

Claves clásicas en el ballet *Agón* de George Balanchine *Classical keys in George Balanchine's ballet Agón*

Claudia López Maquieira
Investigadora independiente
claudia.lopez.maquieira@gmail.com

Resumen

Agón (1957) es el último ballet de la trilogía inspirada en la mitología griega (*Apolo*, 1928; *Orfeo*, 1948), compuesta por George Balanchine e Igor Stravinsky. Por ello, se aborda su estudio en el presente trabajo bajo los siguientes objetivos: (1) analizar los elementos que responden a la idea de *agón* en el mundo griego, y (2) revisar los rasgos de la trilogía griega que se conservan en él. Para ambos objetivos se plantea la misma estructura: revisar el concepto de *agón* (tanto en el deporte como en el teatro) y trilogía en el mundo griego antiguo; y destacar los elementos clásicos que se mantienen en la propuesta de este ballet, extrayendo las conclusiones más relevantes.

Palabras clave: ballet abstracto; *agón*; deporte; teatro; trilogía.

Abstract

The Agon ballet (1957) is the last one of the trilogy inspired in Greek mythology (Apolo, 1928; Orpheus, 1948), created by George Balanchine and Igor Stravinsky. The present work was developed to achieve two fundamental goals: (1) analyze the components of the mentioned ballet related to the original agon idea of the ancient Greek; (2) analyze the features of the Greek trilogy which are still kept in this ballet. The same structure will be followed in both cases: revise the concept of agon (both in sports and in theater) and trilogy in the Ancient Greek World; highlight the classic elements that are kept in this ballet proposal. The mayor conclusions will be presented for both cases.

Key words: abstract ballet; agon; sports; theater; trilogy.

Introducción

Agón constituye la tercera obra dedicada por sus autores, Balanchine y Stravinsky, al mundo griego (Pasi y Agostini, 1980), por lo que se considera que forma una trilogía junto a *Apolo y Orfeo*, sus otros dos *ballets* de temática clásica; aunque, entre las tres obras, exista una importante distancia cronológica en cuanto a su composición. En el presente trabajo se proponen dos objetivos fundamentales: en primer lugar, analizar los componentes de la obra que podrían tener relación con la idea de *agón* en el mundo griego; en segundo lugar, revisar los rasgos de la trilogía griega que podrían rescatarse en este *ballet*. Para ello, la exposición de este texto seguirá la misma estructura en ambos objetivos: por un lado, revisar el concepto de *agón* (§3.1) y trilogía (§4.1) en el mundo griego antiguo para, a continuación, ver los elementos que se mantienen en la propuesta de este *ballet* (§3.2 y §4.2). Al finalizar, se mostrarán las conclusiones más relevantes para ambos puntos.

Contexto histórico

El *ballet Agón* fue creado por George Balanchine para la compañía del *New York City Center*, posteriormente llamada *New York City Ballet*, y fue estrenado el 27 de noviembre de 1957. Es el último *ballet* de la trilogía inspirada en la mitología griega (*Apolo*, 1928; *Orfeo*, 1948), que supone la colaboración directa entre coreógrafo y músico. Se trata de un *ballet* abstracto, en un acto, con ocho bailarinas y cuatro bailarines vestidos con ropa de estudio o ensayo, que hacen sus evoluciones en un escenario vacío, sin escenografía.



Imagen 1. Cuerpo de Baile.

Fuente <https://youtu.be/QNTvHRlorQw>

Según Pasi y Agostini (1980), Stravinsky compuso la partitura a partir de una *suite* de danzas inspiradas en el *Ballet de Cour* del siglo XVII, como *sarabandes*, *gallardas*, *branles*, etc. Musicalmente, este *ballet* está dividido en tres partes en las que Stravinsky utiliza un lenguaje dodecafónico (en relación de nuevo con la coreografía, que está compuesta para doce bailarines). Actualmente, *Agón* forma parte del repertorio del *New*

York City Ballet; además, ha sido integrado en compañías como el *Royal Ballet* de Londres, que lo representó por vez primera en 1973 en el *Covent Garden*.

El concepto de *agón*

El agón en el mundo griego antiguo

Con el término *agón*, se designaba, en el mundo griego, cualquier tipo de enfrentamiento (físico, ideológico, comunicativo). Según el *DELG, s.u.*: “Mais le sens plus frequent chez Homère et qui devient usuel plus tard est d’assemblée pur des jeux, et par extension combat et process”.¹ En Grecia, el componente agonal se presentaba desde la educación del niño (García Romero, 2015). Según Flacelière (1993), en las escuelas espartanas dirigidas por el Estado, la base de la educación era de tipo físico, tanto en niños como en niñas de 7 a 18 años, con la finalidad que ellos fuesen los mejores guerreros y ellas engendraran y dieran a luz espartanos saludables. En las escuelas atenienses de tipo privado y, hasta una determinada época, solo pagadas por las familias más pudientes, los niños (no sus hermanas, que estaban excluidas de la educación) frecuentaban las escuelas del gramático y el citarista desde los 7 años² y entraban en la del *paidotribes* o *gymnasion* a los 12; en esta última, sin abandonar el estudio musical, recibían una educación física dirigida a la excelencia, mediante la que se pretendía conseguir la *kalokagathía*, la belleza integral de cuerpo y espíritu.

Ni en Esparta ni en Atenas, el componente agonal tenía como objetivo crear disputas, desavenencias ni competitividad malsana (más aun, esto estaba vigilado e incluso penalizado), sino conseguir una excelencia personal que llevara a los niños, en el caso de los espartanos, a ser los mejores guerreros en la defensa de su ciudad y, en el de los atenienses, a ser los mejores ciudadanos dentro de su *pólis*.³

El hecho es que este componente agonal, que es educativo, se traslada desde muy pronto al ámbito profesional. En el terreno del deporte, se instaura, en varias regiones griegas, distintas competiciones (*agónes*) llamadas Juegos Panhelénicos⁴ que constituyen la manifestación del deporte profesionalizado, en los que los atletas

¹ “Pero el sentido más frecuente en Homero y el que se convierte en usual más tarde es el de puro conjunto de juegos y, por extensión, combate y juicio”.

² Junto a la lectoescritura y las nociones aritméticas básicas (incluidas las fracciones), los niños atenienses recibían enseñanza musical y de danza en la escuela del citarista.

³ Tanto las enseñanzas de Sócrates y Platón como las de los sofistas, aunque entre ellos hubiera diferencias de planteamiento, perseguían el mismo objetivo (Romilly, 1997). Sin embargo, las mujeres no eran consideradas ciudadanas y, por lo tanto, en Atenas no estaban escolarizadas, porque no necesitaban formación para cumplir con el deber del ciudadano (Mossé, 2001).

⁴ Los Olímpicos en Olimpia, los Píticos en Delfos, los Ístmicos en Corinto y los Nemeos en Nemea. Los dos primeros tenían una periodicidad de 4 años, los dos últimos de 2. El panorama deportivo se completaba con las Grandes Panateneas en Atenas, en las que también participaban todas las ciudades griegas.

compiten para ganar y las ciudades los apoyan y arremeten contra sus oponentes. El nombre se aplica a la propia competición y no a una “lucha malsana” que pudiera colarse en ella, porque, como afirma García Romero (2006), en el deporte griego no hay excesiva violencia ni entre los atletas, ni entre el público, ni entre público y atletas, tal vez porque en su origen se basaba en el culto a ciertas divinidades.⁵ En todo caso, dentro del propio mundo griego se desarrollan ciertas críticas contra el deporte profesional (García Romero, 2009), motivadas tanto por la competitividad que conduce ocasionalmente a actos violentos (aunque sean escasos, como los ejemplificados por el autor en palabras de Dión de Prusa⁶), como por los beneficios desmesurados que recibían los ganadores y por las trampas en la competición.

El otro ámbito profesional al que se traslada el componente agonal es el teatro. En las tragedias y comedias griegas de época clásica (y postclásica), *agón* designa varios elementos: por un lado, es una parte estructural esencial de la obra, en la que se enfrentan comunicativamente dos personajes, normalmente protagonista y antagonista,⁷ que sostienen opiniones diferentes sobre un tema o circunstancia (en el caso de la tragedia, se trata de temas trascendentes para la humanidad; mientras que, en el de la comedia, los temas a veces son también trascendentes, pero siempre tratados en clave de humor); por otro lado, con el mismo término se designan los concursos dramáticos en que competían las obras.⁸

Así pues, deporte y teatro, que son los espectáculos que provocan más apasionamiento en el público, van en paralelo en el mundo griego: las mujeres no podían actuar en ellos⁹ y, hasta una cierta fecha, ni siquiera participar como público¹⁰. Así como los atletas compiten en un tipo de *agón* físico y

⁵ Zeus es venerado en los Juegos Olímpicos, Apolo en los Píticos, Posidón en los Ístmicos y, de nuevo, Zeus en los Nemeos.

⁶ “Pero cuando entran en el teatro o en el estadio, como si tuvieran allí sus drogas enterradas, se olvidan de todo lo anterior y no sienten vergüenza de decir o hacer lo que buenamente se les ocurre. Y lo más penoso de todo es que, después de haberse interesado por el espectáculo, no prestan atención y, aunque quieren oír, no escuchan. Y es que están evidentemente fuera de sí y enajenados, y se portan no ya como hombres, sino como niños y mujerzuelas...” (Dión de Prusa, 1989, pp. 41-42).

⁷ En algunas obras, como Edipo Rey de Sófocles hay dos *agones* (vv. 326-462 y 532-649), por lo que en uno de ellos intervienen protagonista y antagonista (Edipo y Creonte) y, en el otro, el protagonista y otro personaje (Edipo y Tiresias).

⁸ Estos concursos se celebraban en las fiestas ionisias, urbanas y rurales, y en las Leneas, las tres en honor a Dioniso (Alsina, 1988).

⁹ En el caso del deporte, tienen sus propios Juegos: los Hereos, en honor a la diosa Hera.

¹⁰ La apertura tiene lugar en el periodo helenístico. A partir del III a. C., parece que incluso participaban en los Juegos Panhelénicos, aunque en fechas especiales (García Romero, 2005).

los jueces determinan los vencedores de la competición, los dramaturgos compiten también con sus obras y los jueces determinan, igualmente, quién es el vencedor.

En conclusión, en el mundo griego antiguo, *agón* es un término polisémico que designa las siguientes realidades: la competición deportiva, la escena de enfrentamiento en una obra dramática y la competición a la que se presentan comedias y tragedias. Por otro lado, ambos mundos, el deportivo y el dramáticomusical, se unen ocasionalmente, puesto que, en diversas ciudades griegas, había competiciones mixtas, musicales y deportivas, en el marco de las festividades de ciertas divinidades, como Ártemis Ortia en Esparta o Ártemis Brauronia cerca del Ática; además, en la primera jornada de los propios Juegos Olímpicos, se desarrollaba una competición de tañedores de salpinge.

El concepto de agón en el Ballet Agón

Agón presenta varios puntos de unión con el concepto que se acaba de exponer; es decir, además de la homonimia entre ambos, hay una correspondencia entre este *ballet* y todo lo que se considera agonal en el mundo griego antiguo. En principio, la vinculación parece más notable con el teatro que con el deporte. Esta primera impresión deriva del hecho siguiente: en el *ballet*, actúa un grupo de bailarines que constituyen uno o varios “equipos”, mientras que en el deporte profesional griego no hay juegos de equipo. Según García Romero (2010), en la Grecia antigua, aunque se jugaban deportes colectivos (prefútbol, prehockey, prebalonmano, prebalón prisionero), ninguno se introdujo en las competiciones deportivas panhelénicas. Este podría ser, según el mismo autor, otro motivo de que la violencia en el deporte griego haya sido mucho menor que en el mundo latino¹¹ y que en la actualidad.

Por esta oposición entre deporte y grupo, el *ballet Agón* presenta mayoritariamente características que nos hacen pensar en el teatro (a-d); aunque en (c) hay un elemento compartido con el deporte:

- (a) La actuación de 12 personajes en escena, 8 mujeres y 4 hombres: se presenta, pues, un grupo. Además, el número 12 nos remite a la composición de los coros de Esquilo, ampliado posteriormente a 15 por Sófocles (Alsina, 1988).

¹¹ Sobre la violencia en las carreras de carros en el mundo romano, en las que los competidores participaban por equipos, véase Blázquez (1999).

(b) La distribución de los personajes en escena: a veces, se forman dos grupos de 6 (4 mujeres y 2 hombres en cada uno), lo que sería similar a un semicoro en el teatro griego. Además, con frecuencia, cuando en el teatro griego el coro se divide en dos semicoros, se produce entre ellos un enfrentamiento; esto ocurre en la comedia *Lisístrata* de Aristófanes (vv. 254-385), en donde se enfrenta (hasta llegar a la violencia física) un semicoro masculino a uno femenino.

En el caso de *Agón*, la distribución de los integrantes en grupos es frecuente, pero no siempre homogénea. A veces, se trata, como se acaba de mencionar, de dos grupos de 6; otras, de los 4 chicos frente a las 8 chicas. Además, cuando se producen estas situaciones, ambos grupos pueden bailar a la vez, pero es más frecuente que el segundo remede o se oponga a los movimientos llevados a cabo por el primero. En esta situación se establecería un claro enfrentamiento.

(c) El *pas de deux*: esta escena entre bailarín y bailarina no sigue en *Agón* la forma típica de este elemento estructural. Se trata en este *ballet* de una especie de unión tras el enfrentamiento de dos personajes. La escena podría recordar, de alguna forma, a la lucha (deporte contemplado en los Juegos Panhelénicos); el hecho de que el vestuario sea tan simple, también nos puede hacer pensar en el deporte, ya que, en todos, salvo en las carreras de caballos, los contendientes competían desnudos.

A pesar de ello, la escena también sigue recordando el enfrentamiento, entre verbal y físico, que se opera en las comedias clásicas entre protagonista y antagonista; incluso en algunas escenas agonales, como la del coro de *Lisístrata*, los integrantes llegan a desnudarse o semidesnudarse en escena.

(d) La propia danza: sabemos que el coro griego bailaba en escena, además de cantar sus intervenciones¹²; desde este punto de vista, *Agón* recuerda de nuevo al teatro clásico más que al deporte.

En conclusión, parece que los bailarines están presentando su producto al juicio del espectador, tal como los griegos hacían con espectadores y jueces tanto en

¹² Cuando en una obra clásica el coro recita, lo mismo que cuando los personajes cantan, se producen situaciones contrarias a lo esperable (Alsina, 1988).

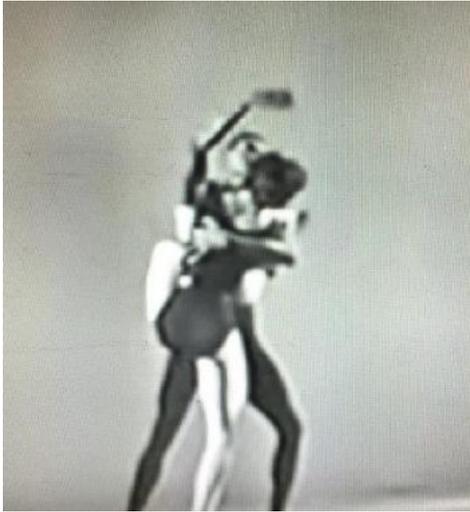


Imagen 2. Pas de deux.

Fuente: <https://youtu.be/QNTvHRlorQw>

el deporte, en el teatro, como en los concursos musicales; desde ese punto de vista, realizan una competición en la que serán vencedores si el público (y jueces) les reconocen su victoria.

El producto que presentan tiene elementos del *agón* griego, tanto del deportivo (vestuario muy simplificado, *pas de deux* concebido como lucha), del teatral (número de danzarines, reparto de estos en grupos, la propia danza), como del musical (se trata de un espectáculo de música y danza). Sin embargo, los elementos del *agón* teatral parecen primar sobre otros.

El concepto de trilogía

El concepto de trilogía en el teatro griego

El término trilogía remite de nuevo al mundo del teatro en la Grecia clásica. El vocablo significa “tres argumentos” y se refiere a las tres tragedias con que algunos autores teatrales se presentaban en los festivales dramáticos en Atenas.

El autor clásico que, según los datos de que se dispone, utilizaba más la trilogía en vez de la obra individual es Esquilo (525-456 a.C.). A veces, las obras que componen una trilogía de Esquilo presentan una gran cercanía temática; este es el caso de la trilogía sobre las Danaides¹³ (*Suplicantes*, *Egipcios*, *Danaides*), de la que solo se conserva *Suplicantes*; sobre Prometeo¹⁴ (*Prometeo encendedor del fuego*, *Prometeo encadenado*, *Prometeo liberado*), de la que solo se conserva *Prometeo encadenado*, y de la *Orestíada* (*Agamenón*, *Coéforos* y *Euménides*).

Se suele decir que, cuando un autor utiliza la trilogía, normalmente el último drama parece que supone la solución del conflicto dramático completo. Pongamos un ejemplo con la única trilogía que se conserva completa, *Orestíada*. En *Agamenón*, Clitemnestra mata a su marido tras el regreso de este de Troya; en *Coéforos*, los hijos de ambos, Electra y Orestes, deciden vengar la muerte de su

¹³ Se trata de 50 hermanas, obligadas a casarse con sus primos, los egipcios, a quienes asesinan (salvo una de ellas) la noche de bodas (Grimal, *s.u.*).

¹⁴ Titán amigo de los hombres, que roba el fuego a Zeus para entregárselo a los humanos (Grimal, *s.u.*).

padre matando a su madre y al amante de esta; en *Euménides*, las furias vengadoras¹⁵ acosan a Orestes, intentando que pague su culpa por el parricidio, pero finalmente el Areópago¹⁶ de Atenas interviene perdonando al joven.

En otras ocasiones, según los títulos conservados, el hilo de unión entre las piezas de la trilogía podía ser mucho más frágil, incluso prácticamente inexistente. Es el caso de *Fineo*, *Persas*, *Glauco de Potnia*, de la que solo se conserva la segunda obra¹⁷. Cuando esto es así, la última obra no suponía la solución del conflicto dramático, sino que desempeñaba otro papel, aunque no se sepa exactamente cuál era este.

El concepto de trilogía en el Ballet Agón

En nuestro *ballet*, a pesar del distanciamiento cronológico de las otras obras que componen la trilogía, se observa un hilo temático conductor, posiblemente un homenaje a la música (y, por extensión, a la danza, disciplina que siempre la acompañaba en la antigüedad). Así, en el primer *ballet* de la posible trilogía de Balanchine y Stravinsky, se asiste al nacimiento de Apolo, dios de la música entre otras advocaciones (Grimal, *s.u.*), a los regalos o atributos con que lo dotan las Musas¹⁸, en concreto, las relacionadas con ambas artes, y a la integración del dios en el Panteón de los dioses Olímpicos¹⁹. En el segundo *ballet* de la mencionada trilogía, se presencia la ejemplificación de los poderes de la música de la mano de Orfeo, el músico por excelencia en el mundo griego antiguo, al que se le imputaba, entre otras hazañas, la invención de la lira de 7 cuerdas y la creación de la poesía lírica (Grimal, *s.u.*); Orfeo, mediante su arte musical, consigue una hazaña nunca otorgada por el dios Hades a otro héroe: aceptar el rescate de la difunta esposa de Orfeo, Eurídice, del mundo de los muertos; otra cosa es que la historia no acabe bien porque Orfeo, como Lot en el Antiguo Testamento (*Génesis* 19:15-17, 24-26), se vuelve a mirar su esposa antes de salir del mundo de Ultratumba, lo que provoca de nuevo la muerte de ella; a pesar del fracaso final, el poder de

¹⁵ El término griego “euménides”, que significa “las benevolentes”, es un eufemismo para referirse a estos personajes, Erinias o Furias, cuya reacción se temía si se les llamaba por su verdadero nombre.

¹⁶ Se trata del antiguo Consejo, de carácter aún aristocrático, que actuó en Atenas hasta el 525 a.C., fecha del nacimiento de Esquilo. A partir de este momento, su poder fue sustituido por el de otros órganos más democráticos.

¹⁷ Mientras que *Fineo* y *Glauco*, se refieren a héroes sin relación entre sí, *Persas* recoge la historia de la invasión de Grecia por Jerjes y su derrota en la Segunda Guerra Médica.

¹⁸ Comienzo del cuadro segundo (Pasi y Agostini, 1980).

¹⁹ Final del cuadro segundo (Pasi y Agostini, 1980).

la música consiste en haber aplacado incluso al más terrible de los dioses. Por último, el tercer *ballet* de la trilogía es *Agón*.

Por lo tanto, el lazo de unión de este *ballet* con las obras anteriores debe de ser la música. Si se pretende ver una ligazón temática completa entre los tres *ballets*, podría decirse que, tras el nacimiento de la música (*Apolo*) y su triunfo (*Orfeo*), se habrían instaurado en el mundo griego las competiciones musicales (*Agón*). Pero, sin necesidad de justificar una relación tan fuerte con las obras precedentes, se puede interpretar esta última como la abstracción de la música y de la danza; de lo más concreto, personajes y argumento (presentes tanto en *Apolo* como en *Orfeo*), se habría derivado a lo más abstracto, el reinado de ambas artes fusionadas en un único producto (*Agón*).

Conclusiones

Así pues, en cuanto a la pervivencia del concepto de *agón* griego en este *ballet*, se pueden extraer tres conclusiones fundamentales:

1) Los bailarines presentan, como en Grecia (tanto en el deporte, como en el teatro, como en los concursos musicales), la obra al juicio del espectador.

2) Este *ballet* tiene elementos del *agón* griego: a) del deportivo (vestuario muy simplificado y *pas de deux* concebido como lucha); b) del teatral (número de danzarines, reparto de estos en grupos, la propia danza); y c) del musical (se trata de un espectáculo de música y danza).

3) Los elementos del *agón* teatral parecen primar sobre otros.

En cuanto a la pervivencia del concepto de trilogía en el *ballet Agón*, se pueden extraer dos conclusiones:

1) Si se pretende ver un lazo de unión estrecho entre *Agón* y las dos obras precedentes, este sería la música: su nacimiento (en *Apolo*), su triunfo (en *Orfeo*), la competición de música y danza (en *Agón*).

2) Si se entiende una relación más laxa entre los tres *ballets*, *Agón* representaría la abstracción de la música y la danza (sin personajes y sin argumento) frente a las otras dos obras de la trilogía (con personajes y argumento), que representarían aspectos más concretos de la música.

Referencias bibliográficas:

Agon, New York City Ballet, 1960. Recuperado de <https://youtu.be/QNTvHR-lorQw>

Alsina, J. (1988). "Tragedia. Características". En J. A. López Férez (Ed.), *Historia de la Literatura Griega* (pp. 271-311). Madrid: Cátedra.

- Aristófanes (1993). *Comedias*. Tomo III. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Blázquez, J.M. (2005). “Las carreras de carros en su origen y en el mundo romano”. En T. Andrada (Coord.), *Historia del carruaje en España* (pp. 72-85). Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas.
- DELG=Chantraine, P. (1994). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- Dión de Prusa (1989). *Discursos, XII-XXXV*. Madrid: Gredos.
- Flacelière, R. (1993). *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Temas de hoy.
- García Romero, F. (2005). “Mujer y deporte en el mundo antiguo”. En F. García Romero y B. Hernández García (Eds.), *IN CORPORE SANO. El deporte en la Antigüedad y la creación del moderno olimpismo* (pp. 177-204). Madrid: Delegación de Madrid de la Sociedad de Estudios Clásicos.
- _____. (2006). “Violencia de los espectadores en el deporte griego”. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, pp. 139-156.
- _____. (2009). “Alabanza y crítica del deporte en la literatura griega”. *Materiales para la historia del deporte*, 7, pp. 9-22.
- _____. (2010). “Deportes y Juegos de pelota en la antigua Grecia”. En *XVII Seminario de Arqueología Clásica e Iconografía del mundo clásico*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento17574.pdf>
- _____. (2015). “Deporte y educación en la Grecia Clásica”. *Materiales para la historia del deporte*, 2, pp. 17-36
- Grimal, P. (1993). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Mossé, Cl. (2001). *La mujer en la Grecia Clásica*. Madrid: Nerea.
- Pasi, M. y Agostini, A. (1980). *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid: Aguilar.
- Romilly, J. (1997). *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles. Una enseñanza nueva que desarrolló el arte de razonar*. Barcelona: Seix Barral.
- Sófocles (1992). *Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono*. Madrid: Planeta d’Agostini.