LA BAYADERA: ALGUNOS APUNTES EN TORNO A SU ORIGEN Y A SUS PRECEDENTES

J. G. MESSERSCHMIDT

Introducción

En 1877 se estrenaba en San Petersburgo *La bayadera*, un ballet con coreografía de Marius Petipa (1818-1910), libreto del crítico y dramaturgo Serguei Khudekov (1837-1927) y música del compositor austriaco Ludwig Minkus (1827-1917). *La bayadera* estaba destinada a convertirse en la obra-zenit del ballet clásico-romántico y a alcanzar en Rusia un prestigio que la situaría por encima de todos los demás ballets del gran repertorio. Su difusión internacional se haría esperar bastante. Sin embargo, desde la década de 1980, *La bayadera* se ha afianzado como una de las piezas fundamentales del repertorio canónico también fuera del país que la viera nacer. Desde el Perú (Lima, 2001) hasta la República Checa (Brno, 2003), desde Grecia (Atenas, 1998) hasta el Japón (Tokio, 2000), desde los Estados Unidos (Nueva York, 1989) hasta Australia (Sydney, 1998), son muy numerosas las producciones de esta obra que han visto la luz en los últimos años, un fenómeno verdaderamente sorprendente, si se tiene en cuenta el mal momento por el que pasa el ballet clásico desde el final de la *guerra fría*. En todo caso, la seducción que *La bayadera* ejerce tanto entre el público como entre bailarines y coreógrafos parece crecer con el tiempo.

Las raíces de un mito[1]

La figura de la bayadera, o *devadasi*, la bailarina sagrada de los templos de la India, llega a Europa ya en los albores de la Edad Moderna gracias a las crónicas de viajeros

[1] Chatterjee, Ashoke: *Dances of the golden Hall*, New Delhi, 1979. Bhavnani, Enakshi: *The dance in India*, Bombay, 1970. Rao, Vidaya: *Abbild des Göttlichen. Bharata Natyam, der klassische indische Tanz*, Freiburg im Breisgau, 1987. Baldissera, Fabrizia: *Indischer Tanz*, Köln, 1988. Banerjee, Prajesh: *Apsaras in indian dance*, New Delhi, 1982. Rebling, Eberhard: *Die Tanzkunst Indiens*, Wilhelmshaven, 1982; *Die Tanzkunst Indiens*, Wilhelmshaven, 1982.

tardomedievales y renacentistas[2]. La etimología de la voz *bayadera* es controvertida. En general, se la hace derivar de *bailadeira*, nombre que habrían dado los navegantes portugueses a las *devadasis* indias y que se podría traducir simplemente como *bailarina*. Otros, sin embargo, pretenden que el término proviene de *bedaya*, denominación que en Indonesia recibían las bailarinas de corte empleadas en los palacios de los monarcas de las islas y cuya misión consistía en participar en ciertas ceremonias y festividades. Tampoco puede descartarse que el substantivo *bayadera* proceda de una contaminación de ambas voces, *bailadeira* y *bedaya*. En todo caso, se trata de un término e incluso de un concepto de cuño europeo, pues la bayadera es fundamentalmente un "producto" fantástico, una visión más o menos caprichosa de las *devadasis* hindúes contempladas por ojos occidentales.

El vínculo entre danza y culto religioso tiene en la India una larguísima tradición. Ya en el *Rigveda*, la colección de himnos y poemas religiosos cuya redacción se data entre el 1200 y el 1000 antes de Cristo, diosas y dioses aparecen a menudo representados como bailarines, en particular el dios Indra, una deidad celeste cuyo atributo, el rayo, delata su origen indoeuropeo común con el Zeus-Júpiter grecolatino y con el germano Donner-Thor. Sin embargo, el dios del baile por excelencia es Siva, bajo su advocación de *Siva-Nataraja* (señor de la danza), algunos de cuyos rasgos coinciden con los del Dioniso-Baco grecorromano. Según el mito, en una ocasión Siva bailó desnudo y ebrio en un bosque de pinos. Las mujeres que asistían a la danza no podían resistir el atractivo del dios. Los ascetas a los que pertenecía el bosque, en cambio, maldijeron a Siva y lo condenaron a perder su virilidad. Éste asumió la maldición y se

[2] En el capítulo 170 de *Il Milione* Marco Polo, refiriéndose a la región de Malabar, que visitara alrededor de 1292, escribe: *Qui àe molti monasteri d' idole, ed àvi molte donzelle e fanciulli oferti da li ro padri e madri per alcuna cagione. E 'l segnore del monistero, quando vòle fare alcuno solazzo a li idoli, si richieggiono questi oferti; ed elli sono tenuti d'andarvi e quivi ballano e trescano e fanno grande festa. Queste sono molte donzelle; e più volte queste donzelle portano da mangiare a questi idoli, ove sono oferte; e pongono la tavola dina(n)zi a l'idolo e pongovi suso vivande, e lasciavile istare suso una grande pezza, e tuttavia le donzelle cantando e ballando per la casa. Quando ànno fatto questo, dicono che lo spirito de l'idolo à mangiato tutto il sottile de la vivanda, e ripongolo e vànnosine.* Se trata de la más antigua mención de las *devadasis* en una fuente europea. Curiosamente, Polo no habla de "templos" sino de *monasteri*. Sin duda el elevado número de personas, entre las que se encuentran las bailarinas sagradas, consagradas al servicio de los santuarios, lleva a Polo a confundir los templos con monasterios. Es interesante su observación de que en el templo sirven tanto *donzelle* (doncellas) como *fanciulli* (mancebos). Si Polo quiso verdaderamente decir *fanciulli* (en masculino) y no *fanciulle* (en femenino) – aquí podría haber un problema en la transmisión del texto – estaría hablando de los músicos, generalmente hijos de las bailarinas, y no, como se afirma, de jóvenes entregados por sus familias *per alcuna cagione*. En el *segnore del monistero* no es otro que el brahmán de las óperas y ballets románticos. Curiosamente el explorador veneciano no ve en esta figura a un sacerdote o "abad", como sería de esperar, sino a un "señor", algo que al lector de la época debía sonarle bastante extraño. En todo caso, se trata de una manera de ver al sacerdocio hindú que preludia ya el carácter poco piadoso de los brahmanes de teatro del siglo XIX.

autocastró[3]. De su miembro caído surgió una columna de fuego que amenazaba con incendiar el mundo. Los ascetas, al ver la columna, se arrepintieron de su maldición y, como desagravio al dios, instituyeron el culto a su falo o *lingam*. La columna de fuego es en la mitología hindú uno de los atributos de Siva, por medio del cual la deidad destruye "regularmente" el universo. Esta forma de apocalipsis por las llamas sirve a la fecundidad y a la regeneración de la vida, pues de las cenizas del viejo mundo incendiado surge uno nuevo. Es decir, la danza del dios tiene un valor purificador, es la manifestación por excelencia de la actividad destructora-creadora de la deidad y el medio que libera la energía que permite la renovación del universo y sus ciclos vitales. Este proceso no tiene solamente valor cósmico, sino que se verifica también en las almas de sus devotos, las cuales no son sino unos microcosmos en estrecha correspondencia con el universo. El fuego provocado por la danza de Siva libera de los lastres de lo ilusorio y hace posible la comunión con el universo mediante la destrucción del ego. Precisamente el motivo mítico del incendio apocalíptico del mundo tiene un papel nada despreciable en el argumento de *La bayadera*. Igual que Siva entre las mujeres, Nikia provoca con su danza la pasión amorosa de Solor y el Brahmán, la cual tendrá para ella consecuencias trágicas (en cierta medida comparables a las de la maldición de los ascetas). La tragedia acaba con la destrucción del templo en el acto cuarto mediante un terremoto y un incendio[4], acto simbólico de purificación (el templo es siempre una imagen simbólica del universo) que da paso a un universo nuevo, representado por el epílogo en el Himalaya.

Desde luego, no son Siva e Indra las únicas divinidades relacionadas con la danza; también otras figuras del panteón hindú son bailarinas. Particularmente vinculadas al baile están las apsaras, una especie de ninfas a las que se considera como danzarinas celestes. En un principio, las apsaras habrían tenido como única tarea el deleitar a las divinidades con sus danzas y cantos. Más tarde, habrían comenzado a relacionarse esporádicamente con los hombres, llegando incluso a verificarse uniones efímeras con ellos, como la de la apsara Menaka con un mortal, unión de la que nacería la legendaria Sakuntala, de quien volveremos a ocuparnos. En una tercera fase, las apsaras se habrían quedado en la tierra y tenido descendientes mortales, quienes habrían heredado los talentos de sus madres, dando lugar así a la institución de las *devadasis*. Esta caída

[3] No es necesario señalar el paralelismo de esta historia con el mito clásico de Atis, quien, en un rapto místico, enloqueció, se castró a sí mismo, murió desangrado y fue resucitado por Cibeles convertido en pino.

[4] Según una ilustración del año 1877 el templo se desmorona al ser tocado por un rayo (Bayerisches Staatsballett: *La Bayadère. Programmheft*, München, 1998). La destrucción apocalíptica del templo es, desde luego, un motivo que tiene una larga tradición y que aparece, por ejemplo, en la historia bíblica de Sansón. Unos meses después del estreno de *La bayadera* tendría lugar en París el de *Sansón y Dalila* de Saint-Saens.

del cielo a la tierra recuerda inevitablemente a la psicología platónica: las apsaras en su estado original serían almas consagradas a la contemplación de las ideas puras (los dioses); las *devadasis*, estas mismas almas, pero encarnadas y prisioneras de la materia y dedicadas a la adoración de "ídolos" (las imágenes de los dioses en los templos). Las *maharis*, *devadasis* de la región de Orissa, pretenden, por su parte, tener origen en la fundación por el propio Brahma del templo de Jagannath, en Puri. La institución de las *devadasis* está también en estrecha relación con la práctica del *bhakti yoga*, en la que la danza y la música son caminos que conducen a la divinidad. Las danzas de las *devadasis* tienen doble valor simbólico: por una parte, como dramatización estilizada de relatos mitológicos; por otra, como expresión plástica de conceptos filosóficos, dependiendo el peso de uno u otro elemento de la "escuela" a la que se halle adscrito el templo. En este sentido, puede diferenciarse entre un tipo de danza abstracta y otra dramática, igual que en el ballet clásico europeo. Al margen de estas diferencias, el arte de las devadasis estaba originariamente integrada en el culto de la divinidad y reservada exclusivamente a este fin.

El origen histórico de las *devadasis* se sitúa en los templos del sur de la India, donde esta institución ha tenido fuerte arraigo y desde donde se extendió al resto del subcontinente. Los primeros testimonios literarios relativos a bailarinas "profesionales" dedicadas al culto en los templos proceden de los siglos IV y III a. C. y se encuentran en el *Libro del arte de gobernar* de Kantalya. También en los *Puranas* aparecen mencionadas con frecuencia y Kalidasa[5] hace a una bailarina sagrada protagonista de su drama *Meghadutta*. El término *devadasi*, un compuesto de *deva* (dios) y *dasi* (esclava), aparece entre los siglos IV y V de nuestra era. Junto a las danzas rituales y los cantos, se contaba entre sus funciones el lavar, vestir y abanicar a las estatuas de los dioses. Según las regiones, las *devadasis* recibían diversas denominaciones y se diferenciaban en sus funciones. En Orissa, como ya hemos señalado, se las llamaba *maharis*[6] y se las destinaba no sólo al servicio en el templo, sino también en la corte, donde tenían, entre otras funciones, la de bailar una danza de bendición en honor de la reina y el rey[7]. El número de *devadasis* adscritas a un templo dependía de la riqueza y el poder del príncipe, que era quien las mantenía. En el siglo XII algunos santuarios llegaron a contar hasta con quinientas bailarinas sagradas.

Las *devadasis* formaban un cuerpo social autónomo, situado en cierto modo al margen del sistema de castas. Se distinguía entre ellas diversas clases, según la manera en que hubieran accedido a su ministerio, y diferentes categorías jerárquicas, según sus

[5] Poeta y autor dramático indio, vivió en el siglo V, uno de los máximos representantes de la literatura en lengua sánscrita.

[6] Según Bhavnani, la institución de las *maharis* data del s. II a.C. (*The dance in India*, Bombay, 1970).

[7] En *La bayadera*, Nikia baila en honor de Gamsati y Solor durante la ceremonia de sus desposorios.

funciones. Algunas eran hijas de *devadasis* que heredaban el oficio de sus madres y eran educadas desde la infancia para ejercerlo. Otras eran muchachas procedentes de familias ajenas al templo, seleccionadas en su infancia atendiendo a determinados signos sobrenaturales que las señalaban como destinadas a ser bailarinas sagradas, o al menos como aptas para esta profesión; en general, procedían de las castas menos acomodadas, por lo que sus padres no tenían reparos en desprenderse de ellas, ya que ello suponía para la niña alcanzar una posición privilegiada en la escala social (una ocasión única de escapar a los estrechos límites de la propia casta) y conllevaba ventajas para la familia; además, por supuesto, de tener un alto valor religioso. Por último, un tercer grupo estaba formado por mujeres que habían ingresado en el templo por su propia voluntad. Es de suponer que este grupo sería muy minoritario, dado que las *devadasis* debían ser formadas en el ejercicio de la danza desde la infancia, como en Occidente lo son las bailarinas clásicas. Entre las *devadasis* por voluntad propia se cuentan algunas princesas y reinas, si bien se trata de casos muy excepcionales. La aspirante a *devadasi* era presentada en el templo por otra *devadasi* y aceptada en una ceremonia solemne, cuyos rituales variaban según los santuarios y las épocas. A partir de este momento la *devadasi* era considerada esposa del dios y recibía una educación esmerada en la que, además de danza, aprendía música, así como a leer y escribir, y se familiarizaba con la poesía, la literatura, la religión, etc., con lo que alcanzaba un nivel cultural muy superior al medio, sobre todo entre las mujeres. Según algunos autores[8], entre los siglos IX y XI algunas *devadasis* habrían cultivado la filosofía y redactado obras sobre esta materia. Otro momento importante en su vida era el de su "debut" como bailarina sagrada, tras años de arduo aprendizaje. La *devadasi*, al ser cónyuge de la divinidad, no podía contraer matrimonio. Al parecer, en ciertos períodos históricos y según los santuarios a cuyo servicio se hallaban, las *devadasis* estaban obligadas a guardar la castidad. La tradición pretende que las *devadasis* habrían experimentado una "caída" análoga a las de sus ancestros, las apsaras. En un principio, las *devadasis* habrían debido hacer voto de castidad estricto, siendo su misión deleitar exclusivamente a su esposo el dios; en una segunda etapa, habrían sido autorizadas (o acaso obligadas...) a mantener relaciones sexuales con sacerdotes y nobles de las castas superiores, las de los brahmanes y los guerreros; por último, se habrían entregado a los peregrinos y visitantes del templo, en un acto de prostitución sagrada al servicio de la divinidad, pues los ingresos obtenidos de dicha actividad estaban destinados al dios. Los factores que llevaron a las *devadasis* a ejercer la prostitución - si no de manera general, sí en determinados templos - tienen su origen en circunstancias sociales (las *devadasis* dependían de los sacerdotes y eran protegidas por los príncipes, por lo cual no era difícil que acaba-

[8] Bhavnani, Enakshi: *The dance in India*, Bombay, 1970.

ran convirtiéndose en hetairas) e históricas (el puritanismo introducido por los ingleses durante el periodo colonial llevó a la prohibición de la danza en los santuarios y dejó sin ocupación a miles de mujeres que acabaron convirtiéndose en prostitutas). En el ámbito puramente religioso, el culto sivaita, de carácter más o menos "dionisiaco" y orgiástico, y el hinduismo tántrico, con su mística de la sexualidad, habrían favorecido la práctica de la prostitución sagrada y hecho que las *devadasis* fueran también instruidas en el arte de la seducción y de ciertas refinadas prácticas eróticas. También la necesidad de proveer al templo de nuevas *devadasis* habría favorecido la relajación del voto de castidad: al convertirse las *devadasis* en madres, garantizaban la continuidad de su oficio en las mejores condiciones, pues sus hijas heredaban la profesión y los hijos varones se convertían en servidores del templo en calidad de músicos, cantantes, etc. Los hijos de las *devadasis* eran considerados legítimos y gozaban de un régimen hereditario propio, en el que los bienes heredados de la madre difunta (a menudo las *devadasis* llegaban a reunir un considerable patrimonio) eran repartidos a partes iguales entre todos los herederos[9]. Alcanzada una determinada edad, la *devadasi* podía retirarse e incluso unirse en una especie de matrimonio no oficial a un músico u otro servidor del templo. Pese a ello, no dejaba de formar parte de una comunidad "matriarcal" gobernada por un consejo de bailarinas sagradas.

Lo cierto es que en s. XIX la institución de las *devadasis* comienza a caer en el desprestigio. A las sospechas acerca de la "moralidad" de las bailarinas sagradas en materia sexual, se unió la "secularización" de parte de las *devadasis* de menor rango, de las cuales unas entraron al servicio de las cortes, mientras que otras, de categoría ínfima, empezaron a bailar en las calles y en bodas y otras festividades de las castas inferiores, todo lo cual contribuyó a su decadencia[10].

[9] A diferencia de lo que sucedía en el derecho indio tradicional, donde era el mayor de los varones quien heredaba todos los bienes.

[10] De hecho estas bailarinas profanas nunca fueron *devadasis* en sentido estricto, simplemente usurparon esta denominación. En la actualidad el término *devadasi* se ha degradado hasta relacionarse frecuentemente con fenómenos como la pedofilia y la trata de blancas mezcladas con la superstición, al margen de todo verdadero significado religioso y artístico. Según UNICEF cada año unas 10.000 niñas de la casta de los intocables son vendidas por sus padres a proxenetas a fin de que ejerzan la "prostitución sagrada". Impropiamente, se las llama *devadasis*. Muchas de ellas acaban como meretrices en los nada sacros burdeles de grandes ciudades indias como Bombay, donde un tercio de las prostitutas declara serlo por un voto religioso.

La genealogía de la bayadera

Pese al temprano conocimiento de la institución de las *devadasis* en Europa, las bayaderas no alcanzarán una cierta popularidad como motivo literario hasta los últimos años de la Ilustración y los primeros del Romanticismo, es decir, en los años en torno a 1800. El enorme interés despertado por la India en el siglo XV decae a partir del periplo de Magallanes y Elcano y no se reaviva hasta finales del siglo XVIII. En este "redescubrimiento" del subcontinente indostánico, se dan la mano los afanes científicos de la ya declinante Ilustración y el naciente anhelo romántico de hallar en culturas exóticas y arcaicas los orígenes prístinos de la civilización occidental, dos tendencias de hecho contradictorias que, sin embargo, en el caso que nos ocupa se aúnan en fructífera armonía. En los primeros años del siglo XIX científicos como Bopp o los hermanos Schlegel ponen las bases de la lingüística moderna. El descubrimiento del origen común de las lenguas germánicas, iranias, itálicas, eslavas y griega y su parentesco con algunas de la India y, en particular, con el sánscrito, hace que el prestigio de éste, y de toda la cultura india, alcance en Europa unas cotas hasta entonces desconocidas. Las obras clásicas de la literatura india, y en particular hindú, se traducen a los idiomas europeos y se difunden en círculos científicos y artísticos, entonces todavía no radicalmente separados como en nuestros días.

Y con la lengua, la literatura y la religión de la India llegan a Occidente también las bayaderas, primero como motivo literario, más tarde incluso como *devadasis* de carne y hueso. La seducción que la figura de la bayadera había de ejercer a lo largo del siglo siguiente sobre la fantasía de los artistas europeos era inevitable. La bayadera, junto al pintoresquismo y al arcaísmo de una cultura exótica, aunaba en sí rasgos contradictorios que le otorgaban un perfil trágico, configuración muy cara al espíritu romántico[11]. Por una parte, se veía en ella a la sacerdotisa, a la figura "sagrada", conocedora de los arcanos de una religión misteriosa y profunda, con poderes mágicos[12], casi una diosa y, por lo tanto, un ser dotado de poderes redentores. Por otra, la bayadera es la amante sensual y carnal, sabia en las técnicas del amor físico, la danzarina seductora; es decir, el pecado en su forma más atractiva. Pureza mística y pecado carnal, espiritualidad y sensualidad, dignidad sacerdotal y degradación prostibularia se encuentran y funden en su arte de danzarina. La bayadera es la síntesis de los ideales dolorosamente contradictorios del Romanticismo, ella encarna el deseo de alcanzar los cielos y la vertiginosa atracción de los abismos. No es extraño pues que acabara por convertirse en personaje de ballet y en protagonista de una de las obras culminantes de esta arte. Sin em-

[11] Ronald John Wiley (*A century of Russian Ballet. Documents and eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford, 1990) define acertadamente a la bayadera como medio geisha, medio vestal.

[12] En la religiosidad popular india la devadasi está considerada como portadora de buena fortuna.

bargo, el camino que había de llevar desde las primeras bayaderas prerrománticas hasta *La bayadera* de Petipa, Khudekov y Minkus había de ser bastante largo: duraría 80 años, desde 1797 hasta 1877.

La primera manifestación artística europea importante referida a las *devadasis* es la balada de Goethe titulada *Der Gott und die Bajadere*, del año 1797, surgida al calor de las primeras traducciones de los clásicos indios al inglés y al alemán. En la balada de Goethe, un dios, encarnado en un peregrino, llega a la morada de una bayadera, con la que pasa una noche de amor. A la mañana siguiente la muchacha lo encuentra muerto a su lado. El cadáver es llevado a la pira, la joven lo sigue desesperada, pues lo ama y lo considera su esposo; pero los sacerdotes le recuerdan que es "sólo" una bayadera y que no está obligada a lanzarse a la pira como si fuera una viuda. Ella, sin embargo, lo hace. El dios la premia elevándola en sus brazos hacia el cielo. El poema concluye con una especie de moraleja que, traducida al español, reza más o menos así: "la divinidad se alegra del arrepentimiento de los pecadores; los inmortales alzan al cielo con brazos ardientes a sus hijos perdidos". El poema de Goethe tuvo una influencia decisiva en la configuración de la bayadera como motivo literario y fijó algunos de los rasgos que habían de serle propios a lo largo de todo el periodo romántico:

1- La bayadera es un personaje de moral trágicamente ambigua.
2- Pierde a su amante.
3- Es capaz de experimentar un amor incondicional.
4- Tiene un carácter heroico, generoso y abnegado, que no retrocede ante la muerte.
5- Sólo por medio de ésta consigue alcanzar la realización plena (y la sublimación) de su pasión amorosa.
6- Los amores con una bayadera son peligrosos y pueden tener consecuencias nefastas para el amante.
7- Los sacerdotes son personajes crueles y despiadados.

No puede afirmarse que *Der Gott und die Bajadere* haya sido un modelo para Khudekov y Petipa a la hora de escribir el libreto y realizar la coreografía de *La bayadera*, pero sí que seguía siendo un punto de referencia importante, el referente "clásico", para todo lo referido a bailarinas indias.

En el teatro musical romántico el tema de la sacerdotisa india aparece ya en 1815, en *Die Bajaderen*, ballet del coreógrafo francés Jean-Pierre Aumer, con música del austriaco Adalbert Gyrowetz, estrenado en el Teatro de la Corte de Viena, en 1815[13].

[13] Le Noal, Philippe (ed.): *Dictionaire de la Danse*, Paris?, 1999.

Algo más tarde pasa a la ópera con *Il paria* (Venecia, 1826), con música de Michele Carafa y libreto de Gaetano Rossi, a la que seguiría otra ópera de igual título (estrenada en Nápoles, en 1829), con música debida a Gaetano Donizetti[14] y libreto de Domenico Gilardoni, basado en el drama homónimo de Casimir Delavigne, del año 1821[15]. En *Il paria* de Donizetti, la heroína no es una bayadera, sino una sacerdotisa no bailarina, Neala, hija del brahmán Akebare y amante, en secreto, del joven caudillo Idamore, enemigo acérrimo de aquél. Al comenzar la acción, Idamore regresa vencedor de la guerra contra los portugueses. La llegada del paria Zarete, su padre, complica las cosas. Henchido de rencor contra los brahmanes, que asesinaran a su mujer y madre de Idamore, Zarete obliga a éste a jurar que abandonará a Neala. El brahmán, que por supuesto ignora el origen "intocable" del héroe, ha dispuesto dispensar a Neala de su voto de castidad como sacerdotisa y conceder al caudillo la mano de la muchacha. Idamore, sorprendido por este gesto amistoso de su enemigo y obligado a decidirse entre la fidelidad a su padre y el amor a Neala, revela a ésta su origen paria. La sacerdotisa lo acepta y promete acompañarle en su huida con Zarete después de la boda. Durante la ceremonia en el templo, aparece Zarete, que no conoce los propósitos de Neala y se cree traicionado por Idamore. Cuando los brahmanes van a matar al viejo paria por haber profanado el santuario, Idamore se interpone y lo defiende, con lo que se hace público su origen impuro. A pesar de las súplicas de Neala, padre e hijo son inmolados por Akebare.

Desde luego, el argumento de *Il paria* no tiene demasiado que ver con la balada de Goethe. Tampoco parece demasiado probable que haya tenido influencia directa sobre *La bayadera* de Petipa[16], con la que sin embargo guarda semejanzas indudables. En la ópera de Donizzetti no hay bayaderas, Neala pertenece a un estrato social superior, el de los brahmanes, y, en consecuencia, lleva una vida de pureza que la libra de toda "mancha". Su actitud decidida y su rechazo de la convención social, en cambio, la acercan a la bayadera goethiana. Sus amores secretos y su subordinación a un brahmán son circunstancias que coinciden, en lo fundamental, con las de Nikia. El personaje de

[14] Steiner-Isenmann, Robert: *Donizetti*, Berna, 1982.

[15] *Il paria* había de ser no sólo fuente de inspiración para toda una serie de ballets "de bayaderas", sino también una cantera de la que se servirían los libretistas de óperas como *Norma* (*Il paria* comienza con la frase *In questa a te sacrata antica selva* cantada por el coro a las puertas de un templo en medio de un bosque sagrado), *I puritani* y, sobre todo, *Aida*.

[16] A pesar de contar con un reparto encabezado por estrellas del *belcanto* de la época, como Rubini y Lablache, *Il paria* fue retirada del repertorio del Teatro San Carlo tras pocas representaciones. Posteriormente Donizetti reempleó parte de la música en *Anna Bolena*. Una posible influencia sobre el ballet de Petipa es más plausible por la vía indirecta que representa la segunda versión operística de este motivo, nos referimos a *El paria* de Moniuszko, ópera estrenada en Varsovia, entonces parte del Imperio Ruso, en 1869.

Idamore, con su indecisión y sus dudas acerca de lo que debe hacer, preanuncia la figura de Solor. El interés de *Il paria* en el contexto que nos ocupa reside sobre todo en el hecho de que esta obra establece un "puente" entre la temática india y los dramas "de sacerdotisas", al estilo de *La vestal* o *Norma*, al tiempo que introduce en el drama "indio" elementos que ya serán inseparables de él, como el templo, el bosque sagrado, las figuras del brahmán y el guerrero (cada uno con su cortejo), los amores clandestinos, las tensiones y conflictos entre castas y, sobre todo, la atmósfera tenebrosa en la que la religión adquiere un tinte opresivo.

Apenas un año más tarde del estreno de *Il paria*, el poema de Goethe, tras ser objeto de una adaptación libérrima, es empleado como argumento de la ópera-ballet *Le dieu et la bayadère ou la courtisane amoureuse*, con libreto de Scribe, música de Auber y coreografía de Filippo Taglioni, estrenada en Paris en 1830, con Marie Taglioni en el papel protagonista[17]. Se trata de una obra ciertamente curiosa, una ópera en la que el papel titular, el de la bayadera Zoloé, es mudo y está encomendado a una bailarina. Hoy en día resulta difícil hacerse una idea de cómo serían en escena los numerosos y largos diálogos sostenidos entre esta bayadera, por medio de mímica y danza, y los demás personajes, que le responden cantando. Théophile Gautier consideró a esta bayadera como muy poco india (según el poeta, Marie Taglioni sería *la bayadère très peu indoue de l'Opéra*)[18], si bien ello no fue óbice para que la figura de la bayadera y su intérprete alcanzaran una inmensa popularidad.

En el primer acto los personajes se dan cita, cómo no, a las puertas del templo. El malvado juez Olifour está enamorado de la bayadera Zoloé, que por supuesto, no lo ama. De quien sí se prenda, siendo correspondida, es de un misterioso forastero, que en el libreto lleva la enigmática denominación de "*l'inconnu*" (papel protagonista masculino, interpretado por un tenor). De repente, llegan los soldados del gran visir y anuncian que éste ha puesto precio a la cabeza de un sedicioso extranjero, que no es otro que "el desconocido", quien explica a Zoloé que su culpa consiste en haberse rebelado contra la tiranía. La bayadera le ofrece refugio en su casa. Allí, en un divertimento en el que se combinan cuplés cantados y variaciones danzadas, el desconocido despierta en broma los celos de Zoloé cortejando a su amiga, la bayadera Ninka, quien por lealtad hacia Zoloé se retira prudentemente. El desconocido y Zoloé, al fin solos, se declaran su amor mutuo, pero entonces llama a la puerta Olifour, que viene acompañado de los soldados. Zoloé oculta al desconocido en una cámara secreta. Los guar-

[17] Dahlhaus, Carl: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, 1986. Koegler, Horst: *Friedrichs Ballettlexikon*, Velver bei Hannover, 1972. Bremser, Martha (ed.): *International Dictionary of Ballet*, Detroit, 1993. Le Noal, Philippe (ed.): *Dictionaire de la Danse*, Paris?, 1999. Cohen Selma Jeanne: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1998. Scribe, Eugéne: *Théatre*, Plan de la Tour, 1984.

[18] Gautier, Théophlie: *Caprices et Zigzags*, Paris 1852.

dias conminan a Zoloé a entregar al fugitivo; al no conseguirlo, erigen una hoguera en la que la bayadera deberá morir en lugar del reo. Mientras la joven es sometida a martirio aparece, como *deus ex machina*, el desconocido, que resulta ser nada menos que el dios Brahma. La divinidad libera a Zoloé, y la lleva al paraíso celeste, que se abre al fondo del escenario.

También aquí, como en la balada de Goethe, se produce un malentendido con respecto a la posición social de las bayaderas, que aparecen como pertenecientes a una clase "depravada", mísera (Zoloé vive en una cabaña y no tiene comida que ofrecer a su huésped) y sometida a la opresión de los poderosos; pero, a pesar de todo, generosas y leales, en brutal contraste con los personajes de mayor rango social. *Et ce n'est qu'une bayadère*, dice el desconocido admirado, cada vez que Zoloé tiene un gesto de nobleza. Los ecos evangélicos, igual que en Goethe, la sombra de Juana de Arco y las connotaciones políticas y de crítica social contenidas en la pieza son evidentes. De hecho, el situar la acción en un oriente mítico puede haber respondido a una doble estrategia, por medio de la cual los autores se evitaban problemas con la censura, merced a la distancia y la irrealidad del ambiente escogido; y se aprovechaban, con fines más o menos comerciales, del título del entre tanto celebérrimo poema de Goethe.

Al margen de estas circunstancias *Le dieu et la bayadère* introduce nuevos elementos que se incorporarán al mito. En primer lugar, el del doble triángulo amoroso: Olifour, Zoloé y el desconocido forman el primer triángulo; Ninka (de quien la Nikia de Petipa tomará el nombre), Zoloé y el desconocido forman el segundo, si bien en este caso el coqueteo entre Ninka y el galán no va en serio, es sólo un juego. Esta estructura se mantiene en *La bayadera*, donde Nikia es codiciada por dos hombres (Solor y el brahmán) y Solor por dos mujeres (Nikia y Gamsati). También la aparición en escena de un paraíso ultraterreno es un rasgo compartido por ambas obras. Las últimas palabras de Brahma, dirigidas a Zoloé, dan la clave de lo que será parte del sentido más hondo de *La bayadera*: *Que ton amour se purifie au sein de la divinité! Tu me donnais ta vie, mois l'immortalité!* El amor humano se sublima por medio de la muerte y halla su realización plena en el amor divino. Esta idea, que aquí todavía aparece cargada de moralina (como también ocurría en Goethe) y como elemento casi marginal, se convertirá en núcleo filosófico del ballet de Petipa, en el que alcanzará una dimensión a un tiempo mística y existencial.[19]

[19] Si bien no pertenece al núcleo de obras dramático-musicales de tema indio, debemos aquí hacer mención de *La péri*, un ballet compuesto por Friedrich Burgmüller y coreografiado por Coralli, según un libreto de Gautier, y estrenado por Carlotta Grisi y Lucien Petipa en 1843. *La péri* contiene motivos que habían de pasar, muy probablemente de forma inmediata a *La bayadera*, y concretamente al pasaje que constituye su médula, el "acto de las sombras": Ahmed, el protagonista masculino de *La péri*, bajo los efectos del opio, se traslada en sueños a una región paradisíaca, en la que encuentra a las peris, hadas de la

Muy poco después de su estreno, la ópera-ballet de Auber y Scribe sería reelaborada por el maestro de ballet francés André Jean-Jacques Deshayes, quien en 1831 presentó en Viena un ballet bajo el título de *La bayadère*, con música de Aubert arreglada para la ocasión. A continuación serían nada menos que Joseph Mazillier y Arthur Saint-Léon quienes explotaran el filón de las bayaderas. El primero lo haría en París con *Le diable amoureux*, ballet del año 1840, con música de Benoit y Reber y libreto de Vernois de Saint George, en cuyo cuarto acto la diablesa Urielle se metamorfosea en bayadera. Saint-Léon, por su parte, estrenaría *Lia, la bayadère* en el Teatro San Carlo de Lisboa, en 1854.[20] Cronológicamente a mitad de camino entre las bayaderas de Mazillier y Saint-Léon se sitúa un ballet titulado *L'almee*[21], estrenado en Broadway en 1847 por el coreógrafo francés Hyppolyte George Monplaisir (pseudónimo de Hyppolyte George Sornet; Burdeos, 1821 - Besana, 1877). En la pieza de Monplaisir, inspirada en *La Péri* de Coralli, el sultán Nadhir está enamorado de una mujer, Haydée, a la que sólo ha visto en sueños. Se da aquí pues una situación semejante a la que encontramos nuevamente en los dos últimos actos de *La bayadera*, en los que Solor aparece enamorado del espectro de Nikia. Precisamente en una de las escenas de carácter onírico de *L'almee* encontramos *un pas de bayadères*.

A este alud de bayaderas se sumaría en 1858 *Sacountala*, un ballet con coreografía de Lucien Petipa, música del crítico y compositor Ernest Reyer y libreto de Gautier. Esta nueva obra coreográfica estaba basada en el drama homónimo del poeta indio Kalidasa, quien en el siglo VI había reelaborado un tema mítico proveniente del *Mahabarata*. Sin duda, la elección de este argumento tuvo que ver con la difusión alcanzada en Francia tanto por el *Mahabarata* como por la obra de Kalidasa, gracias a las traducciones realizadas por Antoine de Chézy y publicadas en la década de 1820. También en esta ocasión la conexión con la India se hace por medio de la literatura y la filología alemanas: Chézy fue corresponsal de Goethe y estuvo en estrecho contacto con los hermanos Schlegel[22]; Gautier, por su parte, fue traductor de Goethe al francés.

---

mitología persa, que bajan del cielo. También en la sublimación mística del amor humano coinciden ambos ballets. Al parecer, el propio Marius Petipa habría llegado a bailar el papel de Ahmed, lo que establecería un vínculo directo entre ambas obras (Koegler, Horst: *Friedrichs Ballettlexikon*, Velver bei Hannover, 1972. Bremser, Martha (ed.): *International Dictionary of Ballet*, Detroit, 1993. Le Noal, Philippe (ed.): *Dictionaire de la Danse*, Paris?, 1999. Cohen Selma Jeanne: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1998. Rebling, Eberhard: *Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, Wilhelmshaven, 1987).

[20] Le Noal, Philippe (ed.): *Dictionaire de la Danse*, Paris?, 1999. Bremser, Martha (ed.): *International Dictionary of Ballet*, Detroit, 1993.

[21] Cohen, Selma Jeanne: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1998. D'Amico, Silvio (ed.): *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1961.

[22] Por medio de Friedrich von Schlegel conoció Chézy a la que había de convertirse en su esposa, la periodista y escritora Wilhelmine von Klenke (más conocida como Helmine von Chézy), autora del libreto

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

En el drama de Kalidasa[23], el rey Dusyanta llega durante una cacería a un bosque sagrado habitado por ascetas. Allí encuentra a una muchacha que riega las plantas con el agua de un cántaro. Es Sakuntala, hija de un asceta y de una apsara e hija adoptiva del brahmán del lugar. Dusyanta se enamora de ella inmediatamente. Sakuntala corresponde a su amor y ambos se unen en una especie de matrimonio no formal, pero socialmente sancionado. Al día siguiente de su unión, Dusyanta parte hacia su palacio, no sin antes haber regalado a Sakuntala un anillo y haberle prometido enviar a buscarla al cabo de algunos días. Pasa el tiempo y los enviados de Dusyanta no llegan, por lo que Sakuntala decide marchar a la corte. De manera involuntaria, ofende a uno de los ascetas, quien la maldice a ser olvidada por Dusyanta. Las amigas de la muchacha oyen la maldición y ruegan al brahmán que la levante. El maleficio es irreversible, pero el brahmán accede a suavizarlo: si Sakuntala muestra el anillo a Dusyanta, éste la recordará[24]. En la corte, el rey es incapaz de reconocer a la muchacha, la ha olvidado y ha olvidado haberse casado con ella. Cuando Sakuntala busca el anillo, descubre que lo ha perdido en el Ganges mientras hacía una ofrenda. Así pues, debe abandonar la corte. Poco después un pescador halla el anillo en el vientre de un pescado. La alhaja llega a manos de Dusyanta, quien de pronto recuerda a Sakuntala. Pero ésta ha desaparecido y no se la halla por ninguna parte. Pasa el tiempo y Dusyanta se consuela pintando un retrato de la amada. El dios Indra le encomienda luchar contra los demonios. A su regreso de la lucha, Dusyanta hace alto en la montaña sagrada de Hemakuta, donde, gracias a la intervención de las apsaras, Sakuntala ha hallado refugio entre los ascetas. Dusyanta reencuentra a Sakuntala y conoce al hijo que ésta ha tenido de él en su única noche de amor. Tras la reconciliación los amantes se despiden de los ascetas y se preparan para regresar a la corte.

Del drama de Kalidasa surgen unos cuantos motivos que se incorporarán al "género", si se nos permite tal expresión, de las bayaderas, y en particular a *La bayadera* de Marius Petipa, si bien llegarán a ésta acaso no por vía directa, sino tal vez a través de la *Sacountala* de Théophile Gautier y Lucien Petipa: como Dusyanta, Solor pertenece a la casta de los guerreros y es un cazador; el motivo de la muchacha con el cántaro de agua reaparece en el ballet de Marius Petipa en la escena del encuentro de Solor y Nikia y en forma de paso a tres en el segundo acto; también el cesto de flores, que en *Sakuntala* se cae de las manos de las amigas de la protagonista como señal de mal augurio en el momento en que ésta es maldecida, reaparece en *La bayadera* durante la danza de Nikia antes de su muerte, en el segundo acto, igualmente con connotaciones

---

de la ópera *Euryanthe* de Weber y del drama *Rosamunde Königin von Zypern*, para el que Schubert compuso la célebre música incidental.

[23] Kalidasa: *Sakuntala*, Zürich, 2004.

[24] Las semejanza con *La bella durmiente* salta a la vista.

negativas. Es seguro que Marius Petipa no conoció el drama de Kalidasa en su versión original, sino sólo mediante la versión coreográfica de su hermano Lucien, como bien demuestra cierto pasaje del manuscrito de *La bayadera*, en el que, refiriéndose a la escena del acto primero en que Gamsati muestra a Nikia el retrato de Solor, Marius Petipa escribe: "Sé que entre los hindúes no habia retratos, pero me permito este anacronismo para hacer más comprensible el argumento"[25]. Lo que no concuerda en absoluto con la realidad: en el acto sexto del drama de Kalidasa, Dusyanta pinta un retrato de Sakuntala y luego, para evitar las envidias, lo esconde de las miradas de las demás mujeres de palacio.

Otras obras que pueden ser consideradas como antecedentes de *La bayadera* son los ballets *La Devadasy* y *Brahma* (Scala, Milán, respectivamente 1866 y 1869)[26], ambos del ya mencionado Monplaisir, ahora afincado en Italia, y del compositor Costantino Dall'Argine. *Brahma* se mantuvo en repertorio en Italia durante más de tres décadas, fue representada con gran éxito en el Teatro Colón de Buenos Aires, en San Petersburgo y en París y tuvo como intérpretes a tres de las más grandes divas internacionales del momento, Claudina Cuchi, Carlota Brianza y Virginia Zucchi. El argumento de este ballet era una adaptación de *Le dieu et la bayadère* en la versión de Scribe. Su protagonista es una sacerdotisa india convertida en bailarina callejera. Al igual que ocurre en *La bayadera*, en el segundo acto se celebra una fiesta para celebrar los esponsales de la hija del virrey con el amado de la protagonista. Durante los festejos, ésta baila ante los huéspedes una danza dolorosa llevando en las manos un cesto con flores[27].

El drama de Delavigne, que había inspirado las óperas de Carafa y Donizetti tituladas *El paria*, es rescatado del olvido nuevamente en 1869, año en que Stanislaw Moniuszko estrena en Varsovia su ópera del mismo título, (la única de tema no polaco de este compositor eminentemente nacionalista), esta vez con libreto de Jan Konstanty Checinski y algunas diferencias en el argumento[28].

También Johann Strauss hijo cedió a la seducción de las bayaderas. Su aportación al "género" es bastante más modesta que la de otros artistas de su tiempo: en 1871 estrenó una polka titulada *Die bajadere* (Op. 351), compuesta a partir de temas tomados de su opereta *Índigo y los cuarenta ladrones*.

---

[25] En Rebling, Eberhard: *Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, Wilhelmshaven, 1987.

[26] D'Amico, Silvio (ed.): *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1961.

[27] Giannandrea Poesio : "Der Choreograph und die Tempeltänzerin" (en: Bayerisches Staatsballett: *La Bayadère. Programmheft*, München, 1998).

[28] Dahlhaus, Carl: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, 1986.

El mito clásico como fuente

Pero por abrumador que sea el número de precedentes que *La bayadera* tiene en el teatro musical europeo de tema más o menos indostánico, no son éstos los únicos pilares en que se apoya el argumento de esta obra. También el mito y la tradición literaria grecolatinas tienen un peso nada desdeñable.

En 1868 Marius Petipa había coreografiado el ballet de la ópera *Orphée et Eurydice* de Gluck[29]. El mito de Orfeo, difundido en numerosas versiones, sobre todo en la debida a Ovidio y contenida en el libro décimo de sus *Metamorfosis*, ha sido, incluso hasta nuestros días, uno de los temas favoritos del teatro musical europeo desde Monteverdi. Los paralelismos entre la historia de Orfeo y Eurídice y el argumento de *La bayadera* son indiscutibles. En el mito clásico, la dríade Eurídice, esposa de Orfeo, despierta involuntariamente una incontenible pasión amorosa en Aristeo, quien se lanza a perseguirla. En su huida, Eurídice tropieza con una serpiente, cuya mordedura le ocasiona la muerte. Orfeo, inconsolable por la muerte de su amada, desciende al reino de las sombras, el mundo de los muertos en el que reinan Plutón y Proserpina. Gracias a su canto, logra conmover a los dioses infernales, quienes le permiten regresar con Eurídice al mundo de los vivos, a condición de que, en el camino de vuelta, renuncie a contemplar a su amada. Pero Orfeo, incapaz de resistir la tentación, se vuelve para ver si Eurídice le sigue, con lo que la ninfa desaparece para siempre en el mundo subterráneo. Llegado a la tierra, Orfeo muere despedazado por las ménades. Al margen de las complejas relaciones simbólicas entre *La bayadera* y el mito de Orfeo, que aquí no podemos analizar, debemos señalar el paralelismo de las figuras (Brahmán-Aristeo, Eurídice-Nikia, Solor-Orfeo) y del argumento:

1) Enamoramiento de Aristeo-Brahmán
2) Rechazo de Eurídice-Nikia
3) Persecución, en *La bayadera* figurada, en el mito material.
4) Huida de la protagonista (en el mito, real; en el ballet, figurada), que concluye con la mortal picadura de la serpiente.
5) Viaje de Orfeo-Solor al reino de las sombras para encontrarse con la amada.
6) Retorno de Orfeo–Solor en solitario.
7) Muerte violenta del héroe.

[29] Rebling, Eberhard: *Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, Wilhelmshaven, 1987.

Otro motivo de la antigüedad clásica relacionado con la visión de ultratumba de Solor se halla en la elegia séptima del libro cuarto de Propercio, un poema que se abre con la lapidaria y proverbial frase *Sunt aliquid manes*. El poeta yace en su lecho, sumido en un estado de sopor previo al sueño, solitario y dolorido por la muerte de su amada Cynthia, cuando se le aparece el espectro de ésta, que lo llena de reproches por su inconstancia e infidelidad. Las circunstancias en las que Cynthia se aparece a Propercio coinciden con las del comienzo del tercer acto de *La bayadera*, en particular en las versiones revisadas por los autores en 1884 y en 1900, ya que en la versión de 1877 Solor ni fuma opio ni está todo el tiempo solo en su aposento, pues es visitado brevemente por Gamsati. Los sentimientos de culpa del poeta son fácilmente extrapolables a Solor. En la elegia de Propercio se habla del reciente funeral de Cynthia, que ha sido incinerada, un uso común a la Roma antigua y a la India, pero totalmente ajeno al medio cultural en que se creó *La bayadera*. Desde luego, en el ballet no sabemos qué ha ocurrido con el cadáver de Nikia, pero es indudable que, como el de Cynthia, ha sido incinerado en una pira. Asimismo, los nombres de ambas heroinas guardan una curiosa semejanza fonética, pues en latín clásico la *c* se pronuncia como *k*. También el ambiente fantasmagórico de la elegia de Propercio coincide en lo fundamental con la atmósfera del acto tercero de *La bayadera*. Tanto Propercio refiriéndose al espectro de Cynthia, como Ovidio al nombrar a Euridice, emplean el término latino *umbra*, sombra, habitual en la literatura clásica romana para referirse a los muertos y al mundo de ultratumba. En este sentido, es significativo el hecho de que el acto tercero de *La bayadera* transcurra en un más allá al que se da el nombre de "reino de las sombras"[30]. Relacionar a *La bayadera* con Propercio sería demasiado arriesgado si no contáramos

[30] Wera Krasnowskaja y Gunhild Schüller („Petipa" en Dahlhaus, Carl: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, 1986) señalan escenas de las siguientes obras como precedentes del "acto de las sombras":

1- *Robin des bois ou Les trios balles*, ballet de François Castil-Blaze estrenado en Paris en 1824 y basado en la ópera *Der Freischütz* de Weber.

2- *La huérfana Teolindo o El espíritu del valle*, ballet de Arthur Saint-Léon con música de Cesare Pugni, estrenado en San Petersburgo en 1862 e inspirado en la ópera *Le lutin de la vallée*, con música de Eugéne Gautier, libreto de Jules-Edouard Aboise de Pujol y Michel Carré, estrenada en Paris en 1853.

Según los mismos autores la escena inicial del acto, con el descenso de las sombras repitiendo interminablemente una *arabesque penchée* está basada en una ilustración de Gustavo Doré para la edición de 1861 de *La divina Comedia* (y en concreto para el Purgatorio) de Dante. Según otros (p. ej. Bayerisches Staatsballett: *La Bayadère. Programmheft*, München, 1998; que se apoya en el testimonio de la primera intérprete del papel de Nikia, la bailarina Jekaterina Vazem) la ilustración corresponde al Paraiso. En la obra de Doré abundan las ilustraciones que pueden haber servido de fuente directa o indirecta a la escena en cuestión.

con un interesante testimonio del compositor Mijail Mijailovich Ivanov (1849-1927)[31]. En un artículo necrológico publicado en 1910 con motivo del fallecimiento de Petipa[32], Ivanov recordaba su colaboración con el maestro marsellés en la realización del ballet *La vestal*, estrenado en 1888, cuya música le había sido encomendada, mientras que Petipa se hacía cargo de la coreografía y Serguei Khudekov[33] del libreto. Según Ivanov, la labor de Khudekov fue de enorme valor, pues no se limitó a proporcionar un argumento, sino que también contribuyó a la configuración coreográfica de la pieza y, gracias a sus conocimientos en materia de estética y arqueología, así como a su competencia teatral, hizo aportes decisivos para la conformación general de la obra. Según Ivanov, Khudekov era un erudito de amplísima cultura y habría velado por la escrupulosidad histórica de la ambientación. Ivanov llega a afirmar que el conocimiento que Khudekov tenía de la cultura romana antigua era tan grande que superaba al de los catedráticos de historia, un dato que otorga verosimilitud a una posible relación entre *La bayadera* y la elegía de Propercio. En todo caso, lo que deja claro el artículo de Ivanov es que el papel del libretista de ballet ha sido a menudo subestimado, al menos en el caso de Khudekov. Así, sus afirmaciones sobre la labor de éste en la creación de *La vestal*, podrían también valer para *La bayadera*. Incluso en el rigor "etnológico" con el que se diseñaron los decorados y el vestuario para la reposición del ballet en 1899 podrían deberse a la mano de Khudekov. Así, según el *Journal de Saint Petersbourg* del 28 de enero de 1899[34], escenografía y trajes estarían inspirados en ilustraciones publicadas por las revistas inglesas *Graphic* e *Illustrated News* con motivo de una visita del príncipe de Gales a la India.

[31] Otra fuente de inspiración para el título del tercer acto podría ser el *Ballet des ombres* Op. 2 de Hector Berlioz. También aquí hay que tener en cuenta la posibilidad de diversas influencias cruzadas y o convergentes.

[32] En el periódico *Novoe vremya*, edición del 12 de julio de 1910. Parte del artículo aparece reproducido en Wiley, Ronald John: *A century of Russian Ballet. Documents and eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford, 1990.

[33] Serguei Khudekov (18-1927), crítico y libretista de ballet (*La bayadera, La hija del faraón, La vestal*), periodista, durante décadas editor de la *Gaceta de San Petersburgo* y autor de una *Historia de la danza* en cuatro volúmenes aparecidos en San Petersburgo entre 1913 y 1918 (Wiley, Ronald John: *A century of Russian Ballet. Documents and eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford, 1990. Cohen, Selma Jeanne: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1998).

[34] Wiley, Ronald John: *A century of Russian Ballet. Documents and eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford, 1990.

El relato de un viajero

Desde luego, las fuentes en que pudieron beber Petipa y Khudekov no son sólo la tradición grecolatina y la balada de Goethe y sus secuelas teatrales. También las noticias proporcionadas por contemporáneos que visitaron la India fueron, seguramente, una cantera nada desdeñable. Una de las más interesantes es la obra del jurista Louis Jacolliot (1837-1890)[35], escritor hoy casi totalmente olvidado[36], magistrado en las posesiones francesas de la India y una personalidad verdaderamente polifacética: orientalista, historiador, clarividente y duro crítico del colonialismo inglés, autor de libros sobre esoterismo, investigador de fenómenos paranormales, alcanzó notable fama con sus relatos de viajes por el Asia, así como con sus novelas de aventuras de ambiente exótico, y terminó sus días en Francia, como alcalde de Saint Thibault des Vignes. Su prestigio por lo que respecta a la danza india fue suficiente para que Raoul Charbonnel lo cite como una autoridad en la materia en el capítulo dedicado al baile en la India de su libro *La danse. Comment on dansait, comment on danse*, un manual de historia de la danza publicado en París en la última década del siglo XIX. Tal prestigio de Jacolliot en el campo de la danza se basa en su *Voyage au pays de bayadères*, un libro aparecido en París, como muy tarde, en 1873, es decir cuatro años antes de *La bayadera* petersburguesa.

El libro de Jacolliot es un reportaje de viajes bastante típico de su época. La descripción de las bayaderas y sus danzas ocupa, naturalmente, el grueso del texto. Insertada a modo de ejemplo de las condiciones de vida de las bailarinas sagradas, el autor introduce el relato de la aventura vivida por un joven francés en la India. Esta anécdota produce en el lector la impresión de estar ante una interpolación, ante un elemento extraño en el cuerpo del libro. Las protestas de veracidad del autor y su insistencia en limitarse a reproducir lo oído de boca del protagonista, más que convencer hacen pensar en un viejo recurso narrativo, típico de los cuentos orientales. Por si esto no bastara para levantar sospechas, la historia está redactada en forma de novela, con abundantes diálogos y descripciones saturadas de recursos literarios. Resumida, la historia es como sigue:

Un joven francés de familia acomodada se instala en la India, donde se dedica al *dolce far niente*, "enervado" por la voluptuosidad de los trópicos. Durante una velada en casa de unos amigos asiste a la danza de unas bayaderas. Una de ellas, una muchacha de quince años, sobresale por su belleza. El joven francés consigue, de modo más o menos clandestino, entablar conversación con la bailarina. La joven es propiedad del

[35] Joseph, Jean-Yves y Letourneux, Matthieu "Louis Jacolliot" en http://www.roman-daventures.info/auteurs/france/jacolliot/JACOLLIOT.htm

[36] No nos consta que sus obras hayan sido vueltas a editar desde el siglo XIX.

templo, sus padres la vendieron a los brahmanes siendo niña y ahora su destino será convertirse en amante de un viejo sacerdote que acabará por prostituirla. El francés, sin sentirse enamorado, pero sí fuertemente atraído por la muchacha, decide robársela a los brahmanes. De algún modo lo logra y la bayadera se va a vivir con él. Todos sus amigos le advierten al francés del peligro: los todopoderosos brahmanes no tolerarán que les quite a su bailarina; cuando menos él lo piense, se vengarán de manera atroz. Para asegurarse de que los brahmanes no tengan acceso a su casa, el joven despide a sus sirvientes hindúes y toma a su servicio sólo musulmanes, no sometidos a la influencia de los sacerdotes. Pasan los días y los brahmanes no hacen nada, al contrario, se muestran afables y amistosos con el francés. Una noche, mientras la pareja duerme, una sombra se acerca desde fuera de la casa a la ventana abierta del aposento y lanza un saco al interior. El joven va a levantarse, pero la bayadera le ordena que no se mueva. Del saco sale silbando un puñado de serpientes. Los amantes pasan el resto de la noche inmóviles, hasta que al amanecer un servidor, advertido por sus voces, los libera de los reptiles. Hecha la denuncia ante el juez inglés del lugar, los brahmanes niegan tener que ver con el asunto. Finalmente la pareja deja el lugar y se instala lejos, en las montañas, donde Jacolliot dice haberlos conocido.

Algunas especulaciones

Que el relato esté inspirado en un hecho real, cosa que no puede descartarse, o que sea producto de la fantasía del autor, importa poco. Lo verdaderamente interesante son ciertos motivos que, con algunas variantes, vuelven a aparecer en *La bayadera*.

En primer lugar nos hallamos con unos brahmanes que no toleran que una bailarina sagrada pase a manos de otro hombre. Pero aún más interesante es el intento de asesinato de la bailarina y su amante utilizando serpientes. Éstas, que sepamos, no aparecen en ninguna de las obras dramático-musicales que puedan ser consideradas como precedentes y fuentes, directas o no, de *La bayadera*.

Por otra parte, el pasaje del segundo acto, en el que Nikia recibe de manos de la sirvienta de Gamsati el cesto de flores en que se oculta la serpiente, es muy problemático desde un punto de vista dramatúrgico. La sirvienta entrega el cesto a Nikia y señala con la mano hacia el lugar, generalmente a la derecha del escenario, en que se encuentran Solor y Gamsati. De hecho, este gesto resulta bastante ambiguo. En principio se supone que ha indicado que las flores son un regalo de Solor para Nikia. Ahora bien, ¿tiene esto sentido? ¿Provienen las flores en verdad de Solor y la serpiente ha sido luego introducida por la esclava? Si es así, el regalo de Solor resulta totalmente incongruente con la circunstancia, pues ha abandonado a Nikia para prometerse a Gamsati y

no le conviene despertar los celos de su prometida y las iras del rajá honrando en público a su antigua amante. Si el regalo no es de él, si todo es una mentira ¿por qué acepta sin protestar que lo comprometan de ese modo? La falta de congruencia es evidente, la escena tiene algo que no acaba de convencer... El gesto de la esclava, por otra parte, parece indicar mucho más el punto al que deben ir las flores, que el punto del que provienen. Así, éstas estarían destinadas a Solor, y tal vez a Gamsati, lo que resulta mucho más lógico, pues ellos son los homenajeados, los que celebran su compromiso. Kirill Melnikov, un notable intérprete actual del papel de Solor y un muy buen conocedor de *La bayadera*, nos comentaba que él siempre, de manera intuitiva, había tenido la sensación, a causa de la mímica de la esclava y de la actitud de Nikia, de que el cesto no era *de* sino *para* Solor. La historia contada por Jacolliot podría quizás ayudarnos a desentrañar este pequeño misterio.

Dada la notable popularidad de que gozaron los libros del autor francés y de que su *Voyage* es una de las pocas obras de la época dedicadas de manera casi monográfica a las bayaderas (con toda probabilidad la única en francés, la lengua de Petipa y de la intelectualidad rusa), no sería nada inverosímil que hubiera llegado a manos de Petipa o de Khudekov y que hubiera servido, en parte, para inspirar el argumento del ballet. En ese caso, con buena lógica, las flores y la serpiente serían para Solor y procederían del brahmán. Ello se correspondería bien con la psicología de este personaje y sería congruente con su destino trágicamente adverso: la danza de Nikia con el cesto sería algo así como un "aria de locura", causada por el dolor, y no una expresión de alegría por el regalo recibido (pensemos en *Giselle*...). Su muerte sería entonces un accidente provocado por el sacerdote en un intento de desembarazarse del rival. La tragedia sería todavía mayor. Incluso el hecho de que el brahmán tenga un antídoto preparado resulta algo sospechoso... ¿Hubo un "protoargumento" que finalmente fue modificado, pero del que quedaron huellas en la versión definitiva del ballet? Es imposible afirmarlo, pero tampoco nos atreveríamos a negarlo rotundamente. Más allá de cualquier especulación, una relación entre el libro de Jacolliot y *La bayadera* parece bastante plausible.

De bailarina a símbolo

Por muchos que sean los precedentes que hayan servido de cantera a *La bayadera*, este ballet no puede explicarse sólo por medio de genealogías literarias, influencias estéticas, motivos repetidos y detalles argumentales tomados de aquí y allá. Si bien una aproximación histórica es tan útil para la comprensión cabal de su sentido intrínseco como imprescindible para la valoración de su significado en un contexto cultural am-

plio, obras como la que nos ocupa exigen ser abordadas también desde otras perspectivas muy diferentes. Estamos ante una obra al mismo tiempo demasiado unitaria y compleja para poder ser reducida a un mosaico de temas de procedencia heterogénea. *La bayadera*, como se pone de manifiesto incluso en el examen más somero de sus orígenes, es una obra de complejidad extrema, comparable, en el ámbito de la danza escénica, a lo que serían, en el de la lírica, ciertas óperas como *La flauta mágica* o como *Parsifal*. No conocemos ninguna otra pieza que sea una síntesis tan lograda de ballet dramático (por ejemplo la escena del encuentro de Nikia con Gamsati) y de danza abstracta (el acto de las sombras) en sus formas más radicales. Tampoco nos resulta fácil mencionar otro ballet que ejerza sobre sus espectadores e intérpretes una fascinación tan tenaz y virulenta. ¿Y cómo explicar el muy tardío pero imparable éxito de *La bayadera* en los escenarios de medio mundo en las últimas décadas?

Para acercarnos a la esencia de *La bayadera* debemos recurrir, una vez más, a Théophile Gautier. El filósofo, pintor, poeta, novelista, crítico, periodista y dramaturgo, que todo esto fue, manifestó su interés por las bayaderas no solamente como autor del libreto de *Sacountala*. En su volumen titulado *Caprices et Zigzags*, publicado en París en 1852, se halla un texto dedicado a las bailarinas indias bajo el título de *Les bayadères*. En él Gautier describe la impresión que le produjo la danza de un grupo de *devadasis* que visitó París durante una gira por Europa. De hecho, el texto no tiene mayor importancia ni por lo que hace a su contribución al conocimiento "científico" en Europa de las *devadasis*, ni porque aporte elementos argumentales que hubieran de hallar ecos en *La bayadera* u otros ballets de ambiente oriental. Sin embargo, es fundamental por lo que hace a la "invención" del personaje, imaginario, de la bayadera a partir de *devadasis* de carne y hueso pasadas por el tamiz de una fantasía romántica; y también por la manera en que alrededor de la bailarina sagrada se crea una atmósfera - ejercicio en el que Gautier fue maestro insuperado - mítica y modélicamente "india" que había de determinar el concepto que la cultura europea se hiciera de las bailarinas sagradas.

En realidad, el texto de Gautier no hace sino seguir, ampliar y pulir la tradición iniciada por Goethe, pero apoyándose en la experiencia "material" de haber asistido personalmente a la danza de las *devadasis*. Como bien dice Edward Said respecto al orientalismo europeo del siglo XIX, "Oriente es menos un lugar que un *topos*, un conjunto de referencias, un cúmulo de características" [37]. Para Gautier las *devadasis* son, por encima de todo, un estímulo para la imaginación y la materia prima con la que el artista puede trabajar libremente, sin las cortapisas que conlleva tomar como objeto

[37] Said, Edward: *Orientalism*, New York: 1978. *Orientalismo*, Madrid, 1990, Traducción de María Luisa Fuentes.

del arte elementos de una realidad prosaica, por cercana y demasiado bien conocida. Ya en 1800 decía Friedrich von Schlegel que "es en Oriente donde debemos buscar el romanticismo más elevado"[38]. Es decir, que nos hallamos ante un espacio mítico, un escenario simbólico con toda una serie de elementos que, allende las apariencias, tienen un significado profundo que sólo puede ser aprehendido de manera cabal mediante la intuición y la emoción. Así, las bayaderas y su mundo se convierten en un medio en el que el artista romántico explora y proyecta su propio inconsciente. Desde luego, existe el riesgo de que una aproximación racionalista a estos motivos conduzca a no ver en ellos más que una pesada tramoya decorativa de colorido exótico. La expresión literaria (la palabra, el "logos") es en sí misma poco apropiada para captar y transmitir conceptos a los que bien se podría denominar inefables. El mismo Gautier ejemplifica este conflicto y reconoce, de manera implícita, la fuerza del tópico al comienzo de su ensayo:

Le seul nom de bayadère eveille dans les cerveux les plus prosaïques et les plus bourgeoises une idée de soleil, de parfum et de beauté (...); l'imagination se met en travail, l'on rêve de pagodes decoupées à jour, d'idoles monstrueuses de jade ou de porphyre, de viviers transparents aux rampes de marbre, de chauderies au toit de bambou, de palanquines envelopeés de moustiquaires et d'elephant blancs chargés de tours vermeilles; l'on sent comme une espèce d'eblouissement luminex, et l'on voit passer à travers la blonde fumée des cassolets les étranges silhouettes de l'Orient.[39]

También es consciente de que su visión de las *devadasis* está condicionada por la propia tradición romántica:

> *Les jambes fluettes de Mlle. Taglioni soulevant des nuages de mousseline vous reviennent aussi en memoire, et les nuances de son maillot vous jettent*

[38] En Said, Edward: *Orientalismo*, Madrid, 1990.

[39] Sólo el nombre de la bayadera evoca en los espíritus más prosaicos y burgueses la idea de sol, de perfume y de belleza (...); la imaginación comienza a trabajar: se sueña con pagodas que se recortan a la luz, ídolos monstruosos de jade o de pórfido, peceras transparentes con rampas de mármol, invernáculos con techo de bambú, palanquines envueltos en mosquiteros y blancos elefantes cargados de torres rojas; se siente una especie de deslumbramiento luminoso y, veladas por el dorado humo de los pebeteros, discurren las extrañas siluetas de Oriente. *Traducción de Julio Andrade Malde*

No se ha logrado hallar sentido a la frase: *viviers transparents aux rampes de marbre*, a pesar de haber formulado diversas consultas; en consecuencia, se ha optado por la traducción literal. Tampoco ha sido posible encontar la palabra *chauderie* en diversos diccionarios franceses. Dentro del contexto, parece razonable traducirla como se ha hecho. (*N. de T.*)

> *dans des rêves de même couleur. – La bayadère tres-peu indoue de l'Opéra se mêle malgré vous à la devadasi de Pondichery ou de Chandernagor.*[40]

Mientras espera la aparición de las *devadasis* el autor no ignora que su posición es, ante todo, la de un soñador:

> *Nous n'étions séparé d'un des rêves de notre vie, d'une de nos dernières illusions poétiques, que par une simple porte, et nous éprouvions une singulière émotion, mêlée d'attente et d'anxiété.*[41]

Ello no es óbice para que Gautier se entregue a su ensueño y contribuya con su reportaje a la perpetuación del mito. Por el contrario, lo hace de manera plenamente consciente. Su descripción de la fisonomia y el atuendo de la *devadasi* Amani, la estrella del grupo, la *dangereuse prêtresse*, antes del comienzo de la danza se abre con estas palabras:

> *Amani peut avoir dix-huit ans, sa peau ressemble, pour la couleur, à un bronze florentin; - une nuance olivâtre et dorée à la fois, très chaude et très douce...* [42]

Y se extiende, en el mismo tono, a lo largo de más de tres páginas impresas. Así:

> *Les yeux, ils sont d'une beauté et d'un brillant incomparables. – On dirait deux soleils de jais roulant sur de cieux de cristal; c'est une transparence, une limpidité, un éclat onctueux et velouté, une langueur extatique et voluptueuse dont on ne peut se faire une idée; toute la vie de la figure semble s'être réfugiée dans ces yeux miraculeux; le reste de la face est immobile comme une masque de bronze, un vague sourire entr'ouvre seulement un*

[40] Recordáis también las frágiles piernas de la Srta. Taglioni levantando nubes de muselina y los matices de su *maillot* os sumergen en sueños del mismo color.-Aunque no lo queráis, la bayadera, muy poco hindú, de la Ópera se mezcla con la *devadasi* de Pondichery o de Chandernagor. *Traducción de Julio Andrade Malde*

[41] Una simple puerta nos separa de uno de los sueños de nuestra vida, de una de nuestras últimas ilusiones poéticas, y experimentamos una singular emoción, mezclada de expectación y de ansiedad. *Traducción de Julio Andrade Malde*

[42] Amani debe tener unos dieciocho años; su piel parece, por el color, un bronce florentino; -un matiz oliváceo y dorado a la vez, muy cálido y muy dulce. *Traducción de Julio Andrade Malde*

peu les lèvres, et fait respirer toute cette quiétude (...) Amani (...) a l'air d'une statue de la Mélancolie personifiée.[43]

Curiosamente, la descripción de la danza apenas ocupa una cuarta parte del texto. En la visión de Gautier el baile de las *devadasis* está dominado por dos disposiciones anímicas, la melancolía y la voluptuosidad. Al final de la función, celebrada en una casa privada y de la que el narrador ha sido el único espectador, las *devadasis* se retiran tan hierática y silenciosamente como han llegado. Pero en la imaginación de Gautier siguieron danzando largo tiempo: Amani fue el "modelo" del que se serviría para crear la fantástica figura de la princesa egipcia, protagonista del cuento *Le pied de la momie*. Importa poco que Amani y sus compañeras fueran tal como las describe Gautier, lo fundamental es que sirvieron de vehículo y de alimento a un concepto, fueron el catalizador de un estado de ánimo. Las bailarinas, y por supuesto también las bayaderas, son para Gautier lo que las drogas para Baudelaire: la llave que abre la puerta de regiones inexploradas del propio ser más allá del yo consciente, son la vía de acceso a una realidad superior. Desde luego, no fue Gautier el único en recurrir a las bayaderas como vehículo de sus inquietudes eróticomísticas, ni el único en dejar testimonio del paso de Amani por París. También Gérard de Nerval escribió sobre ella, diciendo que su danza era como *"le chant de la reine de Saba, Balkis, attendant l'arrivée tardive de l'oiseau hud-Hue, messager des amours"*[44] y la tomó como musa de su poema *Erythrea*[45]:

Colonne de Saphir, d'arabesques brodée,
Reparais! Les Ramiers pleurent, cherchant leur nid :
Et, de son pied d'azur à ton front de granit
Se déroule à longs plis la pourpre de Judée!
Si tu vois Bénarès sur son fleuve accoudée
Prends ton arc, et revêts ton corset d'or bruni:
Car voici le Vautour, volant sur Patant
Et de papillons blancs la Mer est inondée.[46]

[43] Los ojos tienen una belleza y un brillo incomparables.- Parecen dos soles de azabache que giran sobre firmamentos de cristal; nadie podría forjarse una idea de su transparencia, su limpidez, su brillo untuoso y aterciopelado, su languidez extática y voluptuosa; toda la vivacidad del semblante parece haberse refugiado en esos ojos milagrosos; el resto de la cara permanece inmóvil como una máscara de bronce; únicamente, una vaga sonrisa entreabre un poco los labios y hace que palpite toda esta quietud (...) Amani (...) parece la imagen personificada de la Melancolía. *Traducción de Julio Andrade Malde*

[44] El canto de la reina de Saba, Balkis, aguardando la llegada tardía del pájaro "Hud-Hue", mensajero de los amores. *Traducción de Julio Andrade Malde*

[45] Gérard de Nerval: *Oeuvres*, Paris, 1986

[46] Columna de zafiro, de arabescos bordada,

La causa de este entusiasmo en medio de un romanticismo efervescente es fácil de adivinar: la danza, sea el ballet clásico europeo, sea el baile ritual de las *devadasis*, tiene la facultad de expresar lo inexpresable mediante palabras, es un arte que habla de las imágenes profundas del inconsciente en su propia lengua, las revela de forma inmediata, las enlaza con el mundo exterior y les permite salir a la superficie saltando por encima de los estrechos muros del yo racional[47]. En el caso de la *devadasi* Amani, su destino personal contribuyó a alimentar la leyenda de las bailarinas sagradas. Tras finalizar su gira, Amani no regresó nunca a la India, se quedó en Europa, donde la fortuna no la acompañó por mucho tiempo. No muchos años más tarde, aún joven, se suicidó, ahorcándose, en Londres[48]. Su muerte la salvó de olvido definitivo, tal vez porque corroboraba el mito trágico de las bayaderas.

Algunas conclusiones provisionales

A pesar de la difusión alcanzada por las bayaderas en el arte del Romanticismo y de su sorprendente retorno a la vida en numerosas puestas en escenas del ballet de Petipa, la información sobre los orígenes de esta obra capital escasea y es algo confu-

---

La torcaz busca el nido y llorando aletea.
¡En largos pliegues cae la púrpura judea
De tu frente en granito a su planta azulada!
Tu arco empuña y reviste la coraza dorada
De Benarés la imagen cuando en el río veas:
Desde el cielo el buitre sobre Patant planea
Y de albas mariposas la mar se halla sembrada
Traducción de Julio Andrade Malde

Estos versos son las dos cuartetas del soneto *Erythréa*, un poema casi imposible de traducir. Primero porque el propio autor realizó tres versiones diferentes del mismo; segundo, porque se han escrito varios libros tratando de esclarecer su significado.No hay que olvidar que Nerval está considerado como el precursor del surrealismo. La rima defectuosa del penúltimo verso es corregida en otra versión modificando el nombre de la ciudad: Patani. Es posible incluso que la presente grafía se deba a un error de transcripción. (*N. de T.*)

[47] No podemos pasar por alto el hecho de que, apenas dos años después del estreno en San Petersburgo de *La bayadera*, la rusa Elena Blavatsky emprende su viaje a la India, decisivo en el desarrollo del movimiento teosófico que tanta influencia tendría sobre el arte ruso en las décadas posteriores y en particular sobre compositores como Scriabin y Ciurlionis. Son conocidos los vínculos de Blavatsky con el espiritismo, el chamanismo y otras prácticas esotéricas destinadas a entablar contacto con el más allá y en particular con el mundo de los muertos. Este clima espiritual no es ajeno a *La bayadera*, sobre todo al acto de las sombras. Tampoco se puede olvidar la tradición romántica de uso de drogas (pensemos en Baudelaire) para alcanzar estados alucinatorios comparables al de Solor en el acto de las sombras.

[47] Guest, Ivor: *The romantic ballet in Paris*, London 1980.

sa. Este tipo de déficit es bastante frecuente en el campo del ballet clásico, y particularmente agudo en el caso de *La bayadera*. Los diccionarios especializados no dedican demasiado espacio a esta cuestión, mientras que las notas contenidas en los programas de mano suelen ser contradictorias y no siempre fiables. En el presente artículo hemos intentado un primer acercamiento a la que podría denominarse "prehistoria" de *La bayadera*, a los orígenes de su argumento, a sus posibles fuentes y precedentes. Somos conscientes de que una investigación más detallada revelaría, probablemente, un número mayor, acaso mucho mayor, de obras dramático-musicales y literarias relacionadas con *La bayadera*. También sería recomendable no pasar por alto el estudio de motivos pictóricos y escultóricos que pudieran haber inspirado al coreógrafo y al libretista. A este respecto, hemos mencionado la influencia de Gustave Doré (1832-1883) sobre la entrada de las sombras en el acto tercero. Sería interesante buscar en otros artistas plásticos, como Füssli (1741-1825), los pintores orientalistas, etc. motivos iconográficos semejantes. Y por supuesto no debería faltar un análisis coreográfico, sin olvidar un estudio serio y sin prejuicios de la injustamente vituperada partitura de Minkus, algo que, según las informaciones de que disponemos, todavía no ha sido realizado.

Lo expuesto hasta aquí nos permite formular, de modo muy provisorio, las siguientes conclusiones:

- *La bayadera* de Petipa, Minkus y Khudekov es la obra culminante de algo que casi podríamos denominar un subgénero del teatro musical europeo del romanticismo: los dramas de bayaderas.
- El origen inmediato de estos dramas, que poseen una estructura argumental y unos personajes característicos, se encuentra en la balada de Goethe *Der Gott und die Bajadere*.
- En los dramas de bayaderas se combinan libremente elementos procedentes de la indología erudita con otros surgidos de la fantasía creadora de coreógrafos, compositores y libretistas.
- La figura de la bayadera es pues un producto de la cultura europea creado a partir de una "materia prima" oriental (las *devadasis*) manipulada y reelaborada por los artistas románticos.
- En la larga cadena de dramas, óperas y ballets de tema indio producidos a lo largo del siglo XIX, los libretistas renuncian a cualquier pretensión de "originalidad" individual. En vez de ello, reelaboran siempre unos mismos temas.
- En este sentido *La bayadera* puede ser considerada como la coronación de una labor artística colectiva verificada en multitud de ensayos anteriores.
- El ballet de Petipa se sitúa de pleno en esta tradición y la enriquece incorporando elementos procedentes de la literatura clásica grecolatina (mito de Orfeo

y Euridice, la elegia *Sunt aliquid manes* de Propercio) y de la literatura de viajes contemporánea (*Voyage au pays des bayadères* de Jacolliot).

- El papel del libretista Serguei Khudekov en el argumento y acaso en la estructura coreográfica de *La bayadera* puede haber sido de bastante más peso de lo sospechado hasta el presente.
- Las circunstancias histórico-culturales y la genealogía de la obra, materia central del presente artículo, no explican la esencia y el significado de *La bayadera* en su totalidad, sino sólo una parte de ellos. Un estudio más completo y profundo de esta obra deberá tener en cuenta necesariamente los aspectos psicológicos, simbólicos y filosóficos que la conforman.

Apéndice:
Tabla cronológica

Titulo	Género	Autores	Lugar	Año
Mito de la danza de Siva	Mito	Tradicional	India	
Mito de Orfeo y Euridice	Mito	Tradicional (Publio Ovidio Nasón entre otros)	Grecia Roma	
Sunt aliquid manes	Poema (elegía)	Sextus Propertius	Roma	Entre el 24 y el 16 a. C.
Sakuntala	Drama	Kalidasa	India	s. VI d. C.
Il Milione	Relato de viajes	Marco Polo	Venecia	s. XIII
Der Gott und die Bajadere	Poema (balada)	Johann Wolfgang von Goethe	Weimar	1797
Die Bajaderen	Ballet	Jean-Pierre Aumer (coreografía), Adalbert Gyrowetz (música)	Viena	1815
Le paria	Drama	Casimire Delavigne	Paris	1821
Robin des bois ou Les trios balles	Ballet	François Castil-Blaze (música y libreto?)	Paris	1824
Il paria	Ópera	Gaetano Rossi (libreto), Michele Carafa (música)	Venecia	1826
Il paria	Ópera	Domenico Gilardoni (libreto), Gaetano Donizetti (música)	Nápoles	1829
Le dieu et la bayadère ou la courtisane amoureuse	Ópera-ballet	Eugène Scribe (libreto), Filippo Taglioni (coreografía), Daniel-François-Esprit Auber (música)	Paris	1830
La bayadère	Ballet	Eugène Scribe (libreto), André Jean-Jacques Deshayes (coreografía), Daniel-François-Esprit Auber (música)	Viena	1831
Le diable amoureux	Ballet	Jules Henri Vernois de Saint George (libreto), Joseph Mazillier (coreografía), Benoit y Reber (música)	Paris	1840
La péri	Ballet	Jean Coralli (coreografía), Théophile Gautier	Paris	1843

		(libreto) Friedrich Burgmüller (música).		
L'almee	Ballet	Hyppolyte George Monplaisir (coreografía)	Nueva York	1847
Les bayadères, en *Caprices et Zigzags*	Ensayo	Théophile Gautier	París	1852
Lia, la bayadère	Ballet	Arthur Saint-Léon (coreografía).	Lisboa	1854
Erythrea, ***en Les chimères***	Poema (soneto)	Gérard de Nerval	París	1854
Sacountala	Ballet	Lucien Petipa (coreografía), Ernest Reyer (música), Théophile Gautier (libreto)	París	1858
La huérfana Teolindo o El espíritu del valle	Ballet	Arthur Saint-Léon (coreografía), Cesare Pugni (música)	San Petersburgo	1862
La Devadasy	Ballet	Hyppolyte George Monplaisir (coreografía) Costantino Dall'Argine (música)	Milán	1866
Brahma	Ballet	Hyppolyte George Monplaisir (coreografía) Costantino Dall'Argine (música)	Milán	1869
El paria	Ópera	Stanislaw Moniuszko (música) Jan Konstanty Checinski (libreto)	Varsovia	1869
Voyage au pays de bayadères	Relato de viajes / ¿Novela?	Louis Jacolliot	París	1873
Bayaderka (*La bayadera*)	Ballet	Serguei Sergueievich Khudekov (Libreto), Marius petipa (coreografía), Ludwig Minkus (música)	San Petersburgo	1877

Bayaderas, ilustración de Weld Taylor, mediados del siglo XIX

La devadasi Amani en una escultura de Jean Auguste Barre, 1838.

Abstract

This article explores the cultural and literary sources for the figure of "La Bayadére". Premiered in 1877 at St. Petersbourg, this ballet remained as a secondary work within traditional classic repertoire until the 1980's when it achieved a previously unknow popularity. From a postcolonial point of view, the autor analyses the components present in the Western imagination in the construction of the Bayadére's character.