero también consta en testimonios que Picasso, quien había sido recomendado a Diaghilev por el mismo Cocteau como diseñador de escenografía y vestuario, fue transformando la obra con sus revolucionarias ideas y provocó la reacción del escritor, de lo que dan cuenta Satie en sus correspondencias y Cocteau en sus comentarios acerca de la intervención de Picasso.⁵ El ballet que Cocteau pretendía debía incluir una sola voz al servicio de uno de los *managers*, un único acróbata, además de una música disminuida en su protagonismo a causa de la inclusión de sonoridades propias de las ciudades: sirenas, dínamo, hélices de aeroplano, aparatos morse, aire comprimido. Satie describe irónicamente su aporte como un «fondo para ciertos ruidos que el libretista juzga indispensables para precisar la atmósfera de los personajes» (Sánchez, 1999:137).

Estos ruidos acompañan al manager francés y al mago chino (ruleta, botellas con agua), al manager y a la niña americana (máquinas de escribir, sirenas, disparos de revólver).

La intención de Cocteau fue la de crear un ballet cubista, concibió la idea de introducir ruidos en la escena —*trompe-l'oreille*— a los efectos de traducir

⁴ *Parade*, ballet realista sobre un tema de Jean Cocteau, contó con la participación de Erik Satie en la composición musical, Picasso en escenografía y vestuario, coreografía de Massine y el guión de Cocteau.

⁵ Inmediatamente después de la presentación de la obra, y defendiéndose de las acusaciones de un cubismo saboteado, Cocteau reveló que aquellos elementos más grotescos de la obra —como los managers y el caballo— fueron invenciones «excesivas de Picasso que incluso dificultaban la evolución de los bailarines». Citado por Molins (2006:223).

al sonido aquello que en la pintura cubista se conocería como *Faits*⁶ o *trompe-l'oeil*, acción nada nueva en música ya que unos pocos años antes futuristas italianos y rusos, además de los dadaístas de Zurich, la habían incorporado en producciones como poesías sonoras, poemas ruidistas (Huelsenbeck), el *zaoum* o lenguaje transnacional (Jlebnikov), la *onomalengua* (Depero), y unas décadas atrás aparecía en las óperas de Wagner, sinfonías de Mahler (6º y 7º) y de Tchaikovsky (Op. 49), entre otras.

El argumento de *Parade*, según la explicación de Cocteau en el periódico *L'Excelsior* publicado el día del estreno, trata de la «historia del público que no entra a ver el espectáculo «interior» a pesar del «anuncio» y, sin duda, a causa del «anuncio» que está organizado en la puerta» (Mollins, 2006:224). Los *managers* son los encargados de llevar a cabo este desfile–anuncio o *Parade*, muy habitual como canal de difusión de los espectáculos más diversos de la moderna París, y son dos,⁷ el francés y el americano; otros actores son los artistas que atraen a la gente con sus habilidades: el mago chino, la niña americana, los dos acróbatas y un caballo al que dos bailarines prestan sus piernas.

Con este espectáculo Cocteau pretende mostrar descaradamente la realidad de la Modernidad utilizando personajes bufonescos pero no por ello menos realistas.

Inmejorables las palabras de la Dra. Patricia Molins al respecto:

Cocteau había subrayado por su parte lo francés de la obra: el *esprit nouveau* frente al pesado esteticismo germánico, así como el carácter latino de la risa («un arma demasiado latina como para ignorarla», decía, considerando por tanto la risa en un ámbito en el que podía incluirse también lo español o lo italiano). Pero insistía en la seriedad del proyecto, especialmente a posteriori, y ante las críticas que recibió como frivolidad y falsificación del cubismo. A lo largo de los años Cocteau fue modificando sus apreciaciones sobre la obra. En 1922 la explicó como metáfora del arte nuevo, criticada por gente que no comprende el *espectáculo interior* al rechazar lo que ve, su apariencia, su superficie. «El espíritu bufonesco», decía «es el único que autoriza ciertas audacias». Es decir, frente a los que consideraban la obra una parodia ridícula de lo moderno, él defendía la burla como gesto precisamente de modernidad. (Molins 2006: 225)

⁶ *Faits* es un término creado por Georges Braques que designa la introducción en la obra de elementos reales que se comportan como signos (cfr. Molins, 2006:223).

⁷ Originalmente eran tres, uno de ellos —un *manager* negro— iría montado sobre el caballo, pero fue suprimido un día antes del estreno por haberse caído del caballo en un ensayo previo, según comentarios de Cocteau.

El escritor Guillaume Apollinaire, por su parte, acuñó el término surrealista por primera vez en ocasión del estreno de *Parade*, en cuyo programa de mano expresaba:

De esta alianza nueva, porque hasta ahora los decorados y los trajes, por una parte, la coreografía, por otra, no tenían entre ellos más que una ligadura artificial, ha resultado en *Parade* una especie de «surrealismo»⁸ en el cual yo veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo, que, al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la elite, y que promete modificar de arriba a abajo para júbilo universal de las artes y las costumbres, porque el buen sentido quiere que ellas estén al menos a la altura de los progresos científicos e industriales. (Sánchez, 1999:138)

Algunos autores afirman que la primera aparición del término surrealista fue en la obra de teatro de Apollinaire del mismo año, *Les Mamelles de Tirèsias*, cuyo subtítulo: *Un drama surrealista*, fue utilizado por el autor en junio de 1917, esto es, un mes después del estreno de *Parade*. De todas formas, el sentido en que el término es utilizado en ambas obras no es equivalente al sentido estricto que se adopta a partir del manifiesto de André Bretón de 1924. Apollinaire utilizó el término a los efectos de acentuar el realismo de la obra.

En 1914, tras la ruptura con Nijinska, Diaghilev incorporó al joven bailarín Léonide Massine, que por entonces contaba con sólo diecinueve años y a quien formaría con la ayuda del maestro bailarín Cecchetti y los artistas plásticos Picasso y Larionov. A causa de ello, su estudiante se volvió muy exigente en lo que a coreografía y vestuario se refiere, al punto de preferir para sus puestas posteriores a pintores y no a escenógrafos. El mismo año se incorporaron a la compañía otros dos artistas rusos que reforzaron el giro de Diaghilev hacia la pintura, ellos fueron Mijail Larionov y Natalia Goncharanova, quienes habían colaborado con los futuristas rusos y crearon luego su propio movimiento abstracto: el *rayonismo*. Sus aportes se manifestaron en los temas que concibieron, caracterizados por la inclusión de elementos populares y bufonescos.

En la coreografía de Massine para *Parade* los personajes bailan músicas populares, imitan los del cine de Chaplin, visten y actúan representando escenas del circo, la idiosincrasia francesa, norteamericana y latina, y relegan a un segundo plano su profesionalismo en la danza. Los intérpretes en el estreno fueron:

8 El énfasis sobre el término es mío.

- ~ Léonide Massine (prestidigitador chino)
- ~ Galina Chabelska (niña americana)
- ~ Lydia Lopokova y Nicholas Zverev (acróbatas)
- ~ Léon Woizikowsky (manager de París)
- ~ M. Statkewicz (manager de Nueva York)
- ~ M. Oumansky y M. Nova (caballo)

Todos estos personajes, más que como actores o bailarines, se comportaban como marionetas.⁹ Dentro de las producciones de Diaghilev, *Petroushka*, *L'après midi d'un faune* y *Le Sacre du Printemps* son quizás las obras que mejor representan esta ruptura de los modelos corporales que la tradición occidental construyó durante milenios y cuya herencia se encarnó en la persona del orador, la del bailarín y la del actor.¹⁰

El vestuario previsto por Picasso, en el caso de los managers, consistía en estructuras de madera concebidas como cariatides que impidían que las habilidades o virtudes propias de los bailarines de ballet se lucieran y hacían que surgieran otras no menos interesantes, como lo destaca Cocteau en los siguientes comentarios:

Nuestros monigotes se parecían rápidamente a esos insectos cuyas actitudes feroces revelan algunas películas. Su danza era un accidente organizado de falsos pasos que se desarrollaban y se alternaban con la disciplina de una fuga. Las incomodidades derivadas de moverse sobre tales armazones, lejos de empobrecer la coreografía, obligarían a ésta a romper con viejas fórmulas, a buscar su inspiración no en lo que se mueve, sino en aquello en torno a lo cual se mueve, en aquello que se pone en movimiento de acuerdo a los ritmos de nuestra marcha. (Sánchez 1999:136)

Parecían hombres sándwiches, cada uno presentaba un magnífico traje de madera. Pero no por ello sus carcasas mal construidas por un futurista según modelos reducidos, dejaron de encender el tumulto y se convirtieron en las cariatides de ese Espíritu Nuevo que servía como título al prefacio de nuestra pieza, publicada por Apollinaire en el programa Cocteau. (Albera, 2009:79)

9 Lo que no es nuevo para la Compañía de Diaghilev, pues Fokine ya se había interesado previamente por esta idea del Actor como «Supermarioneta» concebida por E. Gordon Craig (actor y escenógrafo británico, 1872–1966). Para ampliar esta teoría, cfr. Levy–Daniel, en Dubatti (2009:213–218).

10 La *Consagración* introduce el peso del actor; los bailarines caen pesadamente y colocan sus pies hacia adentro, en oposición total a la elevación clásica propia, no sólo del ballet sino de las artes en general como postulado rector de las artes y la buena educación a partir de los consejos de oratoria de Cicerón en adelante.

Picasso ya era por entonces un pintor renombrado. En el estreno del ballet *Parade* el público manifestó indignación por la música y el ballet pero no así por las formas cubistas móviles. Sobre ellas es necesario detenernos brevemente, ya que el mismo año del estreno, precisamente en Roma —punto de encuentro de Cocteau, Picasso y Massine—, Fortunato Depero, pintor y escultor futurista, presentó unas gigantescas figuras previstas para un ballet de Stravinsky: *El canto del ruiseñor*, que no se llegó a presentar, muy similares a las diseñadas por Picasso y que el mismo Depero se encargó de construir. De allí la asociación de estas esculturas cinéticas con las experiencias escenográficas futuristas que incluso llevaron a escena un ballet sin bailarines de cinco minutos de duración: *Fuegos de Artificio*, con música de Stravinsky, que la Compañía de Diaghilev encargó al escenógrafo futurista de G. Balla, presentada el 12 de abril de 1917 en el Teatro Costanza de Roma, apenas un mes antes del estreno de *Parade* (cfr. Sánchez, 1999:132).

Es interesante insistir en que los decorados eran los personajes de *Parade*, y que a partir de ellos Massine diseñó la coreografía de la obra e incluso Satie compuso la música.

La música, en tanto, como se ha anticipado, se encuentra cargada de referencias a la escena musical moderna:

En el número *La Niña Americana*, con el subtítulo «Ragtime del barco de pasajeros» (*Ragtime du paquebot*) aparece la primera y más evidente cita musical: el *ragtime That Mysterious Rag*, de los músicos norteamericanos Berlin & Snyder, compuesto y registrado en Canadá en 1911 y que hacia 1915 se hizo muy popular en Francia. En la partitura sólo existe una referencia al género en el subtítulo pero no al título del tema musical. La cita comienza en el compás 79, se prolonga hasta el 127, y totaliza 48 compases. No es literal en cuanto a las alturas pero conserva la tonalidad, respeta fielmente el ritmo, las articulaciones y el diseño melódico. La extensión varía en sólo dos compases —*That Mysterious Rag* posee 50—; la versión de Satie se diferencia del original por omitir dos compases que se tornan innecesarios al invertir las tres secciones: el *ragtime* de Berlin comienza con 10 compases de preludio —de los cuales los primeros 8 anticipan la melodía del estribillo y los dos restantes son articulatorios—, continúa con 16 compases de estrofa y otros 24 de estribillo articulado en 16 + 8. Satie, a la inversa, comienza con los 24 compases de estribillo (16 + 8), sigue con los 16 equivalentes a la estrofa, y finaliza con los últimos 8 compases de la introducción, omitiendo por esta razón la referencia a los dos compases de articulación.

Por otra parte, el movimiento llamado *Final* es una especie de resumen de todas las secciones anteriores a la manera de una sinfonía cíclica, el *rag* vuelve a aparecer prolongándose durante 16 compases, aunque esta vez sin anunciarse con un subtítulo (cc. 16 al 32 del *Final*).

Es necesario traer a colación aquí al Dr. Omar Corrado, quien, en el texto *Migraciones de Sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual* (1992:34 y ss.) propone dos áreas analíticas para el abordaje de la obra musical desde las categorías intertextuales: la primera: intrasemiótica, aplicada exclusivamente a las relaciones estructurales dentro del mismo sistema discursivo; y la segunda: intersemiótica, que se aplicaría a aquellas que derivan de las relaciones entre diferentes lenguajes. Hasta ahora nos hemos detenido en un caso de intertextualidad intrasemiótica. Según Genette, transtextualidad es «todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos» (1989:9–10). De los cinco tipos de transtextualidad que propone el autor podemos encontrar en *Parade* un caso concreto de intertextualidad: es decir, la «presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989:9–10). Entendiendo que la intertextualidad se puede manifestar como cita, plagio o alusión, el caso particular que presenta *Parade* es el de una cita no declarada aunque sí concreta.¹¹

Una técnica de larga data tanto para la música como para la literatura y la arquitectura, validada por las vanguardias artísticas —sobre todo por el cubismo y futurismo de principio del siglo xx—, luego de haber sido duramente criticada durante el siglo xix por el idealismo alemán, fue el pastiche, técnica que, aplicada al ballet, significó nada más ni nada menos que su ansiada renovación en tiempos de Diaghilev; y que en lo que a la música y su historia respectan, se encuentran cargas de contenidos.¹² Según Genette, el pastiche es «una imitación estilística, con función crítica (...) o ridiculizadora» (1989:51), es una clase de parodia, y la parodia es —junto al pastiche y el travestimiento bur-

11 Descarto la parodia porque no toma un género culto para ridiculizarlo o parodiarlo, cosa que Satie sabía hacer muy bien. El *ragtime* acompaña la entrada del *manager* y la niña americana; si bien le quita el texto y lo lleva a la orquesta, no cumple con el requisito *ésatírico?* que lo diferencia de la cita. Tampoco es una alusión, porque el «segundo texto» se manifiesta de forma concreta y extensa. Aunque el plagio en principio parecía ser una opción, lo descarté por dos razones: la obra tiene una intención manifiesta de reflejar la realidad, digo «manifiesta» porque Cocteau la concibió de ese modo al punto de integrar al título de la obra —cosa no muy frecuente— la aclaración del género y la corriente estética: *Ballet realista*. Por otra parte, la música no tiene sistematizada la «referencia» dentro de sus propios códigos, por lo que cada compositor se ha servido de diferentes estrategias o artilugios: silencios antes y después de la cita, contrastes, modulaciones o —recurriendo a la ayuda de la escritura— en títulos de obra o movimientos, dedicatorias, comentarios en el programa, anuncios, declaraciones, etc. Al respecto, consultar Escal (1996).

12 No entraremos en detalles en cuanto a la aplicación de esta técnica en música porque sería tema de una monografía, si no tesis; sólo se hará una aproximación con relación a la obra en cuestión.

lesco— una forma genérica de hipertextualidad, el cuarto tipo de transtextualidad propuesto por Genette (1989:14.19). Por otra parte, la parodia consiste en «una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto, y de su nivel de dignidad» (Genette, 1989:27); su forma más rigurosa es «retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva». Por lo tanto, el pastiche se involucra sólo con el «estilo», la parodia con el texto, obra o tema musical, para hacerlo más cercano.

El pastiche en *Parade* se extiende prácticamente a todo el ballet, y en cuanto a la música concretamente, imita una serie de géneros cultos y populares, antiguos y modernos. Modos, tonalidades y colores sonoros se combinan aquí como si de *Muzak*¹³ se tratara. Al respecto es conveniente recordar que Satie entendía que su música era el fondo para los ruidos, es decir que los ruidos constituyen el primer plano sonoro, por sobre la armonía, melodía, ritmo y los demás timbres habituales de la orquesta. Esto se torna evidente cuando la máquina de escribir (cc. 35–50) es acompañada suavemente por violines I–II y clarinetes que repiten una mínima secuencia de alturas.

Sobre la música de *Parade*, se expresaba Apollinaire en el programa de la obra en los siguientes términos: «Es un poema escénico que el músico innovador Erik Satie ha transpuesto en la música asombrosamente expresiva, tan impía y tan simple que en ella se reconocerá el espíritu maravillosamente límpido de la misma Francia» (Sánchez, 1999:138).

El realismo (y por consiguiente la Modernidad) aparecen como reminiscencias —no citas textuales— de figuras retóricas provenientes de ámbitos populares como del espectáculo de variedades, el cabaret, el teatro ambulante francés (*forain theatre*) y el circo.¹⁴ En tanto, la técnica del pastiche es favorecida por el mecanismo compositivo que Satie pone en juego en *Parade*. Cocteau describe a Satie como «técnico magistral», en la dedicatoria a Auric de *Le Coq y et l'Arlequin*,¹⁵ y no es para despreciar este calificativo si se considera que el mismo Satie plantea una estética de la música y el compositor despojados de rituales —sobre todo de aquellos promovidos por los alemanes—, hecho que

13 Término que se aplica a la música funcional a partir de la creación de la compañía *Muzak Holdings LLC*, fundada en 1934, que vendía paquetes musicales a las empresas que buscaban —mediante la música— predisponer mejor a sus usuarios o aumentar el rendimiento de sus trabajadores.

14 Circo: Ver cc. 9–12 de *la niña americana*, (13ss. de *Acróbatas*, 9ss. del *Final*) el *music hall* (cc. 51–54; dos compases después de los disparos de pistola: cc. 69–70 de *la niña americana*, 33ss. del *Final*).

15 Sin mayores datos. Fotocopia de un fragmento entregado por el Prof. Edgardo Blumberg en ocasión del curso «Los *Ballets Russes* de Diaghilev, historia de la danza y de la música para danza desde finales del S. XIX hasta 1929» desarrollado en el Instituto Superior de Música de la FHUC–UNL, de octubre a diciembre de 2009.

se manifiesta en los diversos planteos de su obra musical, en textos con comentarios escépticos, cargados de ironía, y en la definición de su profesión como fonometrógrafo. Este calificativo que Auric le aplica, en la música de *Parade* se manifiesta en el pulso igual a 76 que mantiene durante toda la obra; en la articulación cada 36 pulsos, sobre todo en el número del prestidigitador chino, y en el planteo seccional, mecánico, carente de expresión, carácter y armonía de la música de *Parade*, donde la textura se mantiene invariable hasta que es suplantada por otra de ellas como si se tratara de un *collage*.¹⁶

Por otra parte, en la coreografía se destacan casos de hipertextualidad inter-semiótica de tipo parodia: como ejemplo se puede mencionar la caracterización que realiza la niña americana, vestida de marinero, del personaje de Charles Chaplin imitando su modo de caminar.¹⁷ Más adelante los acróbatas parodian el *pas de deux*, centro del ballet romántico y clásico.

3 · RELÂCHE

Hacia 1924, pertenecer a una vanguardia era una pasión y la lucha por obtener el mejor puesto dentro de ellas se tornaba encarnizada. Picabia criticó duramente a André Bretón acusándolo de «imbécil comunista», «militante de la Acción Francesa» (Marcadé, 2008:266), que asentaba su autoridad, novedad e inteligencia, en «redescubrimientos». En sus palabras, «El surrealismo de Yvan Goll se relaciona con el cubismo, el de Bretón simplemente es Dadá travestido en globo publicitario para la casa Bretón & Cía.» (Marcadé, 2008:265). El año 1924 encontró a Bretón publicando su manifiesto surrealista y a Picabia trabajando en el guión de *Relâche*, un ballet «instantaneísta» que le había sido encargado por los Ballet Suecos y estrenado en el *Théâtre des Champs Elysées* de París el 4 de diciembre de 1924.

Según Marcadé, Picabia concibió un intermedio cinematográfico en ocho escenas, «un pequeño guión de nada», cuya realización confió a René Clair,¹⁸ por ese entonces un novato de sólo veinticinco años. El filme dura veintidós

16 En cuanto a la técnica de *collage*, escúchese especialmente el movimiento *Final* de la obra.

17 Digo parodia porque hay una clara contraposición de nacionalidades y de sexo (un personaje masculino francés imitado por una adolescente americana), y en el siguiente caso un *pas de deux* realizado por acróbatas: clásicos personajes del circo. Hay una clara desviación de contexto, sentido y nivel de dignidad, como se caracteriza a la parodia.

18 L. Herbier, en sus memorias, comenta que, dado que para la escenografía del filme «La inhumana» prefirió a Leger imponiéndose a la voluntad de G. Leblanc en favor de Picabia, éste se vengaría de él eligiendo a Clair en lugar de Léger para el filme del entreacto de *Relâche*. *La Tête qui tourne*, París: Belfond, 1979, citado por Albera (2009: 119).

minutos y se llama *Entre'acte* precisamente por su ubicación entre ambos actos del ballet; se filmó en un mes, con imágenes tomadas en la ciudad de París y en la sala de ensayos y la terraza del *Téâtre des Champs-Élysées*, que por aquel tiempo era alquilado como sede de los Ballets Suecos.

La escenografía diseñada por Picabia contó con trescientos setenta faros de automóviles enfocados hacia el público que encendían o apagaban cegando a los espectadores. La bailarina viste a la moda, se sienta a fumar, empuja una carretilla, muda de ropa. La lista de acciones «inadecuadas» y sorprendentes de este ballet y del filme es larga. A continuación, el programa del ballet¹⁹ puede ilustrar algunos de estos aspectos.

Obertura

PRIMER ACTO: Proyección, telón, entrada de la mujer.

- ~ La mujer se detiene en el centro de la escena y examina el decorado.
- ~ Música entre la entrada de la mujer y «Danza sin música»; ella se sienta y fuma un cigarrillo mientras escucha un fragmento musical.
- ~ Danza sin música de la mujer.
- ~ Entrada del hombre.
- ~ Danza de la puerta giratoria (hombre y mujer).
- ~ Vals. Parada.
- ~ Entrada de los hombres. Danza de los hombres.
- ~ Danza de la mujer. Final.

INTERMEDIO: donde se reproduciría el resto del filme.²⁰

SEGUNDO ACTO: Música de la segunda entrada.

- ~ Segunda entrada de los hombres.
- ~ Segunda entrada de la mujer.
- ~ Los hombres se desvisten (la mujer se viste).
- ~ Danza del hombre y la mujer.
- ~ Los hombres recuperan su lugar y encuentran sus abrigos.
- ~ Danza de la carretilla (la mujer y el bailarín).
- ~ Danza de la corona (la mujer sola). El bailarín deposita la corona sobre la cabeza de una espectadora. La mujer retorna a su butaca.
- ~ Pequeña danza final (canción imitada).

¹⁹ El programa fue extraído del frontispicio de la partitura. La traducción es mía.

²⁰ Este dato no figura en el programa ni la música que acompañaría al filme forma parte de la partitura.

Uno de los elementos que comparten el filme y el ballet es la ausencia de narración, elemento que será propiciado por vanguardias como el cubismo, dadaísmo y, posteriormente, el surrealismo. Según Picabia, «Relâche es nada», no hay significados, «un poco de polvo al alcance de la mano y el diseño desaparece».²¹ Picabia definió su propio ballet como: «pura risa, un canto al *music hall*, a la velocidad, a la modernidad y a la transparencia» (Molins, 2006:245), y en una entrevista posterior al estreno realizada por un periódico, Picabia explica que la obra no está destinada a eruditos ni a grandes pensadores, ni a jefes de escuela que se ocupan del arte inteligente (cfr. Albera 2009:103). El coreógrafo Jean Börlin personifica al «hombre» que por momentos baila con «la mujer» —la bailarina finlandesa Edith Von Bonsdorff— aquel será quien corone la cabeza de una espectadora hacia el final del ballet. En el filme su rol es el del cazador tirolés que será asesinado y cortejado en su inquieto ataúd por los más asombrosos personajes en la segunda parte de la cinta.

3.1 · *El entreacto: «Entre 'acte»*

Según Albera (2009:96) son tres los filmes que «concentran» y «condensan» la vanguardia en el cine: *Le Retour à la Raison* (1923) de Man Ray, *Le Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger, y el filme que nos convoca: *Entre 'acte*. Los tres, a su manera, exceden los límites de lo que hasta ese entonces se entendía por un filme. Las razones nos las da Albera (2009:96)

No son concebidos ni proyectados en los marcos institucionales del cine (sala, *ticket*, sesión, etc.), no respetan el objeto–filme (película sometida a procedimientos reglamentados de exposición y de copias, de ensamblado, etc.) ni la institución de la representación en el cine (impresión de realidad, efecto de movimiento) ni sus modalidades texturales (fragmentación subsumida en la unidad–continuidad del conjunto), no son fijos en cuanto a su duración, formato, velocidad ni montaje.

De lo que se deduce que intencionalmente todo lo que hasta ese momento era intrínseco a la categoría «cine» fue puesto patas para arriba en estos tres filmes, teniendo en cuenta que para ese entonces el cine ya reunía la condición de

21. Cfr. cita que inicia este artículo.

espectáculo por sí mismo, sin necesidad de compartir un programa con números de música, danza, *music hall* u otras atracciones.

Dos puntos en común encontramos en estos filmes: por un lado, la «resistencia» a la evolución progresista del cine y, por otro, la conservación de la «impureza» y la «aleatoriedad» del cine primitivo.

En el caso específico de *Entreacto*, hay que decir desde el comienzo que el filme es intrínseco al ballet y fue concebido y armado simultáneamente. Si bien el contenido, el tratamiento de las figuras, planos, duraciones y velocidades de cada escena es muy rico y puede ser estudiado independientemente, el conjunto del filme sólo adquiere su más pleno sentido con relación al conjunto del espectáculo que es *Relâche*. No por nada Leger no dudó un segundo en festejarlo con un elocuente ¡viva *Relâche*!, no un ¡viva *Entreacto*!; lo perfectamente logrado fue su totalidad.²²

René Clair (René Chomette) inició su experiencia en cine con un pequeño papel de ambiente coreográfico en *L'île des monstres* de Damia (1929); en 1923 dirigió su primera película, *Paris qui dort* (París duerme). Su segunda producción fue *Entr'acte*, el intermedio para el ballet *Relâche* que le había sido encargado por el autor del guión y libreto, el poeta y pintor dadaísta François Picabia. Clair, por ésta y futuras producciones, estaba destinado a convertirse en el cineasta más prestigioso de su país.

En el reparto del filme participan los más controvertidos personajes: Jean Börlin (cazador tirolés–difunto), Inge Friss (bailarina), Francis Picabia (a la derecha del cañón y el asesino del cazador), Erik Satie (a la izquierda del cañón), Marcel Duchamp y Man Ray (jugadores de ajedrez), entre otras importantes figuras del arte, como: Marcel Achard, Georges Charensol y Pierre Scize (cortejo fúnebre), Roger Le Bon, Jean Mamy, Rolf de Maré, Darius Milhaud, Georges Auric; y Louis Touchages, entre otros. Las escenas de *Entr'acte* presentan planos invertidos y otros de duración tan breve que escapan a la vista, fragmentación, reiteración, permanentes sobreimpresiones (ej: ciudad en movimiento y guantes de boxeo, o ciudad y barco de papel, o ciudad y caída de agua), deformación de imágenes, marcha acelerada, además de códigos encriptados relacionados más con la parodia y con la risa que con la crítica (cfr. Albera, 2009:102–105). Si existe una crítica en *Relâche* es hacia adentro, al dadaísmo por la ridiculización

²² Texto publicado por primera vez en *Paris-Midi*, el 17 de diciembre de 1924 y en Alemania, en *Der Querschnitt*, n° 5/1, 1925, p. 132, donde estaba acompañado por el texto-programa de *Relâche*, de Picabia–Satie. Extraído de Albera (2009: 205–207). Estas páginas incluyen como anexo, el texto completo de Leger que lleva por título: Fernand Leger, «Viva *Relâche*».

de sus personificaciones: Man Ray es incendiado, Börlin asesinado, Duchamp mojado junto a su tablero de ajedrez, la bailarina filmada desde abajo con el foco en su entrepierna, luego la bailarina se descubrirá como mujer barbuda... Los únicos que aparecen imperturbables —excepto por los amplios saltos en cámara lenta— son Satie y Picabia. No es más que el dadaísmo poniéndose de pie en y por su caída.

Georges Sadoul (Albera, 2009:161) ubica el comienzo del surrealismo en el cine en el filme *Le Coquille et le Clergyman* de 1926, esto es, dos años después que *Relâche*. Para Sadoul, las «obras maestra de la vanguardia» son sólo dos: *Entreacto* (dadaísta) y *Un perro andaluz* (surrealista).

La inclusión de un filme dentro de un ballet fue una novedad, pero no para el teatro que, más que uso, hizo abuso de la intervención del cine en presentaciones teatrales, principalmente en la década del 20.²³ Según Albera, *Entr'acte* no está concebido para tener una existencia autónoma (cfr. Albera, 2009:102).

Una duda se presenta a partir del libro *La música en el cine* de Michel Chion, donde se entrevistó que el filme de Clair (con música de Satie incluida) se incorporaría «luego» al Ballet de Picabia (Chion, 1997:60), aunque la música de Satie pareciera indicar eso mismo ya que se halla separada —con el nombre *Cinema*— de la música para el resto de la obra —que lleva el nombre *Relâche*— hay decenas de documentos en favor de su creación en simultáneo a partir del encargo de Rolf de Maré a Picabia y de éste a Clair y Satie; la primera es el título que alude al intermedio de un espectáculo. En este caso el filme se halla dividido en dos partes asimétricas, la primera separa la obertura del comienzo del ballet y la segunda se ubica entre ambos actos. Además, el título del filme lleva un apóstrofe que corta la palabra en dos, lo que añade peso a su función separadora. La segunda razón es el hecho de que se encuentre filmado en la terraza y en un pequeño salón del *Téâtre des Champs-Élysées*, sede de los ensayos de los Ballets Suecos y lugar donde se estrenó la obra. El tercer argumento sería la participación de actores y bailarines del ballet en las escenas del filme; de otro modo, ¿cual sería la razón para que el filme comience con las figuras de Satie y Picabia a ambos lados de un cañón o que Picabia rompa el cartel que indica el final del filme, o que el coreógrafo asuma el rol del cazador? En tanto, Albera afirma que *Entreacto* fue realizado por René Clair a partir de una sinopsis de Picabia (Albera, 2009:102), y Noël Carroll en sus estudios lo corro-

23 RUR (1920), de Karel Capek, con la introducción de un filme de Kiesler (futurista). Eisenstein, en 1923, intercala un corto en la obra teatral *El diario de Glumov*, además de obras relacionadas con otras vanguardias como el dadaísmo, constructivismo y, sobre todo, surrealismo. Cfr. Labarré (2009:329).

bora (Carroll, 1998:27). Creo que éstas son razones suficientes para descartar la preexistencia del filme.

La película se ubica en el intermedio de ambos actos y puede dividirse en dos partes, la primera terminaría sin separación ni pausa, con el doble perfil compartiendo la pantalla (7'20"), la segunda comenzaría con la primera aparición del huevo danzante (7'21") —aunque el final de una escena y el comienzo de la otra se reiteren inmediatamente— seguida de la escena del cazador, por la sencilla razón de que, a partir de aquí, se suma un elemento más de cohesión: un hilo conductor argumental.

La primera parte cuenta con varias escenas cuyos finales y comienzos son difíciles de establecer pues no se yuxtaponen ni se separan sino que se superponen mediante la sobreimpresión o la reiteración de planos de una y otra escena. Hay elementos visuales que aparecen en ambas partes del filme a manera de cita o alusión como, por ejemplo, la imagen de la bailarina y el efecto de velocidad en la copa de los árboles. La primera parte es más estática y seccional que la segunda; esta última se halla unificada por un breve relato y es mucho más dinámica. Las articulaciones por superposición, la reiteración en forma de estribillo, las sobreimpresiones y el clímax dinámico y argumental en la segunda parte de la obra nos remiten a un tratamiento polifónico del filme, a un planteo formal *quasi* musical y a una tendencia al tratamiento de la imagen a la manera de un tema musical: lo anticipa, lo presenta, lo elabora, lo transforma y deforma, lo reitera, lo cita en otra sección fuera de contexto (por ejemplo, la bailarina). Podemos entender ahora por qué Chion califica a Rene Clair, Jean Epstein y a Dziga Vertov como verdaderos «sinfonistas de la imagen» (Chion, 1997:109).

Retomamos ahora los conceptos de pastiche y parodia de Genette recordando que el pastiche se involucra sólo con el estilo y, en cambio, la parodia lo hace con el texto, obra, o tema musical pero «faltándole el respeto»; de otro modo se trataría de una cita.

El pastiche que se utiliza en *Relâche* se extiende prácticamente a todos los componentes estructurales del ballet. Esto se encuentra tanto en la coreografía de Börlin (el personaje de la mujer vestida de gala acarreado una carretilla) como en el filme de Clair (el travestimiento de la bailarina y la forma de filmarla, los adornos comestibles de la carroza fúnebre). En la música de Satie, contrariamente, el elemento intertextual más utilizado es el de la cita. Es así como en *Cinema* —la música para *Entreacto*—, en el momento en que comienza la procesión funeraria por la muerte del cazador, utiliza la marcha fúnebre de Chopin correspondiente al tercer movimiento de la *Sonata para piano n° 2 Op 35*,

en *Sib menor*, aunque Satie la transforma conservando del original sólo el ostinato rítmico: negra–corchea con puntillo–semicorchea–blanca sobre una única altura. En la obertura del ballet, la entrada del hombre y la coronación (2do. acto) se parodia la canción infantil *Savez vous planter le choux?*, y en la entrada y reentrada de los hombres se cita el tema popular *Flagrant délit* del cantante francés Léon Xanrof (1867–1953).

Conviene destacar aquí que en *Cinema*, Satie utiliza grupos de cuatro y ocho compases que se dilatan lo necesario a los efectos de sincronizar la música al filme. Cada tanto aparecen indicaciones que aluden a las escenas de la película, como: *chimeneas*, *balones que explotan* o, más adelante, *guantes de boxeo* y *cerillas*, entre otras. Hay un permanente cambio de tonalidad y también una reiteración de motivos musicales de una sección a otra con pequeños cambios en la tonalidad y/o timbres involucrados, variados efectos de percusión, y muy poca melodía.²⁴ El efecto es mecánico, al igual que en la música para *Parade*. Por otra parte, cada grupo de compases en muy pocas ocasiones desarrolla una frase; por lo general Satie usa motivos de un compás, o dos, que se repiten, transportan o se presentan de forma secuenciada. Cada grupo es separado con una doble barra. La música de *cinema* presenta 26 secciones con 7 señales que conectan la música con el filme.

La música para el ballet no es muy diferente, mantiene incluso algunos motivos comunes con *Cinema*. Posee más desarrollo melódico porque incluye escenas de baile, trae a colación músicas infantiles, canciones populares, además de figuras retóricas provenientes de ámbitos populares como del espectáculo de variedades, el cabaret y el vals.

4 · CONCLUSIÓN

El tabique estanco que separa el ballet del music–hall se ha roto.

~ Léger, «¡Viva Relâche!» (Albera, 2009:206)

Tanto *Parade* como *Relâche* son casos excepcionalmente interesantes puesto que componen un campo performático complejo y multifacético pero coherente en su totalidad. Técnicas como la repetición directa, la reiteración, el pastiche y la

²⁴ La única que sobresale en el filme es la de la marcha fúnebre.

parodia son comunes al libreto, la música y la coreografía, así como al diseño y contenido del filme. Actores y bailarines tratados como supermarionetas (cfr. Dubatti, 2009:213–18) se corresponden perfectamente con la música funcional, mecánica, sin dirección ni expresión de Satie; a esto se le suma un aspecto fundamental que se presenta en *Relâche*: el de interpelar continuamente al espectador provocándolo con la escenografía, con la coreografía y con las tomas de frente en el caso particular del *entr'acte*.

Lo desarrollado hasta aquí no hizo más que confirmar las apreciaciones que Léger advirtió inmediatamente a propósito de *Relâche*: la causa de ruptura y el quiebre con el ballet tradicional, su realización homogénea y exacta, una música que no es música en el sentido tradicional pero en la que convergen sin distinción jerárquica la romántica con la popular, una danza sin *prima ballerina* ni *vedettes*, y en el filme de Clair el verdadero comienzo del cine (Léger: «¡Viva Relache!», en Albera, 2009:207).

Como una auténtica propuesta vanguardista, la búsqueda de Cocteau primero, y de Picabia después, junto a la línea más radical del Dadá parisino (Duchamp, Man Ray y Picabia), no está orientada a reunir las artes en un género artístico sino más bien a escamotear todo aquello que en algún punto tuvo o tiene relación con el arte. Y esto son *Parade* y *Relâche*, como sus nombres lo indican, auténticos desfiles de la Modernidad y un «Relâche» (descanso) para el ajustado concepto romántico de arte.

Volvamos ahora a la pregunta que se planteó al comenzar el artículo: ¿por qué se sigue aplicando la categoría «ballet» a propuestas tan extremas? Si ambas obras cuestionan y destruyen cada elemento constitutivo del género, podríamos suponer que sería mejor no aludir a uno, o quizás crear uno nuevo. Theodor Adorno nos da una respuesta: «Mientras los géneros estuvieron dados, lo nuevo prosperó en los géneros. Lo nuevo se traslada cada vez más a los géneros mismos porque hay falta de ellos» (Adorno, 2004:407). Ésta podría ser una razón por la que en torno a 1920 se conservó la categoría; y también es posible pensar que ambas obras, al ser encargadas por directores de compañías de ballet, deberían ensartarse a la fuerza en el género (?). Dejando de lado las especulaciones, imaginemos por un momento que el género estuviera ausente en la presentación de estos espectáculos y que los mismos se anunciaran sólo por sus nombres: en efecto, tendríamos propuestas inconsistentes ya que justamente la oposición al ballet tradicional (clásico y/o romántico) y rituales asociados es también un elemento de cohesión. Si estos espectáculos no aludieran a un género no tendríamos oposición y tampoco propuestas vanguardistas. En ambas obras el género es el mojón que justifica la reacción.

Esa última reflexión da cuenta del lugar que ocupa la teoría en las vanguardias: un elemento subyacente pero indispensable que justifica toda *performance* o acción antiartística: el conocimiento profundo de las artes, sus historias, sus géneros, sus rituales, su inserción y valoración estética y social.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR (2004 [1970]). *Teoría estética*. Madrid: Akal Traducción de Jorge Navarro Pérez.
- ALBERA, FRANÇOIS (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Heber Cardoso.
- ANDERSON, JACK (1981). *Danza*. Buenos Aires: Viscontea.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ Y VILVANDRE DE SOUZA (COORD.) (2000). *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BERLIN Y SNYDER (1911). *That Mysterious Rag*. Partitura. Extraída de URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/That_Mysterious_Rag_1.jpeg
- BRADLEY, FIONA (1999). *Surrealismo. Movimientos en el arte moderno*. Londres: Ediciones Encuentro.
- BÜRGER, PETER (1997). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- CARROLL, NÖEL (1998). *Interpreting the Moving Image*. Estados Unidos: Cambridge University Press.
- CHION, MICHEL (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós. Traducción de Manuel Frau.
- CLAIR, RENÉ (1924). *Entr'acte*.
- CORRADO, OMAR Y OTROS (1992). «Posibilidades intertextuales del dispositivo musical». *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL, pp. 33-51.
- D'ANTONIO, FRANCISCO (COORD.) (1981). *Cuatro Siglos de Ballet. La danza en el mundo 1581-1981*. Buenos Aires: Cinetea.
- DUBATTI, JORGE (2009). *Historia del actor II. Del ritual Dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Buenos Aires: Colihue.
- ESCAL, FRANÇOISE (1996). *Aléas de l'oeuvre musicale*. París: Hermann.
- GENETTE, GERARD (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Traducción de C.F. Prieto (1962).

- GUBERN, ROMAN (1982). *Historia del cine*. Vol. I. Barcelona: Lumen.
- HIGGINS, DICK (1967). «Statement on intermedia». Nueva York. 1966. En Wolf Vostell (ed.). *Dé-coll/age (décollage) * 6*. Frankfurt–Nueva York: Typos Verlag–Something Else Press.
- LABARRÉ, ANDRÉS (2009 [2002]). *Atlas del cine*. Madrid: Akal.
- LIFAR, SERGIO (1968 [1966]). *La danza*. Barcelona: Labor.
- MARCADÉ, BERNARD (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- MOLINS, PATRICIA (2006). «La risa en los huesos. El espectáculo interior del arte moderno (Picasso, Massine, Satie, Diaghilev) en los Ballet Rusos». En *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n°4. Universidad de la Laguna.
- MOORE WHITING, STEVE (1999). *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford University Press.
- SADIE, STANLEY (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- SADOUL, GEORGES (1994). *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México: Siglo XXI Editores.
- SÁNCHEZ, JOSÉ (ED.) (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- SATIE, ERIK (1962). *Relaché. Ballets Suedois*. Partitura. París: Editions Salabert.
- _____ (1972). *Cinema*. Partitura. París: Editions Salabert.
- _____ (2000). *Parade in full score. Ballet réaliste sr un thème de Jean Cocteau*. Mineola: Dover Publications Inc.
- STEIN, GERTRUDE (1984). *Picasso*. Mineola: Dover Publication Inc.
- ¿Summarios. Biblioteca sintética de arquitectura, año 6, n° 69, setiembre de 1983.?

Registro bibliográfico

PITTAU, V.: «El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 14, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2013, pp. 31-50.

Descriptor / Describers

Satie · Ballet · Vanguardia