

La transmutación del cisne¹

Humberto Ortega-Villaseñor*

Departamento de Estudios Literarios
Universidad de Guadalajara
(México)

Leonardo Mora**

Universidad de Guadalajara
(México)

Liliana Gil***

Carlos Manuel Herrera***

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco
(Tabasco)

Recibido: 28/08/2015

Revisado: 18/09/2015

Aprobado: 06/11/2015

RESUMEN

La obra artística, y por ende la literaria, parte de un contexto y situación histórica particular, cuya impronta es evidente en las lecturas y relecturas que se pueden hacer de ésta. Sin embargo, ante nuevos escenarios histórico-temporales, así como nuevos medios de expresión artística, dicha obra debe ser reinterpretada y traducida con la

¹ El ensayo es resultado de un esfuerzo de investigación grupal integrado por participantes del XI Programa de Verano de la Investigación Científica de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco 2015 y asesores del Doctorado en Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Se trata de un subproducto de investigación del proyecto elegido por los participantes: «Palabra e imagen (fija y en movimiento). Estudio de vínculos creativos y su impacto en el campo científico y tecnológico» (Exp. CONACYT 53477, área IV, nivel I).

* Profesor investigador del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Junta académica del Doctorado; asesor de verano asignado a los participantes. huorvi@gmail.com

** Profesor del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) y Doctorante en Humanidades de la Universidad de Guadalajara, asesor de verano asignado a los participantes. leonardo@casadiseno.com

*** Participantes de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Av. Universidad S/N Zona de la Cultura CP. 86040 Tel. (993) 3581500 Ext. 6251, 3581569 o 314 23 99, Villahermosa, Tabasco. Correos electrónicos: lily-giil@hotmail.com, daniel-9j@hotmail.com, Lord_chars@hotmail.com.

premisa de conservar la mayor fidelidad hacia su original. Dicha transmedialidad no está exenta de equívocos e implica un trasvase complejo que parte de lo conceptual hasta adentrarse en los universos semánticos, estructurales y formales que son propios de cada lenguaje al que se busca adaptar.

Ante este panorama, podemos advertir que la obra literaria adquiere nuevas significaciones y relatos al mutar en expresiones teatrales, dancísticas, musicales e incluso cinematográficas. El presente ensayo pretende dar cuenta de la complejidad del trasvase medial que implica dicha traslación, a través del seguimiento evolutivo de posibles antecedentes escritos en el siglo XVIII, de un libreto teatral, una pieza orquestal (1875) y coreográfica del siglo XIX – Ballet: El Lago de los Cisnes (1877)- y, una obra cinematográfica del siglo XXI –El Cisne Negro (2010)–.

Palabras clave: Transmedialidad, trasvase literario, adaptación cinematográfica, reinterpretación, discurso.

ABSTRACT

Art work, especially literary Art work, emerges from a particular historical context and situation, whose imprint is evident in the reading and rereading that can be made from it. However, with new historical and temporal scenarios and new means of artistic expression, such work must be reinterpreted and translated under the premise of preserving as closely as possible to the original. This transmediality is not exempt from mistakes and involves a complex transfer which derives from the conceptual to delve into the semantic, structural and formal universes that are specific to each language that seeks to adjust.

Given this situation, we may note that literary work acquires new meanings and stories when mutating into theatrical, dancing, musical and even cinematographic expressions. This paper seeks to explain the complexity of medial transfer which said translation involves, through the evolutionary track of possible evolutionary written records in the eighteenth century, of a theatrical script, an orchestra

piece and a nineteenth century choreographic Ballet: The Swan Lake (1877) - and a film of twenty first century, The Black Swan (2010)-.

Keywords: Transmediality, literary transfer, film adaptation, interpretation, speech.

Introducción:

El presente ensayo fue elaborado como parte de un programa de investigación referido a la transmedialidad. Tiene como propósito explorar las dificultades que representa el trasvase entre una forma de expresión artística como la literaria, hacia otras, como pueden serlo la música, el teatro, la danza y, finalmente, el cine. Al recorrer el estadio que guarda el ámbito conceptual, nos encontramos que existe un conjunto de herramientas analíticas bastante dispar y amplísimo que poco ayuda a acometer tal empresa de manera rigurosa. Como dice Vicente Luis Mora,

La confluencia de diversas perspectivas metodológicas y terminológicas sobre la transmedialidad ha creado una galaxia conceptual en los últimos años en la que perderse es más fácil que orientarse. La diversidad comienza por el propio nombre del fenómeno, para seguir con sus aspectos estructurales, semánticos, problemas de trasvase de contenidos y de fidelidad transmisora, y un larguísimo etcétera. Sobre el transmedia han escrito filólogos comparatistas, sociólogos, teóricos de la comunicación audiovisual, profesores de cine o de periodismo, y lo han hecho desde diversas epistemes que van desde la teoría de la adaptación cinematográfica hasta los Cultural y *Media Studies*, pasando por teorías de lingüística comparada, semiótica, narratología o filosofía del lenguaje (2014, p.11)².

² Las raíces de términos como «mediatización, medialización y medialidad» se remontan a etapas muy tempranas de la historia del pensamiento occidental. Tan lejanas como los diversos medios de expresión en el contexto de la Poética de Aristóteles o la discusión en torno a las características mediales de la Palabra bíblica en las *Confesiones* de San Agustín. La cuestión de los medios de comunicación y de lo mediático emerge más recientemente en la teoría proto-semiótica de Peirce, y de nuevo, en las consideraciones de Cassirer sobre la medialidad fundamental de la cultura y el

Este conjunto de herramientas teóricas hace muy difícil detectar y justipreciar tales aportaciones, «que en ocasiones se refieren a los mismos recursos o medios de trasvase de contenidos utilizando conceptos conexos o sinónimos», tarea que se agudiza cuando los lenguajes mediales combinan medios tradicionales y modernos (Mora, 2014, p.11). Esto es,

Cuando la conceptualización transmedial se aplica ya a cualquier fenómeno, desde la literatura al cine pasando por el teatro, las series de televisión (Carrión, 2011a; Bellón, 2012; Scolari, 2013), el documental (Guardia Calvo, 2013), la performance (Gomes de Oliveira y Costa, 2012), el periodismo (Moloney, 2011; Denis Porto y Jesús Miguel Flores, 2012), la antropología (Domínguez Figaredo, 2012) o la publicidad (Hernández y Ocaña, 2013), con la complejidad añadida de las especificidades que cada manifestación artística o mediática acarrea de por sí. (Mora, 2014, p.12)

Mora afirma que en los últimos años, diferentes perspectivas teóricas han examinado el fenómeno transmedia, lo que ha dado lugar a varios campos de investigación que, a pesar de su común interés por lo transmedial, parecen a veces ignorarse unos a otros, utilizando su propia terminología. Por ello, el investigador propone a la *complejidad* como un elemento inherente al concepto de transmedia contemporáneo (que trasciende a los recursos y medios tecnológicos de digitalización y distribución de información), el cual resulta un útil punto de partida para acercarnos a la comprensión de aquellos trasvases mediales de elevada dificultad que se han producido entre expresiones artísticas de todos los tiempos, independientemente de que su traslado haya o no culminado en

conocimiento humano en la Filosofía de las formas simbólicas (1953). Sin embargo, es con Marshall McLuhan, con su famosa afirmación de que «el medio es el mensaje» en que el significado contemporáneo de medios de comunicación y, con ella, de «mediatización, medialización, y «mediality» –comienza a tomar forma. (Norm Friesen & Theo Hug, 2009, p.61).

propuestas implementadas en medios contemporáneos –como el cine, por citar un ejemplo de ello–.

Lo anterior, no significa desconocer que toda obra de arte es de un presente intemporal, pues no se encuentra determinada ni circunscrita al horizonte histórico que la vio nacer, como tampoco determinada por las intenciones del autor, ni por la recepción de los destinatarios de su época. Trasciende todo ello, sabemos que reúne dentro de sí la simultaneidad de todos los tiempos, pasado presente y futuro; y que, es mucho más que la época que la genera. Esto es, que su decir no queda reducido a tal época, sino que nos alcanza. Sin embargo, ello no quiere decir, que no plantee un problema de comprensión y que pida un esfuerzo hermenéutico. Además, que sea menester detectar su origen histórico (Gadamer, 1998).

Por esa razón, nos proponemos analizar en este artículo la complejidad del proceso de trasvase medial que llevó a varios cuentos o relatos del siglo XVII basados en la tradición oral de épocas anteriores, a ser parte de las simientes que dieron lugar a una obra teatral en forma de libreto, una propuesta musical para orquesta sinfónica y una coreografía específica en el siglo XIX, misma que se consolidó y evolucionó en el siglo XX, hasta derivar en una propuesta cinematográfica sobresaliente en pleno siglo XXI.

A fin de clarificar tal evolución, en primer lugar abordaremos el libreto y los antecedentes de la obra clásica de El lago de los cisnes, para de ahí examinar la trayectoria que la llevó a sus diversos trasvases. Asimismo, contrastaremos sus paralelismos y diferencias con el filme cinematográfico «El cisne negro» de Darren Aronofsky (2009).

Dado que el ensayo es de carácter exploratorio y descriptivo, a la luz del andamiaje de la complejidad, hemos recurrido también a consideraciones semiológicas e interpretativas de un pensador como Paul Ricoeur, filósofo y hermeneuta francés de mediados del siglo pasado.

I. Punto de partida: La importancia del contexto y la interpretación

A lo largo de muchos años, diversos textos de obras clásicas han sido retomados como base para llevar a cabo innumerables puestas en escena, tanto teatrales como cinematográficas; sin embargo, en muchos casos el diálogo literario de la obra original sufre una metamorfosis o alteración significativa durante el proceso de trasvase a un medio expresivo diferente, transformándose a sí mismo y mutando con ello en un discurso distinto.

La complejidad del reto que representa cuando una obra literaria es llevada a otras expresiones artísticas reside, en esencia, en que el pensamiento de cada persona recipientaria es totalmente diferente, tanto por factores de espacio y tiempo, como por razones ideológicas, políticas, o socio-culturales. A decir de José Luis Molinuevo, «si queremos aproximarnos a algo complejo, como la narrativa transmedia, sólo hay un camino: la forma de acceder a una realidad compleja es aceptando su complejidad, correspondiéndola mediante un cuerpo instalado en ella» (José Luis Molinuevo, 2011, p.7).

Muchas de las obras clásicas se escriben no únicamente con el fin literario de proporcionar algo que se pueda «leer», sino que en el fondo, desean crear un cambio en una de las aristas del pensamiento social, teniendo así obras con un sentido humanista optimista hacia la vida que surgen en épocas críticas, como pueden serlo las confrontaciones bélicas u otras que fueron escritas en la misma época con ideales totalmente opuestos, dirigidas a arrebatar las esperanzas que aun permeaban en la sociedad de esa época o bien con el afán de incitar a la guerra.

Si bien es cierto que en el devenir del mundo existen constantes, el tipo de pensamiento no es una de ellas. A la par de que los años transcurren, la sociedad también madura y se transforma y, junto a ese pensamiento que evoluciona, las técnicas para llegar a las personas deben ser modificadas. El presente ensayo

habla de eso, de cómo una obra literaria tendría que modificar gran parte de su contenido para ser del agrado de este nuevo público, el que emerge y permea cada nueva generación. «La obra de arte, por muy poco que requiera ser entendida de un modo histórico y se ofrezca en su presencia sin más, no autoriza a interpretarla de cualquier forma» (Gadamer, 1998, p.56). La continuidad discontinua del tiempo histórico evita apelar a la pretendida universalidad inmóvil y ahistórica de la expresión artística que niega precisamente el devenir. Como dice Hans-Georg Gadamer:

La obra de arte es presente absoluto para cada presente respectivo, y a la vez, mantiene su palabra dispuesta para todo futuro. La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el «ese eres tú» que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: ¡Has de cambiar tu vida! (1998, p. 62).

Parece oportuno ahora convocar el pensamiento de un filósofo como Paul Ricoeur (1999), quien explicaba, en su Teoría de la Interpretación, que el pensamiento se vuelve acción en el discurso; con esto entendemos que las ideas que pasan por la mente de un creador sufren una primera transformación al ser escritas. En el plano mental nuestras ideas son vagas e imprecisas, cuando la pluma del escritor toca el papel sus ideas se consolidan de tal forma que adquieren sentido, cohesión y coherencia, lo cual permite que el lector se acerque a la comprensión de las ideas que el autor desea expresar o, al menos, que lo pueda hacer de manera parcial³.

³ La teoría de la interpretación de Ricoeur abarca varios aspectos: el primero examina el lenguaje como discurso; el segundo enuncia los ajustes que se necesitan hacer para enfocar el discurso escrito como distinto al discurso hablado; el tercero aborda los factores que contribuyen a la polisemia de las palabras y a la ambigüedad de las oraciones para confrontar el problema de la plurivocidad, y el cuarto y último analiza cómo la teoría textual de la interpretación llega a su culminación con la dialéctica de la explicación y la comprensión. (Ricoeur, 1999).

Ricoeur también explica que con nuestras palabras materializamos el pensamiento, es decir, que la interpretación funge como un método de codificación del mismo. La interpretación es un punto medio entre pensar y expresar, lo que da origen al diálogo que a su vez puede ser nuevamente interpretado, con lo que se refiere a que sufre una decodificación y nuevamente se transforma en pensamiento.

De la dinámica antes descrita, podemos advertir los problemas de trasvase de obras literarias a otros ámbitos, sobre todo, a las artes escénicas o al campo cinematográfico que esto puede suscitar, afectado incluso por el desfase del tiempo entre la creación de la obra original y la adaptación que de ésta se hace en fecha posterior. En nuestro caso de estudio, entendemos por desfase de tiempo el contraste que existe entre los años 1782 en que fue escrito el que en apariencia es uno de los antecedentes más remotos del libreto de *El lago de los cisnes* (el cuento «El velo robado») y el año 2009, fecha en la que se adapta el relato a la narrativa cinematográfica a través del filme titulado «El Cisne Negro».

II. Cuento, libreto y obra compleja

Entre 1782 y 1786 el escritor alemán Johann Karl August Musäus publicó su obra más reconocida, los *Volksmärchen der Deutschen* («Cuentos populares alemanes»), una colección de cuentos de hadas germánicos recogidos del pueblo y adaptados literariamente por Musäus, quien no pudo refrenar su talante satírico: «la fantasía es el mejor intérprete del espíritu humano y la compañera más fiel de la vida». Aunque, las historias narradas en esos relatos carecen de la simplicidad llana del verdadero folklore, fueron muy leídas y ejercieron desde entonces una gran influencia en la literatura fantástica del prerromanticismo y romanticismo alemán e inglés, dada la presencia de elementos populares que no son ajenos a fuentes

literarias escritas con anterioridad (por ejemplo, transformaciones de animales, brujas, gigantes, hadas, ondinas y madrastras malvadas, en este caso cisnes).

Ahora bien, lo que nos interesa destacar aquí es que, de acuerdo con David Blamires (2009), uno de esos cuentos, "Der geraubte Schleier" («El Velo Robado»), posiblemente sirvió como base de argumento para concebir el libreto original del ballet Lago de los Cisnes de Piotr Ilich Tchaikovski hacia fines del siglo XIX⁴. Sin embargo, de acuerdo con otras investigaciones, como la de Aivair Lemanis (2002), fuentes de inspiración alternas pudieron haber incidido también en su estructura, por ejemplo, un cuento popular ruso intitulado «El Pato Blanco» o bien, las imágenes sugeridas por el propio compositor al libretista basadas en su interés por el Rey bávaro Ludwig II (cuya vida trágica supuestamente estuvo marcada por el sino del cisne, resultando prototípica del modelo de uno de los protagonistas del libreto, el soñador príncipe Sigfrido).

Dado que el propósito de este ensayo no es dirimir o refutar el peso de tales referentes en el esquema general de la trama, asumiremos que el libreto original⁵, que más adelante sintetizamos con precisión, abrevó de tales elementos, como idea original nutrida posiblemente por relatos o combinaciones de relatos recogidos de la tradición popular (mismos que ejercieron gran influjo en la literatura fantástica del prerromanticismo y romanticismo europeo de los siglos XVIII y XIX). Una idea escrita que se convertiría en obra musical que debía ser no sólo

⁴ El libreto (del italiano libretto, 'librito') es el texto que se canta o se declama, o alternativamente se canta y se declama, en obras musicales líricas, sacras o escénicas, tales como óperas, operetas, zarzuelas, singspiele, actos de ballet, musicales etc. Este término suele referirse también al texto de un oratorio o incluso al texto que recoge la puesta en escena de un ballet. En el libreto de un musical, el texto hablado se llama guion o libro y el texto cantado se denomina lírico. Un buen libreto debe ser efectivo teatralmente y a la vez adaptarse a los requerimientos de la música. Algunas obras se han concebido a la vez que el libreto, pero lo más frecuente es que el libreto sea una idea original o una adaptación libre de una obra teatral o de una novela.

⁵ Publicado en Moscú por I. I. Mirnov of Kudrin en 1877

teatralmente efectiva, sino adaptarse a los requerimientos del movimiento, esto es, de la coreografía de un ballet.

De esa manera, esa tarea de elevada complejidad revela no sólo el misterio acerca de la autoría y los orígenes del libreto, sino del proceso que llevó a su refinamiento y a su eventual diversificación interpretativa. Como algunos aseguran, «solamente cabe especular sobre quién fue el autor del libreto original. La teoría más autorizada atribuye su autoría a Vladímir Petróvich Béguichev, director de Teatros Imperiales de Moscú durante el tiempo en que el ballet fue producido originalmente». (Véase Roland John Wiley, 1985, pp.32-38). De acuerdo con Alexander Poznansky:

En 1875, Béguichev encargó la partitura de El lago de los cisnes al compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovski (1840-1893). Béguichev pronto comenzó a elegir artistas que participarían en la creación del ballet. El coreógrafo asignado a la producción fue el checo Julius Reisinger, que había sido contratado desde 1873 como maestro de ballet en el Ballet Imperial del Teatro Bolshói de Moscú (hoy conocido como el Ballet Bolshói). Se desconoce qué tipo de procesos de colaboración hubo entre Tchaikovski y Reisinger. Parece que en un principio Tchaikovski trabajaba sin pleno conocimiento de los requisitos específicos de Reisinger....Cuando Reisinger comenzó la coreografía una vez terminada la partitura, exigió algunos cambios a Tchaikovski. Al exigir la adición o eliminación de una danza, Reisinger dejaba claro que él iba a ser una parte muy importante en la creación de esta pieza. Aunque se pidió a los dos artistas que colaborasen, cada uno pareció preferir trabajar tan independiente del otro como fuera posible. (Poznansky, 2010, pp. 24-27).

En fin, a continuación, relatamos a grandes rasgos el libreto que originalmente estaba estructurado en cuatro actos:

Acto I

La escena representa parte de un magnífico jardín, con un castillo visible a la distancia. Un puente elegante cruza un arroyo cercano. El príncipe Sigfrido y sus amigos están sentados en las mesas, bebiendo vino, y la celebración de la víspera de su mayoría de

edad. Una multitud de campesinos acuden a felicitar al príncipe. Su anciano tutor Wolfgang los invita a entretenerlo con sus bailes. Los campesinos están de acuerdo. El príncipe ordena vino para ellos, y las mujeres le dan flores y cintas. Después de un gran vals, la madre de Sigfrido llega inesperadamente, y le dice que él debe elegir una novia al día siguiente en un baile que se celebrará para tal efecto. Sigfrido acepta a regañadientes, y su madre se marcha. El príncipe declara que esto significa el fin de una etapa de su vida sin preocupaciones. Su amigo Benno lo consuela. Se reanudan los festejos, con divertimentos para los campesinos y los juerguistas. Más tarde, con el sol poniente, uno de los invitados propone que el último baile se realice con las copas en las manos. Una bandada de cisnes aparece en el aire, y Benno sugiere una cacería. Wolfgang propone ir a la cama. El príncipe parece estar de acuerdo con Wolfgang, pero tan pronto como sale su tutor, toma su arma y se apresura con Benno en dirección a los cisnes que volaban.

Acto II

Se abre en un paisaje de montaña, con bosques por todos lados. En el fondo hay un lago, brillando bajo la luna. En la margen derecha se encuentran las ruinas de una capilla. Un cisne con una corona en la cabeza dirige a los otros cisnes que se deslizan majestuosamente hacia la superficie del lago. El príncipe y Benno entran. Sigfrido ve los cisnes y se prepara para disparar, pero desaparece detrás de las ruinas, que luego son iluminadas por una luz mágica. Los dos hombres deciden investigar, y cuando se acercan, una joven viene por la escalera, con un vestido blanco y la corona en la cabeza. Ella le pregunta a Sigfrido por qué desea perseguirla. Ella le dice que es la princesa Odette, la hijastra no deseada de una malvada hechicera que está tratando de matarla. Ella está protegida por la corona que le otorgó su abuelo. Sólo el voto matrimonial puede romper el hechizo que la mantiene a ella y a las otras chicas atadas como cisnes por día y como seres humanos por la noche. Una malvada hechicera aparece bajo la forma de un búho y amenaza a Sigfrido. A continuación, una bandada de doncellas cisne y de niños aparecen y reprochan la actitud de los jóvenes cazadores. Odette les dice que desistan, ya que lo considera una amenaza para ellas. Sigfrido tira su arma. Los cisnes bailan, y Sigfrido confiesa el amor que ha empezado a sentir por Odette. Odette le promete que va a asistir al baile mañana. Rompe el alba.

Odette y sus amigas se esconden en las ruinas, y vuelven a aparecer en el lago como cisnes.

Acto III

En el salón de baile del castillo, Wolfgang ordena a los sirvientes dar la bienvenida a los invitados, quienes son seguidos por la madre del príncipe, Sigfrido y su séquito de pajes y enanos realizan una danza. El maestro de ceremonias envía señales para que los festejos comiencen. Seis princesas elegibles llegan con sus padres, y cada hija baila con Sigfrido. Después de varias de esas entradas, la madre del príncipe lo instruye para hacer una elección, pero él no puede. Molesta, ella llama Wolfgang para hacerlo entrar en razón. Las fanfarrias suenan de nuevo, y el barón von Rothbart entra con Odile. Sigfrido es hechizado por ese mago y cree ver a Odette en Odile. Incluso pide a Benno confirmar ese parecido, pero su amigo no ve ninguna semejanza. Sigfrido encantado escoge a Odile, y el baile comienza. La madre del príncipe está encantada de que Sigfrido tome a Odile. Él anuncia que va a casarse con ella, y le besa la mano. La madre del príncipe y von Rothbart unen sus manos. El escenario se oscurece, y un búho grita. Von Rothbart se revela como un demonio. Odette aparece impotente como cisne blanco en una ventana, mientras que Odile se ríe a carcajadas. Sigfrido se horroriza, y arroja lejos la mano de su recién desposada. Agarrando su pecho, él sale corriendo del castillo.

Acto IV

De vuelta a orillas del lago, las doncellas-cisne bailan mientras esperan a Odette, quien finalmente regresa llorando de desesperación y les dice, que ha sido traicionada, y que no hay esperanza alguna. Odette intenta pasar un último momento con Sigfrido, quien se apresura, pero como una tormenta se eleva. Sigfrido le pide perdón a Odette, pero ella se siente impotente para perdonarlo, y trata de huir hacia las ruinas. El Príncipe le agarra la mano y desesperadamente exclama que ella permanecerá con él para siempre. Luego se lleva la corona de su cabeza y la tira al lago tormentoso. Un búho vuela chillando, sosteniendo con las garras la corona de Odette. Ella muere en brazos del príncipe. Se oye una última canción triste. Ambos amantes son engullidos por el lago desbordante. (Poznansky & Langston, 2002, pp. 100-101).

Como podemos observar, hay dos personajes Odette y Odile. Son dos mujeres hermosas y casi idénticas, al punto de parecer hermanas gemelas. Su personalidad es diferente, Odette por un lado es tierna, dulce y hasta cierto grado sumisa y obediente. En contraste, Odile es una mujer atrevida, provocativa, seductora y no siente temores o remordimientos. Odile hace lo que a ella le parezca necesario para conseguir su propósito.

A lo largo del cuento, Odette presenta situaciones que dan pie a interpretaciones variopintas. Se trata de una mujer atrapada por un hechizo que le impide salir de un lago. Uno se cuestiona si realmente se enamora de Sigfrido o bien, únicamente lo ve como medio para escapar del conjuro. Éste se romperá cuando un hombre le declare su amor y viceversa. En el libreto no se hace mención a los padres de Odette, por lo que, al ser sumisa y tímida, uno puede pensar que carece de una figura que le proporcione amor y atención, y por ende, asumir que ese rol es llenado por el príncipe. Quizás Odette no desea ser libre, simplemente desea ceder su libertad a alguien que sea capaz de protegerla.

III. Música, ballet y multiplicidad de trasvases

Hasta principios de la década de 1890, las partituras para ballet casi siempre eran escritas por compositores conocidos como «especialistas». Compositores virtuosos en la contextura de música ligera, decorativa, melodiosa y rítmicamente clara que estaba en ese momento en boga para ballet. Tchaikovski estudió la música de estos «especialistas» y con evidente rapidez compuso la partitura de El Lago de los Cisnes. Para abril 1876 el trabajo estaba completo. Tchaikovski escribió varias cartas a sus amigos expresando su deseo de trabajar muchos años este tipo de música.

Como mencionamos antes, Julius Reisinger fue el coreógrafo de la primera producción del Lago de los Cisnes, la cual fue estrenada por el ballet Bolshoi el 4 de marzo de 1877 en el Teatro Bolshoi de Moscú.

El estreno no fue bien recibido, obteniendo una crítica casi unánime acerca de los bailarines, orquesta y escenografía. Por desgracia la magistral partitura de Tchaikovski se perdió en la debacle de la pobre producción. Aunque hubo algunos que reconocieron sus virtudes, la mayoría consideró que era demasiado complicada para ballet. Los propios críticos en general no estaban familiarizados con el ballet o la música, sino más bien con el melodrama hablado. La música de Tchaikovski les pareció «demasiado ruidosa, demasiado wagneriana y demasiado sinfónica». («El lago de los cisnes», *Wikipedia*, 2015).

Después de terminar el ballet, se solicitó a Tchaikovsky escribir dos composiciones adicionales más: la primera de estas piezas se describe en la partitura manuscrita como: «La danza de Rusia para el tercer acto del Lago de los Cisnes (por Mme Karpakova.)». Esta danza fue ejecutada por la bailarina principal en todas las producciones de ballet durante la vida del compositor. El segundo número, el Pas de deux, aparentemente fue escrito a petición de otra bailarina, Anna Sobeshchanskaya⁶. Ella no se sentía muy cómoda con la producción del ballet (sobre todo con la coreografía de Reisinger), por lo que, según Pchelnikov se desplazó a San Petersburgo para pedir al *balletmaster* Marius Petipa coreografiar para ella un Pas de deux, basado en una pieza musicalizada por otro compositor: Ludwig Minkus. Dado que Tchaikovsky, se rehusó a incorporar la música de este último a su ballet, prefirió escribir su propio Pas de deux, preservando la longitud y

⁶ Cabe advertir, que en el ballet del siglo XIX era una práctica habitual que una bailarina solicitase un pas o variación suplementarios y a menudo estas danzas «hechas a la medida» se convertían literalmente en propiedad legal de la bailarina para la que fueron compuestas.

las divisiones de Minkus (Pchelnikov, 1900, pp. 1080-1084). La incorporación de este segundo número se llevó a cabo finalmente el 28 de abril / 10 de mayo de 1877.

Enterarnos de esta suerte de convenciones o colaboración entre artistas y medios expresivos desde hace tanto tiempo, nos conmueve en muchos sentidos. Confirma varias cosas que nos parecen medulares: la confluencia de medios expresivos distintos desde épocas anteriores al desarrollo de medios electrónicos, el reconocimiento de que la narratividad transmedial no puede prescindir de la complejidad para tener una perspectiva teórica completa, así como del cambio o evolución en la percepción e interpretación del contexto por parte de copartícipes. Lo que los lleva a construir paulatinamente una obra de arte escénica integral y de excelencia, a partir del diálogo entre creadores especializados en lo propio. Una labor de equipo integrado por creadores, libretistas, intérpretes y críticos.

Aunque José Luis Molinuevo «ha explicado que la estética de nuestro tiempo responde a unas estructuras notablemente más complejas que la de etapas históricas anteriores», nos damos cuenta que ese confinamiento es relativo. Quizás por ello, desde un punto de vista filosófico, ahondando en la epistemología y sin acercarse a una narrativa concreta, F. Hartmann haya tratado el tema en *Medienphilosophie* (2000), intentando construir una teoría compleja de lo medial;

El concepto clave que distingue a la vez que diferencia las distintas posiciones que se establecen alrededor del giro medial, se reúne en torno a la noción de transmedialidad propuesta por Hartmann. Esta expresión apela al carácter interdisciplinar de los estudios que contribuyen a su desarrollo y a los objetos propios que la constituyen, aunque Herman distingue *transdisciplinarity* de *interdisciplinarity*, y prefiere la primera porque

⁷ Con el paso del tiempo, ninguno de los dos números adicionales de *El lago de los cisnes* se incorporaron. En cambio, fueron incluidos en otros ballets protagonizados en el Teatro Bolshoi de Moscú. Por lo que toca a la Danza de Rusia se llevó a cabo en el ballet *Konek-Gorbunok*, y en las variaciones y coda del Pas de deux del ballet *El Corsario*.

evita el mantenimiento a toda costa de la metodología propia que suele darse en la segunda (Herman, 2012). Las distintas disciplinas que configuran el campo de lo medial se establecen al modo de una cartografía, diseñando un espacio topológico único y abriéndose un camino seguro dentro de las ciencias holísticas (Hartmann citado por José Manuel Sánchez Fernández, 2013 p.128-129).

De esa forma se comprende mejor por qué, hacia finales de la década de 1880 y principios de 1890, Marius Petipa, el premier maître de ballet de los Teatros Imperiales de San Petersburgo e Ivan Vsevolozhsky, coreógrafo y libretista, consideraron *recuperar* El lago de los cisnes de la situación en la que se hallaba y sostuvieron conversaciones con el mismo Tchaikovski sobre ello, aunque desafortunadamente, el compositor falleció el 6 de noviembre de 1893.

De cualquier modo, en febrero de 1894 se celebraron dos conciertos conmemorativos en honor de Tchaikovski programados por Vsevolozhsky. La producción incluyó el segundo acto de El lago de los cisnes con coreografía de Lev Ivanov, segundo coreógrafo del Ballet Imperial. Esta coreografía de Ivanov fue aclamada unánimemente por el público y la crítica. Posteriormente, al concentrarse los esfuerzos en el regreso de El lago de los cisnes, Ivanov y Petipa colaborarían eficazmente para ese montaje, encargándose Ivanov del segundo y cuarto actos, mientras que Petipa montaría el primero y el tercero. Ambos pedirían al hermano menor de Tchaikovski, Modesto, que hiciera los cambios necesarios en el libreto del ballet, siendo el más destacado la parte final del ballet: en lugar de que los amantes simplemente se ahogasen por la mano del malvado Rothbart como en el original de 1877, Odette se suicida ahogándose y Sigfrido decide morir también en lugar de vivir sin ella. Rápidamente los espíritus de los amantes se reencuentran en una apoteosis. Asimismo el ballet pasó de tener cuatro actos a tres, el segundo acto se convirtió en la segunda escena del primer acto (Vsevolozhsky, 1894).

La producción del ballet en esta versión tuvo lugar en enero 27, 1895 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, en una función a beneficio de la bailarina Pierina Legnani, con coreografía de Marius Petipa y Lev Ivanov, y dirigida por Riccardo Drigo. Para esta producción, tres piezas para piano de Tchaikovsky se insertaron al ballet, a saber las Número 11, 12 y 15 de las llamadas Dieciocho Piezas. En Moscú, esta versión del ballet fue puesta en escena el 17 de mayo de 1896 (Swan Lake-Tchaikovsky Research, 2015).

Al igual que en la producción de 1880, y en todas las producciones ulteriores, la partitura musical de *El lago de los cisnes* jamás sería tocada en su totalidad. El ballet sólo se ejecutaría con la música completa del compositor por primera vez en la Ópera Estatal de Chernyshevsky y en el Teatro de Ópera y Ballet de Saratov, Rusia (durante la temporada 1955-56). Sin embargo, a lo largo de la larga y compleja historia de las puestas en escena de *El lago de los cisnes*, la producción de 1895 prevalecería con distintos matices como base de muchos montajes. Casi todos los coreógrafos mantendrían la coreografía tradicional hacia finales del siglo XX.

No obstante, diversas variaciones posteriores comenzarían a distanciarse de la original y de la de 1895: he ahí como ejemplo, *El lago de los cisnes* de John Neumeier con el Ballet de Hamburgo en 1976. Neumeier interpola la historia de Luis II de Baviera con la trama de *El lago de los cisnes*, a través de la fascinación de Luis por los cisnes, utilizando gran parte de la partitura original con material adicional de Tchaikovski. La coreografía combinó el material de Petipa e Ivanov con nuevas danzas y escenas de Neumeier.

Otro ejemplo, es el *Lago de los cisnes* de Matthew Bourne (1995). Esta versión se aparta de la tradicional porque reemplaza el cuerpo de baile femenino por bailarines masculinos. En el año 2000, se produce una nueva versión del American Ballet Theatre y, en 2002, se presenta *El lago de los cisnes* de Graeme Murphy. Estos

últimos ejemplos, nos parecen emblemáticos de expresiones transmediáticas de la ficción. Ya que, como Álvaro Llosa Sanz los define, son «mundos de la historia que se manifiestan a través de diversos soportes y que adoptan modos semióticos diferentes para trasladar al público en cada momento la historia de un relato o una selección o una variación o un desarrollo del mismo» (Alvaro Llosa Sanz, 2013, p.49).

IV. Traslado cinematográfico: «El cisne negro»

Por último, vamos a referirnos a *Black Swan* (conocida en español como El cisne negro o Cisne negro). Es una película estadounidense de *suspense* psicológico dirigida por Darren Aronofsky en el año 2010. Está protagonizada por Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis y Winona Ryder. Portman ganó el Óscar, el Globo de Oro y el Premio de la Asociación de Críticos y Guionistas estadounidenses por su actuación en este filme. Además, el filme obtuvo nominaciones a los BAFTA, a los Globos de Oro y a los Premios Óscar en la categoría de mejor película.

Aunque pudiera pensarse que se trata de una simple adaptación del cuento (El velo robado) o derivación de la obra escénica (El lago de los cisnes), cuyo guión fuera escrito por Mark Heyman, estamos ante una aportación distintiva, esto es, un producto transmedial que no es redundante, ni se limita simplemente a redistribuir las creaciones mencionadas (como en el caso de la adaptación cinematográfica). El film no intenta contar la misma historia en un tipo medial diferente, por el contrario, plantea un universo hipermedial con su propia temporalidad narrativa

Su aportación es original y su narrativa es compleja por naturaleza. Aronofsky en realidad conectó su visión de El lago de los cisnes con un guión trunco sobre actores reemplazantes y la noción de ser acechado por un doble. Historia que fue

construyendo poco a poco en colaboración con la propia actriz Natalie Portman. Además, por lo que sabemos, el director consideró a *Black Swan* como una pieza compañera de su film anterior: *El luchador*. Ambas cintas quedan envueltas en logradas interpretaciones de los distintos *tipos de arte* existentes. *Black Swan* fue producida en Nueva York en 2009 bajo Fox Searchlight Pictures. La cinta se presentó en la apertura del 67º Festival Internacional de Cine de Venecia el 1º de septiembre de 2010.

Si analizamos este film, encontraremos paralelismos y divergencias notables entre relatos y personajes de la obra literaria y escénica. Mientras la princesa Odette baila en el lago cuando conoce al príncipe, en la película, asiste a la presentación del ensayo del cisne negro. Por cuanto al profesor de la película, resulta equiparable al Barón Rothbart del libreto. Hace alusión a la perfección de Nina para el papel del cisne blanco como resultado de su inocencia. En la película, se introduce la perfección como un valor inalcanzable que exige transitar a la locura como requisito. La protagonista es llevada a un estadio psíquico que la tornará en una bailarina sublime y perfecta.

En la narrativa cinematográfica pueden observarse signos inequívocos de la inocencia de Nina, por ejemplo, la presencia de los peluches que están en su habitación. Ella se deshace de ellos precisamente para evidenciar que al interior va emergiendo su lado oscuro, valiente, capaz de acompañarla hacia una madurez emocional forzada por el sacrificio, la rigurosidad del entrenamiento y la competencia feroz entre bailarinas. Uno de los puntos de mayor yuxtaposición entre ambas figuras es el contraste logrado por la timidez e inseguridad de la protagonista frente al desenfado y sensualidad de la otra bailarina que aparece en el filme. La protagonista principal conserva una virginidad resguardada con recelo por la madre, frente a la actitud independiente y extrovertida de la otra bailarina. En la obra literaria no hay un momento equiparable a este en ningún

sentido. Odile, a diferencia de Nina, no tiene una persona que le establezca límites, puesto que ella no los necesita.

En el cuento el príncipe emblemata el camino a la libertad para Odette y el sendero de perdición para Odile, la personalidad del príncipe da un giro entre el primero y el tercer acto; en el primer acto es obediente a los deseos y actitudes de la madre y para el tercero la princesa adquiere más importancia para él, mientras que la madre pasa a segundo término. En la película no se muestra como tal a un príncipe. Sin embargo, tal pareciera que el profesor de Nina cubre los dos papeles. Es equiparable al hechicero y al príncipe del libreto de El lago de los cisnes, siendo a un mismo tiempo, el ser que embruja, transforma y libera a Portman. Denota su papel o su parte representativa de Rothbart o el hechicero en el punto de que menosprecia a Nina, pero se convierte o transmuta en el príncipe que la libera. En este sentido, la narrativa resulta indudablemente transmedial, pues está llena alusiones, imágenes, ambigüedades y situaciones psicóticas que juegan con la psicología del espectador y lo invitan a participar.

Por su parte, el lago en la obra literaria simboliza los límites establecidos por el hechicero hacia Odette y también el espacio donde le demuestra algo de humanidad - puesto que el estanque es hermoso. Rothbart no desea hacerle daño a Odette, sólo desea tenerla atrapada, desea que no crezca. Del mismo modo, recordamos la luminosidad de la habitación de la protagonista al inicio de la película. El sitio ideal si se tratara de una niña. Sin embargo, Nina es adulta, no puede permanecer para siempre en esa zona de confort. En la obra literaria, el príncipe es quien ofrece a Odette un motivo para ver más allá del lago y el maestro de la película es quien motiva, insiste y fuerza a Nina a madurar no únicamente de manera mental. Al obligarla a tener un despertar sexual, al motivarla a masturbarse, la apremia a crecer. No obstante que la actriz principal en el filme desea satisfacer los deseos de su profesor aun cuando este despierta en

ella un gran apetito sexual e incrementa su libido, ella le da más importancia a ser perfecta, a estar bien ante los ojos de él. Nina no busca que le diga «te amo» busca su aprobación. En cambio, Odette desea ser libre, desea ser una buena esposa y vivir feliz con el príncipe.

No obstante estas convergencias y divergencias, las historias que se entretajan no están fincadas en tramas claramente acotadas o en personajes individuales cuyas características hemos analizado de manera descriptiva. Por ello, las dos historias nos parecen transmediales. Por separado, se basan en mentalidades, imaginarios y mundos ficticios más abiertos y complejos que parecen sostener a diversos personajes que, casualmente se entrecruzan, se interrelacionan entre sí o gestan vasos comunicantes sutiles, inconsistentes o efímeros, que parecen convidar o compeler a los espectadores que acuden a la puesta en escena o a la sala cinematográfica a experimentar como esferas, biósferas o mundos distintos que están más allá de su alcance. (Véase, Julieta Haidar, 1997; Henry Jenkins, 2003).

V. A manera de conclusión.

Como hemos visto, no son muy claros los antecedentes del libreto original de «El lago de los cisnes». No obstante ello, gracias a su carácter indefectiblemente sensible, dicho trabajo constituye una obra de arte. Una obra que merece ser interpretada y comprendida como expresión de esa pasión por los cuentos de hadas que germinó en el prerromanticismo (siglo XVIII) y que se desarrollaría en la etapa romántica europea (a lo largo del siglo XIX). La diferencia entre el momento histórico en que fuera escrito y el momento histórico de las diversas adaptaciones marca de manera sustantiva migraciones de sentido y transmedialidades que modifican el sentido y forma de la propia obra. “La obra de arte está siempre ilimitadamente abierta para nuevas integraciones” (Gadamer, 1998, p.56).

El libreto quizá obtuvo su éxito gracias a que, con la tragedia, el escritor palpaba con la punta de su pluma el alma de los que serían sus espectadores. Como obra teatral alcanza el éxito porque el conglomerado de la actuación de sus personajes, sus movimientos, sus rostros y el acompañamiento musical llena de emoción el alma de quien asiste a ver la puesta en escena. Del mismo modo, la obra cinematográfica no se limitó al acto de abarcar únicamente un contexto, sino que retomó de los libros, la emoción transmitida por una buena trama; de las obras teatrales, el éxtasis que produce una buena melodía; y de la sociedad, lo que a la sociedad le afecta.

Tenemos entonces, por una parte y de manera evidente, una sociedad europea del siglo XVIII reflejada en su cultura y devenir histórico y, por otra, una sociedad contemporánea mediatizada e influida por nuevos cánones estéticos y narrativos. Si en la época del texto original el lector coadyuvaba a la construcción del personaje, dos o tres siglos después el público espera personajes ya creados, producto de la imaginación e inventiva de un tercero.

De igual manera, como fiel reflejo de la transmedialidad que implicó dicho trasvase a lo largo del tiempo, tenemos gradaciones paulatinas en expresiones artísticas como la musical (orquestal) o dancística (ballet) en las que el autor debió recrear universos de significación para lograr una trascendencia y aceptación mayor en la época para la cual la desarrolló.

El mérito de algunos autores contemporáneos radica en la capacidad de entender la complejidad de los nuevos medios y el dominio de las técnicas discursivas y expresivas que le son propias al nuevo medio. De igual manera, le compete entender cabalmente las necesidades, intereses y preocupaciones que permean a la sociedad en la época en que la nueva obra se genera, en aras de poder interpelar al público de la misma manera que el original –abonando situaciones climáticas similares– pero haciendo uso de nuevos referentes y recursos.

La clave de los desplazamientos trasmediales que nuestro estudio caso revela es, en primera instancia, a nivel de pensamiento. Cada generación se convierte en el artífice de nuevas realidades y a su vez, de nuevas obras artísticas que al tiempo serán de nuevo punto de partida para expresiones emergentes. Sucedió, como lo hemos evidenciado anteriormente, con el paso del libreto reseñado hacia espacios musicales (orquestales) que metaforizaron aquel discurso en nuevos códigos comunicativos. De igual manera, el trasvase hacia la danza dotó de corporeidad y movimiento a la palabra, la cual, aunada a la música previa, resignificaron la obra de tal manera que conformaron una obra inédita en su expresión y reminiscente en su espíritu. Finalmente, en la época actual, la narrativa cinematográfica mediante sus recursos propios –audiovisuales, narrativos, espacio-temporales– generaron una estética que renueva la manera en que aquel clásico mostraba la filosofía imperante en los siglos XVIII y XIX.

Hemos de plantear entonces que la clave para los desplazamientos trasmediales, su pregnancia y significación radica en el sentido que cada sociedad busca en el momento histórico que vive, lo que le es significativo y emocional, sus intereses, necesidades y referentes. La complejidad, quizá, más allá de la pericia técnica y dominio artístico, comporta un reto humanístico antes que técnico-narrativo.

Referencias Bibliográficas

Blamires, David (2009). *Illustrations In: Telling Tales: The Impact of Germany on English Children's Books 1780-1918*, Open Book Publishers, Cambridge. Disponible en línea: <<http://books.openedition.org/obp/598>>. (Consulta enero 31, 2016).

- Friesen, Norm y Hug, Theo** (2009). «The Mediatic Turn: Exploring Concepts for Media Pedagogy», in *Mediatization: Concepts, Changes, Consequences*, Knut Lundby (ed.), Peter Lang Publishing, New York, pp. 61-81.
- Gadamer, Hans Georg** (1998). «Estética y hermenéutica», en *Estética y hermenéutica* (tr. Antonio Gómez Ramos, Tecnos, Madrid).
- Goldelberg, P.** (s.f.). Reseña del cisne negro. Recuperado de http://peliculas.about.com/od/Peliculas_y_resenas/fr/Rese-Na-Black-Swan.htm
- Haidar, Julieta** (1997). «Las propuestas de Lotman para el análisis cultural y su relación con otras tendencias actuales», *En la esfera semiótica lotmaniana : estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, Manuel Cáceres Sánchez (coord.), Ediciones Episteme, España, pp. 194-207.
- Jenkins, Henry** (2003). «Transmedia Storytelling», *MIT Technology Review*, 2003. Disponible en línea: <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>. (Consulta octubre 31, 2015).
- Leimanis, Aivars** (2002). "Synopsis" (Press release). Latvian National Opera. Archivado en agosto 21, 2004. Disponible en línea: https://web.archive.org/web/20040821235520/http://www.music.lv/opera/ballets/gulbju_ezers_2002/default_e.htm. (Consulta enero 31, 2016).
- Llosa Sanz, Álvaro** (2013) *Más allá del papel. El hilo digital de la ficción impresa*, Editorial Académica del hispanismo, Vigo, c2013.
- Molinuevo, José Luis** (2011). *Guía de complejos. Estética de teleseries*. Salamanca: Colección Archipiélagos, E-book.
- Mora, Vicente Luis** (2014). «Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia», en *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, Vol. 3 Num. 1 mayo de 2014, pp.11-40.

- Pchelnikov , Pavel Mikhaylovich** (1900). «Recuerdos de Tchaikovsky», en el *Periódico musical ruso de San Petersburgo*, No. 45, noviembre 5, 1900.
- Poznansky, Alexander** (2010). «Novedades en el Cisne», en *Ballet de Moscú*, Vol. 4, N°.163, julio-agosto, 2010.
- Poznansky , Alexander and Brett Langston** (comps.) (2002) *The Tchaikovsky Handbook. A guide to the man and his music*, Volume 1, Indiana University Press, Bloomington.
- Ricoeur, Paul** (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, 3ª ed., México, Siglo XXI, c1976.
- Sánchez Fernández, José Manuel** (2013). «El giro medial como transformación de los medios. Desarrollo paradigmático y deriva epocal en la praxis humana» en *Giros narrativos e historias del saber*, Faustino Oncina y Elena Cantarino (eds), Plaza & Valdés editores, Madrid, c2013.
- Swan Lake- Tchaikovsky Research Project** (2015). Disponible en línea: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Project:Terms_of_Use. (Consulta de enero 30, 2016).
- S/A** (2015). *Violetas, desde mi balcón*, en <http://unavidaenlosaromos.blogspot.mx/2013/05/el-lago-de-los-cisnes.html>):
- S/A** (2015). Wikipedia, «Johann Karl August Musäus Historia de Jalisco», en *Wikipedia, La Enciclopedia Libre*, https://es.wikipedia.org/wiki/Johann_Karl_August_Mus%C3%A4us. (Consulta octubre 20, 2015).
- _____ «El lago de los cisnes», en *Wikipedia, La Enciclopedia Libre*, https://es.wikipedia.org/wiki/El_lago_de_los_cisnes. (Consulta de octubre 20, 2015).

Vsevolozhsky, Ivan (1894). Cartas de [Ivan Vsevolozhsky](#) a [Modest Tchaikovsky](#), de fechas 26 y 27 de Agosto y 7 de diciembre de 1894 (Archivo del Museo-Casa Klin) en *Tchaikovsky Research Project*. Disponible en línea: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Project:Terms_of_Use. (Consulta de enero 30, 2016).

Wiley, Roland John (1985), *Tchaikovsky's ballets. Swan Lake. Sleeping Beauty. Nutcracker* Oxford University Press; Clarendon Press, London ; New York.