



“CRISIS Y EVOLUCIÓN DE LA DANSE D’ÉCOLE (DANZA ACADÉMICA) DE 1890 A 1946, EN EL CONTEXTO DE LAS BELLAS ARTES.”

TESIS DOCTORAL
MADRID 2011

María Torija Ángel

Director: Eduardo Blázquez Mateos

Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, las Artes y la Cultura.

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

**DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, EL
LENGUAJE, LAS ARTES Y LA CULTURA.**

**“CRISIS Y EVOLUCIÓN DE LA DANSE D’ÉCOLE (DANZA
ACADÉMICA) DE 1890 A 1946, EN EL CONTEXTO DE LAS
BELLAS ARTES.”**

**TESIS DOCTORAL
MADRID 2011**

María Torija Ángel

Director: Eduardo Blázquez Mateos

Agradecimientos

A mis maestros y maestras de España y a los de la *School of American Ballet* porque me enseñaron el arte de la Danza Clásica.

Al *Deutsche Oper Berlin/Staatsballett Berlin* en cuyo teatro ejercí mi profesión durante veinte años, porque me puso en contacto con grandes maestros y coreógrafos.

Al *Master de Artes Escénicas* de la *Universidad Rey Juan Carlos* y al *Instituto Alicia Alonso* porque sus estudios me motivaron para hacer esta tesis.

A mi director de tesis *Eduardo Blázquez Mateos* por sus consejos, su atención por abrirme siempre a nuevos puntos de vista y por la gran motivación que me ha dado durante todo este estudio.

A mi familia que tanta paciencia tuvo conmigo.

A mi madre porque en todos los diferentes momentos de mi vida siempre me animó y apoyó.

A los amigos que me han apoyado para escribir esta tesis.

A *Beatrice Cordua* por ayudarme durante años, con sus consejos, a profundizar en la comprensión de la Danza Clásica.

A *Ricardo Cué* porque cuando yo tenía doce años me aconsejó pasar una audición para ingresar en la *School of American Ballet*, que fue no sólo el paso más importante en mi vida artística, sino que esta Escuela influyó en mi concepto del Arte en general.

ÍNDICE 9

INTRODUCCIÓN. 13

1. DANSE D'ÉCOLE 35

1.1 LA BASE DE LA DANZA CLÁSICA 38

1.1.1 LA ESTRUCTURA CORPORAL Y SUS PROPORCIONES 38

1.1.2 EL MOVIMIENTO EN LA DANZA CLÁSICA 43

1.1.3 EL RITMO, LA MÚSICA 50

1.1.4 TÉCNICA Y MÉTODO DE LA DANSE D'ÉCOLE 51

1.2 UNA HISTORIA DE PAISES 54

1.2.1 TERPSÍCORE MUSA DE LA DANZA 54

1.2.2 EL BALLETS FRANCÉS 58

LOS JARDINES DE VERSAILLES 60

1.2.3 NOVERRE. EL BALLETS D'ACTION 62

1.2.4 LA CODIFICACIÓN DE LA DANSE D'ÉCOLE: CARLO BLASIS 67

1.2.5 PANTOMIMA 69

1.2.6 EL BALLETS ROMÁNTICO 71

1.2.7 LA DANSE D'ÉCOLE EN RUSIA 86

Creación del Ballet Imperial 88

2. LE GRAND BALLETS 93

2.1 SAN PETERSBURGO CIUDAD MÁGICA 93

2.2 MARIUS PETIPA 99

2.2.1 PETIPA EN ESPAÑA 104

2.2.2 SAN PETERSBURGO 105

SU TRABAJO COMO ASISTENTE 108

2.2.3 LA ESCUELA IMPERIAL RUSA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX 111

2.2.4 LE GRAND BALLETS 114

ESTRUCTURA COREOGRÁFICA DEL GRAND BALLETS 117

EL CUERPO DE BAILE 119

GRAND PAS 120

LAS PUNTAS 122

LA VARIACIÓN 122

GRAND PAS D'ACTION Y LA COMBINACIÓN DE DANZAS CON LA PANTOMIMA 124

PUESTA EN ESCENA DEL GRAND BALLETS 125

DON QUIJOTE 128

LA BAYADERE 129

RECAPITULACIÓN DE LA OBRA DE PETIPA 131

	<u>LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA EN EL GRAND BALLET</u>	<u>132</u>
<u>2.3</u>	<u>LA BELLA DURMIENTE</u>	<u>135</u>
<u>2.3.1</u>	<u>PETER ILIYCH TCHAIKOVSKY</u>	<u>136</u>
<u>2.3.2</u>	<u>LA MÚSICA DE TCHAIKOVSKY EN EL BALLET</u>	<u>140</u>
<u>2.3.3</u>	<u>IVAN VSEVOLOZHSKY (1835- 1903)</u>	<u>145</u>
<u>2.3.4</u>	<u>LA BELLA DURMIENTE Y LAS POLÉMICAS QUE LA ENVOLVIERON</u>	<u>148</u>
	<u>ACEPTACIÓN FINAL</u>	<u>156</u>
<u>2.3.5</u>	<u>LA CREACIÓN</u>	<u>157</u>
	<u>PERRAULT Y EL LIBRETTO</u>	<u>158</u>
	<u>PETIPA Y TCHAIKOVSKY</u>	<u>162</u>
<u>2.3.6</u>	<u>EL BALLET</u>	<u>166</u>
	<u>PRÓLOGO</u>	<u>166</u>
	<u>ACTO I</u>	<u>173</u>
	<u>ACTO II</u>	<u>177</u>
	<u>ACTO III</u>	<u>181</u>
<u>2.3.7</u>	<u>MITO-CUENTO-BALLET</u>	<u>186</u>
<u>2.3.8</u>	<u>REPERCUSIONES DE LA BELLA DURMIENTE</u>	<u>190</u>
<u>2.4</u>	<u>EL BALLET SINFÓNICO DE LEV IVANOV</u>	<u>191</u>
<u>2.4.1</u>	<u>EL SINFONISMO EN EL LAGO DE LOS CISNES</u>	<u>193</u>
<u>2.5</u>	<u>LA CAIDA DE PETIPA</u>	<u>195</u>
<u>2.5.1</u>	<u>RECONOCIMIENTOS A PETIPA</u>	<u>196</u>
<u>3.</u>	<u>CRISIS</u>	<u>199</u>
<u>3.1</u>	<u>LAS HUELLAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XIX EN LA RUSIA</u>	
	<u>PRINCIPIOS DEL SIGLO XX</u>	<u>202</u>
<u>3.2</u>	<u>CRISIS EN LA DANZA ACADÉMICA</u>	<u>209</u>
<u>3.2.1</u>	<u>GORSKY</u>	<u>213</u>
<u>3.2.2</u>	<u>ISADORA DUNCAN</u>	<u>221</u>
<u>3.2.3</u>	<u>¿INNOVACIONES DE MICHEL FOKINE?</u>	<u>229</u>
<u>3.2.4</u>	<u>¿CRISIS Y REFORMAS? O ¿REFORMAS Y CRISIS?</u>	<u>245</u>
<u>4.</u>	<u>LES BALLETS RUSSES</u>	<u>255</u>
<u>4.1</u>	<u>LOS ORÍGENES DE LOS BALLETS RUSSES</u>	<u>257</u>
<u>4.2</u>	<u>LAS EXPERIMENTACIONES DURANTE LAS PRIMERAS</u>	
	<u>TEMPORADAS</u>	<u>265</u>
<u>4.2.1</u>	<u>LES SYLPHIDES</u>	<u>269</u>
<u>4.2.2</u>	<u>LOS PRIMEROS BALLETS DE STRAVINSKY: EL PÁJARO DE FUEGO Y PETRUSHKA</u>	
		<u>277</u>
	<u>EL PÁJARO DE FUEGO</u>	<u>278</u>
	<u>PETRUSHKA</u>	<u>285</u>
<u>4.2.3</u>	<u>NIJNSKY Y SU CRIMEN CONTRA LA BELLEZA</u>	<u>303</u>
	<u>LE SACRE DU PRINTEMPS Y EL GOLPE MORTAL A LA ACADEMIA</u>	<u>313</u>
<u>4.2.4</u>	<u>EL NUEVO ESPECTÁCULO Y SUS CONSECUENCIAS</u>	<u>325</u>
<u>4.3</u>	<u>EL MODERNISMO EN EL BALLET</u>	<u>328</u>
<u>4.3.1</u>	<u>LA BELLA DURMIENTE SE DESPIERTA EN EUROPA</u>	<u>335</u>

4.3.2 BRONISLAVA NIJINSKA Y LES NOCES 337

5. GEORGE BALANCHINE. EL FIN DE LA CRISIS Y LA
RENOVACIÓN DE LA ACADEMIA 361

5.1 LAS INFLUENCIAS COREOGRÁFICAS SOVIÉTICAS EN
BALANCHINE 372

5.1.1 KASYAN GOLEIZOVSKY 373

5.1.2 LA DANZA SINFONÍA DE FEDOR LOPUKHOV 377
EL SINFONISMO DE LOPUKHOV 388

5.2 LAS PRIMERAS COREOGRAFÍAS DE BALANCHINE 389

5.2.1 LA NUIT 390

5.2.2 EL JOVEN BALLETT 394

5.3 LA SEGUNDA ETAPA DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA DE
BALANCHINE 402

5.4 APOLO: LA RENOVACIÓN DE LA ACADEMIA 414

5.4.1 EL DIOS APOLO Y SUS MUSAS 416

5.4.2 EL BALLETT APOLO Y SUS ORÍGENES EN LA DANSE D'ÉCOLE 421

5.4.3 EL BALLETT APOLO Y SUS ORÍGENES RUSOS Y SOVIÉTICOS 427

5.4.4 LA MÚSICA DE APOLO 439

5.4.5 APOLO Y LA RENOVACIÓN DE LA ACADEMIA 448

LA DANSE D'ÉCOLE ES REFORMADA 469

5.5 EL FIN DE LOS BALLETT RUSSES DE DIAGHILEV 473

5.5.1 EL HIJO PRÓDIGO 473

6. EL BALLETT NEOCLÁSICO. SU EVOLUCIÓN HASTA 1946 483

6.1 SERENADE 488

6.2 CONCERTO BAROCCO 512

6.3 LOS CUATRO TEMPERAMENTOS 524

CONCLUSIONES 557

CONTRIBUCIONES DE ESTA TESIS 563

APÉNDICE I: RESPUESTA DE BALANCHINE AL GRAND BALLETT DE PETIPA
567

APÉNDICE II: BALANCHINE'S WÜRDIGUNG DES GRAN BALLETT VON
PETIPA 571

APÉNDICE III: ABSTRACT IN ENGLISH 575

BIBLIOGRAFÍA 579

SITIOS WEB 591

DATOS AUDIVISUALES 593

LISTA DE IMÁGENES 593

CRISIS Y EVOLUCIÓN DE LA DANSE D'ÉCOLE (DANZA ACADÉMICA) DE 1890 A 1946, EN EL CONTEXTO DE LAS BELLAS ARTES.

En 1890 se estrenó el ballet *La Bella Durmiente*, con música de *Tchaikovsky*, coreografía de *Petipa* y libretto de *Vsevolozhsky*. La importancia de esta obra en el desarrollo de la Danza Clásica (*danse d'école*) es poco conocida, incluso por muchos de sus profesionales. Esta obra de larga duración pertenece al tipo de espectáculo de ballet que se denomina como tradicional, pero la belleza de su música, su impresionante coreografía y sus magníficos decorados han entusiasmado al público por más de un siglo y han motivado a muchos bailarines y artistas. Este ballet no es un simple cuento de hadas, en él se encuentran todas las tradiciones y la filosofía propia de este arte. Con él entraría la música sinfónica en la danza, sería el primer intento de síntesis de las artes y contiene, de manera destacable, los desarrollos coreográficos y técnicos de *Petipa* (coreógrafo más innovador del siglo XIX) que serían puestos en la escena. Pero este momento cumbre desembocaría en una fuerte crisis dentro de la Academia. Durante esta crisis muchos coreógrafos y artistas intentaron reformar e innovar a la *danse d'école*, fue el joven bailarín y coreógrafo ruso *George Balanchine*, que al decidir partir de Rusia y quedarse en el oeste de Europa para trabajar en los *Ballets Russes* de *Diaghilev*, la renovó. Su decisión de partir sin retorno de su país, fue de grandes consecuencias para el ballet en Europa, Estados Unidos y Rusia.

Balanchine, que había nacido durante la crisis del ballet, había vivido la Revolución de 1917 y era heredero de la tradición del Ballet Imperial Ruso, decidió convertirse en bailarín después de ver el ballet *La Bella Durmiente*. Sus contribuciones pues a este arte no pueden ser subestimadas. Combinando las tradiciones del Ballet Imperial Ruso, las innovaciones de las Vanguardias soviéticas en el teatro, en la pintura y en el ballet, junto y bajo la influencia de las novedades de *Diaghilev* en el oeste de Europa, él transformó a la Danza Clásica técnica y coreográficamente. Abrió una nueva puerta, creó una nueva dirección que ha cambiado la evolución de este arte hasta nuestros días: el Ballet Neoclásico.

Él determinó el físico de sus bailarinas: altas, delgadas, con largas extremidades, largas y claras líneas y flexibles. Este físico es el que se ha impuesto hasta la actualidad. Desarrolló la musicalidad en la danza y extendió su vocabulario. Su importancia ha sido y sigue siendo primordial en este arte, de tal modo, que no se podría imaginar al ballet sin él, ya que la *danse d'école* no hubiese llegado al nivel de desarrollo en el que está en este momento sin *Balanchine*.

Se origina entre dos periodos clave: uno el iniciador de la crisis y el otro la respuesta o evolución a que dio lugar, todo ello en el contexto e influencia de las Bellas Artes. Lo brevemente descrito, constituye la finalidad de este trabajo, imprescindible para la mejor comprensión de un periodo que se considera principal y que fue decisivo para el desarrollo que tuvo lugar en el siglo XX, principalmente en la *danse d'école*, y que dio como resultado final el Ballet Neoclásico y su evolución hasta nuestros días. Pero esta evolución afectó, además, a la Danza Moderna y Contemporánea.

Este estudio, por lo tanto, es doble y consta de dos partes íntimamente unidas. La primera es histórica y la segunda es, fundamentalmente, coreográfica. En la primera, la histórica, se expone en ella la base de la cual se desarrollan y se ejecutan los movimientos de la *danse d'école* y la importancia de los factores característicos de su técnica que, reside en proporcionar al bailarín/a la mayor movilidad en el espacio. En ella se expone un breve resumen de sus orígenes, así se puede entender con mayor facilidad su desarrollo técnico y coreográfico. Se presentan las influencias de las personalidades del periodo histórico que se investiga, que se considerarán decisivas por sus aportaciones individuales, tanto como para provocar la crisis, como para su evolución, entre ellos se encuentran coreógrafos, músicos, pintores, y además, las contribuciones de diferentes grupos artísticos, y, finalmente se analizan las razones de la crisis y la situación socio-político y cultural del periodo que abarca este estudio de investigación. A través del análisis de todo este conjunto de incidencias, se pretende llegar a una mayor claridad sobre las causas de la crisis y, más tarde, a la evolución que dio lugar a la transformación del espectáculo de Ballet.

La segunda parte es coreográfica, se analizan varias obras que se consideran fundamentales para el éxito de este trabajo; así, como en el punto anterior, se estudian los movimientos, la

música y los argumentos, la influencia de los diferentes grupos artísticos en ellas, sus coreógrafos y todo esto dentro del contexto histórico y artístico, para una mejor comprensión de los grandes cambios que se desarrollaron en el espectáculo y en la arquitectura coreográfica junto con la música, al eliminar y liberarse de muchas facetas del espectáculo tradicional. Por otra parte, este estudio se centra en el desarrollo de la técnica y coreografía de la Danza Clásica, es decir, el movimiento del cuerpo humano con esta técnica, en el espacio, sus límites, sus características y potencialidades como instrumento o material básico de este arte. Se concentra en la situación histórica, artística, técnica y coreográfica del momento cumbre de los ballets del siglo XIX, que más tarde desembocaría en la fuerte crisis de principios del siglo XX, analizando sus causas y aportaciones futuras, y, además, la posterior evolución que resultó de esta, en manos de *Balanchine*. Por lo tanto, el objetivo final de este trabajo de investigación consiste en estudiar e investigar la evolución de la danza como arte desde los planteamientos tradicionales a la visión abstracta.

El estudio e investigación de este periodo por el que atravesó la *danse d'école* permite no sólo comprender la evolución que resultó de él, sino que, además, se pueden trazar similitudes con las otras artes. De esta forma se evidencian las influencias de artistas como *Wagner*, *Stravinsky*, *Tchaikovsky*, *Stanislavsky*, *Meyerhold*, *Alexander Benois*, el movimiento simbolista, el Futurismo, pintores como *Malevich* y *Rodchenko*, el arte abstracto, la cultura clásica y filósofos como *Nietzsche*. La riqueza y complejidad que entraña la actividad artística del último coreógrafo, *Balanchine*, han obligado, por otra parte, que para desarrollar mi investigación, se haya tenido que optar por delimitar el estudio de sus obras hasta 1946, año en el que él creó el ballet *Los cuatro temperamentos*, el primero que fue denominado como abstracto y que declaraba, de una manera definitiva, una nueva dirección que la *danse d'école* tomaría. Por eso el periodo histórico que abarca esta tesis es de 1890 a 1946, de *La Bella Durmiente* a *Los cuatro temperamentos*. Este último ballet, junto a *Serenade* y *Concerto Barocco*, sirve para ilustrar las conclusiones finales de este proyecto de investigación, puesto que en ellos se reúnen los resultados de esta crisis y evolución de la Danza Clásica. La decisión de delimitar el estudio a un contexto temporal concreto, como es el de la crisis y los primeros resultados de su evolución, se debe a varias razones que se detallan a continuación: concentrarse en un

escenario espacial y temporal muy relevante culturalmente, mostrar los diferentes cambios que acontecieron en la danza y trabajar y analizar un número determinado de obras que facilita la investigación de este tema tan complejo.

Se han elegido seis diferentes ballets, de manera cronológica y distribuidos en diferentes capítulos, para los análisis coreográficos. La elección de estas obras, en algunos casos muy diferentes entre sí, está basada en que ellas contienen los factores que se han considerado más importantes para este estudio, y, de esta forma, se puede observar y descubrir la constante búsqueda y cambio que la *danse d'école* pasó en aquel periodo, que es el elemento clave de su propia creatividad. Los factores que se han considerado fundamentales para estos análisis, son en algunos casos las influencias de los músicos que compusieron las obras, la evolución de la música para ballet y los movimientos de la danza. En otros, la influencia de un movimiento artístico del periodo en el que la obra fue creada y sus repercusiones en la danza. Y finalmente, en la búsqueda, por parte de los coreógrafos, de nuevos movimientos, la relación de estos con el espacio escénico, sus innovaciones y reformas.

Este examen de diferentes obras creadas durante el periodo que se analiza, comienza con *La Bella Durmiente* de *Marius Petipa* del año 1890 y finaliza con *Los cuatro temperamentos* de *Balanchine* del año 1946. La documentación para un detallado análisis de todos los ballets examinados e incluso de otras obras que han sido descritas o mencionadas se basa, principalmente, en la información que ha sido proporcionada por testimonios. Estos incluyen memorias, biografías, críticas y otros tipos de documentación histórica. Fundamentalmente se basan en los recuerdos de bailarines que bailaron en estos ballets, fijando la mayor atención, si existen aún, en los testimonios de los que bailaron los estrenos. También, se analizan las críticas y los estudios e investigaciones realizados por historiadores, musicólogos, etc.

Estructura del proyecto de investigación

Este trabajo que consta de dos partes correlacionadas, histórica y coreográfica, está distribuido en seis capítulos. Estos están desarrollados cronológicamente y se reparten de la siguiente manera:

1. Introducción
2. Capítulo 1: *La danse d'école*
3. Capítulo 2: *El Grand Ballet de Petipa y La Bella Durmiente*
4. Capítulo 3: *La Crisis*
5. Capítulo 4: *Los Ballets Russes*
6. Capítulo 5: *George Balanchine: el fin de la crisis y la renovación de la Academia*
7. Capítulo 6: *El Ballet Neoclásico*
8. Conclusiones

En la introducción, se comenta brevemente el contenido, las razones, el objetivo y la estructura de este proyecto de investigación; se revisa la literatura existente sobre la evolución de la Danza Clásica y sobre el contexto socio-político y artístico del periodo de estudio, para poder ubicar este proyecto de investigación dentro del marco general de los estudios existentes publicados sobre la crisis y evolución de la *danse d'école* (Danza Clásica) y por esto, presentar la innovación o posible originalidad de esta investigación; se discuten las diferentes fuentes de estudio e investigación realizadas, las fuentes utilizadas para los análisis coreográficos y se expone el método empleado.

En el capítulo primero se presenta la *danse d'école*. Partiendo de su base, que es la estructura del cuerpo humano, su relación con el espacio y el tiempo. Con objeto de fundamentarlo esto se cita al arquitecto de la antigüedad clásica *Vitrubio*, al dibujo de *Leonardo da Vinci* y sus similitudes con la Danza Clásica. Se explica, brevemente, el contenido estructural de los movimientos corporales de este arte, la base de su técnica y su relación con el espacio tridimensional. La relación de la danza con la música, su dependencia del ritmo y su íntima unión con ella, esto es considerado el factor tiempo. Se

exponen elementos básicos a través los cuales se estructura la compleja técnica de la Danza Clásica y su propia importancia.

La segunda parte de este capítulo es histórica y de carácter descriptivo, tiene por objeto contribuir y facilitar la comprensión del núcleo de este proyecto de tesis. Contiene un breve resumen de los orígenes de la Danza Clásica en las cortes italianas y su traslado a Francia hasta llegar a su profesionalización de las manos del rey *Louis XIV* en el siglo XVII. Su relación con el dios *Apolo* y las influencias de la corte de *Louis XIV*. Se compara, brevemente, la arquitectura de los jardines de Versalles con la geometría de las coreografías de muchos ballets. Se expone la inclusión de la pantomima en los ballets durante los siglos XVIII y XIX. Finalmente se introducen las innovaciones en el espectáculo y en la técnica incorporadas en el siglo XIX, por el Ballet Romántico y la llegada de la *danse d'école* a Rusia. El objetivo de este capítulo consiste en presentar la base y principios técnicos de la *danse d'école*, las aportaciones de grandes maestros como *Blasis, Noverre, Taglioni, Perrot, Didelot, Saint- Leon* y su desarrollo histórico hasta mediados del siglo XIX para una mayor comprensión del estudio y análisis tanto histórico como coreográfico de la crisis y evolución, propios de esta investigación, a partir de 1890 y hasta 1946.

En el capítulo 2 se investiga entorno a la figura de *Petipa*, su formación, su carrera como bailarín, maestro y coreógrafo. El decisivo traslado de la *danse d'école* a Rusia, en manos de los maestros franceses *Perrot, Saint-Leon* y *Petipa*, gracias a ellos, este país se convertiría en el foco de mayor creatividad a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Se expone la situación socio-política y cultural en la Rusia de finales del siglo XIX y las diferentes tendencias artísticas del momento.

Se analizan las reformas que *Petipa* hizo en el espectáculo de ballet que resultaron en el *Grand Ballet*. Las innovaciones técnicas, coreográficas y la unión con la música especialmente en los *actos blancos* o segundos. La importancia del *acto blanco* para el desarrollo de la danza en el siglo XX. Se contextualiza la situación de la Danza Clásica en Rusia con los movimientos artísticos del momento y en la sociedad. Se presenta al músico *Tchaikovsky*, su música para ballet y se analizan los cambios que se realizaron en la coreografía gracias a su influencia. El ballet *La Bella Durmiente* es investigado con detalle desde las críticas de su estreno, incluyendo un extenso análisis coreográfico, para demostrar la importancia de esta obra en la evolución de la *danse d'école* en el siglo XX.

Se contextualiza en relación con la situación política y cultural de Rusia y, además, se examinan las raíces del cuento de *Perrault*, comparándolo con los mitos clásicos y germanos. Finalmente, se estudia la figura del asistente de *Petipa*, *Lev Ivanov*, sus *actos blancos* y la forma en que expone, en ellos, el tema musical a través de la danza que servirá como punto de partida para las coreografías sin argumento del siglo XX.

El capítulo 3 examina la situación socio-política y cultural de Rusia a finales del siglo XIX y principios del XX. Se exponen las influencias de la obra de *Nietzsche*, *Nacimiento de la tragedia*, en el movimiento simbolista ruso y sus repercusiones en la Danza Clásica. La búsqueda de síntesis de las artes en Rusia. Se analiza con detalle la crisis que aparece en la *danse d'école* después de la partida de *Petipa* y se contextualiza con la Revolución y huelgas de 1905. Se investiga entorno a la figura de *Gorsky*, sus reformas en la danza y las influencias del teatro naturalista de *Stanislavsky* en el ballet, para demostrar la repercusión que tuvo en la desaparición de la pantomima. Se expone la figura de la bailarina americana *Isadora Duncan*, su llegada a Rusia, sus intentos de reformas, sus críticas contra la Danza Clásica y las innovaciones, que gracias a ella, se realizaron en el ballet. Se investiga con detalle a *Fokine*, se cuestionan sus innovaciones, se examinan algunos puntos de su manifiesto sobre el Nuevo Ballet, sus reformas y su importancia como figura principal en aquel momento de crisis. Se analizan y cuestionan las reformas y las razones de la crisis. Finalmente, se muestra un artículo, escrito en aquel momento, del famoso crítico de danza *André Levinson*, para un mejor entendimiento de los principios básicos de la Danza Clásica y de la crisis que tuvo lugar durante las dos primeras décadas del siglo XX.

En 1909, se inauguran en París las temporadas de los *Ballets Russes*, sus orígenes que proceden del estreno del ballet *La Bella Durmiente*, que fue presenciado por un grupo de amigos, entre ellos destacan las figuras de *Diaghilev*, *Benois* y *Baskt*, que poco después crearon la revista de arte de tendencia simbolista, llamada *Mir isskusstva* de la cual derivarían los *Ballets Russes*. Esta gran manifestación artística, que buscaba la síntesis de las artes y, que durante dos décadas reunió a los artistas de diferentes ramas más destacados de aquel momento, y las repercusiones a que esto dio lugar en la crisis de la Danza Clásica, son investigadas en el capítulo 4. Diferentes ballets y creadores de esta compañía son investigados y analizados. El ballet *Les Sylphides* de *Fokine* es analizado coreográficamente, debido a la importancia de esta obra como primer ballet sin argumento. Se introduce al músico *Stravinsky* y su importancia en el desarrollo de la *danse d'école*

durante el siglo XX. Se analiza el ballet *El pájaro de fuego*, con música de este compositor y coreografía de *Fokine*: la innovación musical que se representó en este ballet y lo que ella representó. Las influencias simbolistas, la Comedia del Arte, el Realismo de *Stanislavsky* y del ballet del siglo XIX, se evidencian en el ballet *Petrushka* y se ve claramente la fuerte colaboración artística que predominaba en los *Ballets Russes*. Se dedica un apartado a los ballets *L'après-midi d'faun*, *Jeux* y *Le Sacre du Printemps* de *Nijinsky*. Se ponen de manifiesto las innovaciones y gran creatividad de este bailarín y la desaparición del Simbolismo y el ballet dionisiaco con este último ballet. Se resumen y analizan, brevemente, las temporadas de los *Ballets Russes*, después de la primera guerra mundial, la influencia del Futurismo en la danza y de otros artistas no rusos y, de nuevo la búsqueda de una ampliación del vocabulario por parte del coreógrafo *Massine*. El objetivo de este capítulo es demostrar que, aunque las vanguardias artísticas de aquellos años influyeron en el desarrollo de la *danse d'école*, también, contribuyeron a mediatizarla y a oscurecerla. Se presenta la figura de la primera coreógrafa *Nijinska* y se analiza especialmente su ballet *Les Noces*, con música de *Stravinsky*, de argumento ruso y feminista del año 1923. Se revela la influencia del constructivismo soviético en esta obra, su intento de reducir decorados, vestuarios e incluso el argumento, su búsqueda por visualizar la música a través de la danza y el intento de ampliar el vocabulario de la Danza Clásica, ponen de manifiesto que esta coreógrafa se acercaba al neoclasicismo en el ballet. En el capítulo 5, se examina la figura del coreógrafo más importante del siglo XX, *Balanchine*, su herencia clásica, de la Escuela Imperial Rusa, su formación musical y el impacto que el ballet *La Bella Durmiente* tuvo en él. Las influencias de los coreógrafos soviéticos *Goleizovsky* y *Lopukhov*, que con sus innovaciones, al eliminar los argumentos en los ballets, al intentar visualizar la música a través de la danza, al reducir los vestuarios y decorados y por la importancia que veían en la Danza Clásica. En estos coreógrafos y en el mismo *Balanchine* se descubren, también, las influencias de las Vanguardias soviéticas. Se exponen brevemente algunos de las primeras coreografías de *Balanchine* creadas en la Unión Soviética. Se investigan los años en que trabajó como Maestro de Baile para los *Ballets Russes* de *Diaghilev* y la educación artística y cultural que recibió en ellos. Finalmente, se analiza con profundidad el ballet *Apolo*, con música de *Stravinsky* creado para los *Ballets Russes* en 1928 y que es considerado como el primer Ballet Neoclásico. Se demuestra que con esta obra la crisis llega a su fin y la Danza Académica es renovada y

ampliada. El objetivo de este capítulo es manifestar con claridad que *Balanchine*, al crear el primer Ballet Neoclásico, no sólo amplía el vocabulario clásico y su relación con el espacio tridimensional escénico, sino que al reducir el argumento, al unir la danza íntimamente con la música, sitúa a la danza como protagonista del espectáculo. Demostrando de esta manera, al eliminar todo lo superfluo, su interés hacia el arte puro, en este caso sólo la danza. Ejecutada por los bailarines, que según él eran los poetas del gesto. La evolución del Ballet Neoclásico, por parte de *Balanchine* hasta 1946, cuando crea el ballet *Los cuatro temperamentos*, es analizada en el capítulo 6. De nuevo vuelve a exponerse un traslado de la *danse d'école*, en este caso a los Estados Unidos de America, en manos de *Balanchine*. La creación de su escuela en Nueva York, *School of American Ballet*, su influencia en el cambio del físico de los cuerpos, especialmente, de las bailarinas y sus múltiples aportaciones al desarrollo técnico de la Danza Clásica. Se analizan coreográficamente los ballets *Serenade*, *Concerto Barocco* y *Los cuatro temperamentos*. Este análisis es cronológico. Estos análisis coreográficos conducen al principio de este trabajo de investigación, que consiste en la vuelta al cuerpo humano, material de este arte, con su estructura; es decir, una vuelta a los principios clásicos basados en las proporciones humanas que constituían el ideal de belleza y la conceptualización del espacio arquitectónico en una escala humana que datan del siglo I, del arquitecto *Vitruvio*. Desarrollada en el Renacimiento tanto en la arquitectura, como en la pintura y escultura y que se plasmó en el dibujo del hombre de *Vitruvio* de *Leonardo da Vinci*, a través del cual, él buscaba el canon clásico o el ideal de belleza. En esta tesis, todo este conjunto se refleja en el Ballet Neoclásico, que conduce a un espectáculo de Danza más abstracto. En el capítulo de las conclusiones, se elaboran las propias derivadas de cada uno de ellos para llegar a una conclusión final, que se concreta en torno a la obra de *Balanchine*. Además de las conclusiones específicas y generales se exponen las contribuciones de esta tesis que está sometida, a un análisis multidisciplinar, que conduce a la importancia de la relación entre todas las artes.

Una mirada a los antecedentes sobre este proyecto de investigación

Los antecedentes de esta investigación se basan, en los estudios realizados durante el siglo XX hasta nuestros días, por historiadores, teóricos de la danza y críticos, especialmente rusos y americanos, debido a que estos países son los protagonistas de este momento histórico. Desgraciadamente, no ha existido en España todavía ningún planteamiento investigador sobre este periodo, ni existen siquiera obras traducidas.

El estado actual formulado por las más recientes investigaciones en relación con el proyecto de investigación que se propone, abarca diferentes aspectos que confluyen en el tema que se investiga. El primero de ellos ofrece un repaso histórico de la danza principalmente en los libros de *Lincoln Kirstein*, el primero de los cuales que fue publicado en 1935 y más tarde ampliado en varias ediciones de 1942 a 1969 y reeditado en 1977: *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. El segundo libro de este autor fue editado en 1970 y reeditado en 1984 y 2004, se llama: *Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century*, en él se analiza el desarrollo de la técnica, el gesto, la mímica, la música, la coreografía y las escenografías de los principales ballets desde el siglo XVI al XX. Otra publicación de la historiadora *Carol Lee* del año 2002, presenta una historia general de los orígenes y evolución del ballet, titulado: *Ballet in Western Culture*. El libro editado por *Marion Kant* de *Cambridge University Press* en 2007 repasa la historia del ballet, bajo el punto de vista de diferentes autores, se titula *The Cambridge Companion to Ballet*. La danza del siglo XX es expuesta desde un punto de vista general en el libro que fue escrito por *Nancy Reynolds* y *Malcolm McCormick* en 2003 y lleva por título *No Fixed Points, Dance in the Twentieth Century*. La historia del ballet en Rusia, desde sus principios en este país hasta el siglo XX, escrito por una historiadora rusa *Natalia Roslavleva* en 1966, expone detalladamente la evolución del ballet en Rusia, lleva por título: *Era of the Russian Ballet*. Una investigación del ballet en Rusia, basada en testimonios y documentos de 1810 a 1910 de *Roland John Wiley*, aporta interesantes informaciones sobre el ballet, los bailarines y coreógrafos de este periodo, titulado *A Century of Russian Ballet*. La visión general de la danza, desde la prehistoria, danzas de diferentes países, biografías, diferentes ballets, coreógrafos, historia etc, es presentada en

los seis tomos de la *International Encyclopedia of Dance*, publicada por *Oxford University Press* en 1998 y ampliada en 2004.

El segundo aspecto se concentra en la modernización del ballet. Las obras más profundas sobre este tema que abarcan una detallada investigación, están escritas por el Catedrático de Literatura Rusa, crítico e investigador de danza *Tim Scholl*, una de ellas presenta una minuciosa investigación del ballet *La Bella Durmiente*, en el contexto socio-político y cultural en el que fue creado y su evolución en la Unión Soviética, se titula *Sleeping Beauty a Legend in Progress* del año 2004 y otra es una investigación sobre la modernización del ballet desde *Petipa* hasta *Balanchine* en su contexto histórico y en relación con la literatura rusa, su título es *From Petipa to Balanchine, Classical revival and the modernization of ballet* del año 1994. Otra obra importante para la comprensión de la modernización del ballet, es el libro de la historiadora rusa *Elisabeth Souritz* de 1979 y traducido al inglés en 1990, titulado *Soviet Choreographers in the 1920s*, en él se describen y analizan las innovaciones de los coreógrafos soviéticos en la segunda década del siglo XX. *Writings on Ballet and Music* del coreógrafo soviético *Fedor Lopukhov*, expone sus teorías sobre el arte del Maestro de Baile, la relación de la música con la danza, la danza sinfonía, el sinfonismo en la danza, revelaciones coreográficas con relación a la música. Este libro es imprescindible para una mejor comprensión de la visualización de la música a través de la danza, fue editado por *Stephanie Jordan* y traducido al inglés del ruso por *Dorinda Offord* en 2002.

El tercero presenta obras que investigan, analizan y describen las dos décadas de los *Ballets Russes* y los ballets que en ellos se representaron. Este es, probablemente, el tema más investigado por diferentes autores; las obras más importantes para esta investigación son el libro de *Lynn Garafola* publicado en 1989, última edición 1998, es una detallada investigación artística, histórica y administrativa de la compañía creada por *Diaghilev*, el libro se titula *Diaghilev's Ballets Russes. The Ballets Russes and its World* editado por *Lynn Garafola* y *Nancy Van Norman Baer* de 1999, es un libro que incluye diferentes colaboraciones con diferentes puntos de vista. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, escrito por el asistente de *Diaghilev*, *Grigoriev*, primera publicación 1953 y última 2009, relata los acontecimientos más importantes de las diferentes temporadas artísticas. El libro de *Boris Kochno*, *Diaghilev and the Ballet Russes* de 1960 reeditado en 1970, es un documento imprescindible para el estudio de las obras creadas en esta compañía. El análisis del ballet

Petrushka sirve para el conocimiento detallado de esta obra creada para los *Ballets Russes*, este se describe en el libro *Petrushka Sources and Contexts*, editado por *Andrew Wachtel* en 1998, es una obra en colaboración en la que se presentan el *libretto*, la música y la danza de este ballet. *Nijinsky's Crime Against Grace Reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps* de *Millicent Hodson* del año 1996 muestra con detalle los documentos que investigó y utilizó esta autora para reconstruir en 1987, este ballet en de *Nijinsky* creado para los *Ballets Russes* en 1913. *Speaking of Diaghilev* del productor de la televisión inglesa BBC, muestra diferentes entrevistas que él realizó en los años sesenta a personalidades no sólo del ballet sino de otras artes, este libro fue publicado en 1997.

El cuarto aspecto muestra biografías de diferentes bailarines y coreógrafos, memorias y testimonios, entre ellos hay que destacar las memorias de *Marius Petipa* editadas por *Lillian Moore*, en el libro titulado *Russian Ballet Master The Memoires of Marius Petipa*. Estas memorias son incluidas, junto con documentos y testimonios de bailarines, familiares y amigos de *Petipa* en un libro publicado en 1975 en Berlín, llamado *Marius Petipa Meister des klassischen Ballets, Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, esta obra es fundamental para la investigación y estudio de la obra y vida de este reformador y creador francés del siglo XIX y primordial para una mejor comprensión de la evolución del ballet en el siglo XX, ya que en ella se describen algunos ballets y las innovaciones de este coreógrafo, descritas por testimonios de diferentes bailarines que trabajaron con él. Las memorias de la bailarina *Tamara Karsavina* y de la bailarina y coreógrafa *Bronislava Nijinska* aportan interesantes testimonios sobre el Ballet Imperial Ruso, la crisis en que cayó y las primeras temporadas de los *Ballets Russes*; el libro de *Karsavina* tiene por título *Theatre Street* y fue publicado en 1930 y reeditado en 1948 y 1988; las memorias de *Nijinska* se titulan *Bronislava Nijinska Early Memoirs*, fueron publicadas en 1981 y reeditadas en 1992. *My life* de *Isadora Duncan* proporciona un testimonio imprescindible sobre la vida de esta bailarina, esta autobiografía fue editada en 1927 y reeditada en 1955. Las memorias de las bailarinas rusas *Alexandra Danilova* y *Tamara Geva* facilitan una información fundamental para la investigación y análisis de la obra de *Balanchine*, demostrando, además, que los recuerdos de ambas son a veces contradictorios y dificultando de esta forma el análisis de las obras de *Balanchine* ya olvidadas; el libro de *Danilova* fue publicado en 1987 y titulado *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*;

Split Seconds de Geva fue publicado en 1972 y reeditado en 1984. *Michel Fokine and his Ballets*, escrito por el crítico e historiador inglés Cyril W. Beaumont, describe la vida y coreografías de Fokine, este libro publicado en 1935 y reeditado en 1996 es de gran importancia para el estudio de la crisis por la que atravesó la *danse d'école* durante las dos primeras décadas del siglo XX, además, en él se publica el manifiesto que Fokine escribió sobre el Nuevo Ballet (este es fundamental para la investigación sobre la crisis y evolución de la Danza Clásica). La versión sin censura del diario de Nijinsky, publicada y traducida al inglés en el año 1995 y reeditado en 2006, muestra bajo el estado psicótico en el que este bailarín vivió la mayor parte de su vida, pero se puede apreciar, también, su sensibilidad artística y creatividad. De las múltiples biografías escritas sobre Balanchine, hay que remarcar dos por su gran importancia e imprescindibles para el conocimiento de este creador; la primera se titula, *Balanchine A Biography with a new Epilog*, del biógrafo Bernard Taper, publicada en 1984 y reeditada en 1996; la segunda biografía de Richard Buckle en colaboración con John Taras, se titula *George Balanchine Ballet Master*, fue publicada en 1988. Para una visión más completa de este coreógrafo y su obra el libro escrito por Francis Mason, titulado *I Remember Balanchine Recollections of the Ballet Master by those who knew him*, publicado en 1991. Este libro es de gran importancia para el estudio y conocimiento de su persona y su obra, porque presenta ochenta y cuatro testimonios y recuerdos de colaboradores suyos, bailarinas y bailarines, músicos etc. *Balanchine's Ballerinas Conversations with the Muses*, de Robert Tracey, publicado en 1983, muestra entrevistas a las principales bailarinas que fueron sus musas. El libro *Balanchine's Tchaikovsky* de Solomon Volkov, es fundamental para el estudio de la evolución de la *danse d'école*, éste consta de un conjunto de conversaciones que el autor tuvo con el coreógrafo, sobre la música, su vida, su país y su obra, fue publicado en 1985 y reeditado en 1992.

El quinto aspecto expone, críticas, artículos y entrevistas. Hay que destacar la colección de diferentes escritos de Robert Gottlieb, esta colección abarca críticas y artículos de danza, que fueron escritos a lo largo del siglo XX, contiene documentos únicos y es imprescindible para cualquiera investigación de danza escénica, titulado *Reading Dance* y fue publicado en 2008. En el libro *What is Dance?* editado por Roger Copeland y Marshal Cohen, se presentan textos de diferentes teóricos, artistas y críticos como Noverre, Levinson, Valéry, Gautier, entre otros. Los artículos del crítico ruso Akim Volinsky,

proporcionan una visión de la danza en Rusia desde 1911 hasta 1925, se llama *Ballets Magic Kingdom*, publicado y traducido al inglés en 2008. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*, consiste en un programa que se publicó en 1973 en Nueva York, para el festival en conmemoración al centenario del nacimiento de *Stravinsky*. En él se incluyen importantes entrevistas y artículos de *Balanchine* y *Stravinsky*. El programa titulado *Balanchine 100 Centennial Exhibition*, fue publicado para la exhibición que tuvo lugar en 2004 en Nueva York, en conmemoración al centenario de su nacimiento. Hay que remarcar, además, los artículos y libros en español sobre danza de José A. Sánchez y sus investigaciones en este campo.

El sexto aspecto presenta, en dos obras del musicólogo *Solomon Volkov*, una profunda investigación de las artes en Rusia durante el siglo XIX y el siglo XX, sus títulos son *St. Petersburg-A Cultural History* del año 1995 y *The Magical Chorus, A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn* del año 2008.

Otro aspecto relevante reside en los diferentes libros sobre la técnica de la Danza Clásica para la comprensión de los movimientos, posiciones y vocabulario de esta técnica. El primero son las cartas de *Noverre*, titulado *Letters on Dancing and Ballets*, publicado en 1803 y traducido al inglés 1930, las cartas fueron publicadas en Viena en 1760 y la versión completa del libro en 1803 en San Petersburgo. La primera codificación de la Danza del año 1828, escrita por *Carlo Blasis*, titulado *The Code of Terpsicore a practical and historical treatise on The Ballet, Dancing, and Pantomime with a complete theory of The Art of Dancing*, traducido al inglés en 1828 y reeditado en 1831 y 1928. *Basic Principles of Classical Ballet Russian Ballet Technique* de *Agrippina Vaganova*, publicado en 1934 y traducido al inglés en 1946 y reeditado en 1969. Este libro es imprescindible para el estudio de la técnica de la Danza Clásica. En 1952 *Lincoln Kirstein* y *Muriel Stuart* publican el libro *The Classic Ballet Basic Technique & Terminology*.

Una investigación muy interesante sobre las bailarinas que sirve para el conocimiento del desarrollo del papel de la mujer en la escena y los cambios que su físico ha desarrollado a través del tiempo, se titula *Dancing Women Female Bodies on Stage*, de *Sally Banes* y publicado en 1998 y reeditado en 2004.

El último trabajo relevante es la detallada investigación musical de los ballets de *Stravinsky* en su relación con la coreografía por la Catedrática de investigaciones de la danza *Stephanie Jordan*, en su libro *Stravinsky Dances, Re-Visions across a Century* del

año 2007. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*, presenta una profunda investigación sobre la colaboración artística entre *Stravinsky* y *Balanchine*, escrito por *Charles M. Joseph* y publicado en 2002. *Tchaikovsky's ballets* de *Roland John Wiley* del año 1985 y reeditado en 2003, es un estudio fundamental para la investigación sobre los ballets compuestos por *Tchaikovsky*. Otras obras de gran importancia para la investigación sobre diferentes compositores de danza son: *Stravinsky and the Russian Traditions A Biography of the Works Through Mavra* de *Richard Taruskin* editada en 1996 y *Tchaikovsky's Musical Style* publicada en 1995.

También es importante remarcar la literatura destacada para un mayor entendimiento del contexto artístico, *El Arte Escénico* de *Konstantin Stanislavski*, publicado en 1968 y reeditado en 2009. *The Story of Art* de *E. H. Gombrich* publicada en 1950 y con última edición en 2006. *Historia de la Historia del Arte El camino de una ciencia* de *Udo Kultermann* editado en 2001. *The Modern Ideal The rise and collapse of idealism in the Visual Arts from the Enlightenment to Postmodernism* de *Paul Greenhalgh*, publicado en 2005. El libro del *Museum of Modern Art* en Nueva York, titulado *The Russian Avant-Garde Book 1919-1925*, publicado en 2002. *Suprematismus- Die gegenstandlose Welt* de *Kasimir Malevich* con última edición en alemán en 1989. El libro de *Diana Myers*, titulado, *Poesía acmeista rusa*, editado en 2001. El catálogo de la exposición en Berlín en el *Martin- Gropius- Bau* sobre *Alexander Rodchenko* del 2008. Es fundamental la información sobre la arquitectura clásica de *Vitrubio* y su proyección en el Renacimiento para un mejor comprensión sobre el factor arquitectónico de la Danza, contenida en el libro *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus* por *Rudolf Wittkower*, publicado en 1969.

Importantes testimonios se encuentran en el *DVD* sobre *Balanchine* que originalmente fue producido para las series de televisión de *PBS* llamadas *Dance in America* en el año 1984. El documental de *Virginia Brooks* de 2008, sobre la bailarina y musa de *Balanchine*, *Felia Doubrovska*, titulado *Felia Doubrovska Remembered*, ofrece información interesante sobre el Ballet Imperial, los *Ballets Russes* y *Balanchine*. *Reflections of a Dancer: Alexandra Danilova*, es un documental producido por *Anne Belle* y publicado en video en 1990, y, al igual que el anterior presenta testimonios imprescindibles para este estudio. El documental, *Dancing for Mr. B*, es fundamental para esta investigación en ella se entrevistan seis de las más importantes Musas de *Balanchine*, fue producida en 1989.

Método de investigación

Como ya se ha expuesto, este proyecto de investigación tiene por objeto desarrollar un estudio integral de la crisis y evolución de la *danse d'école* en el periodo ya presentado. Se pretende realizar un análisis histórico, descriptivo y crítico que investigue los hechos históricos, artísticos y coreográficos que tuvieron lugar en aquel momento, enfocándose en el periodo entre 1890, año del estreno del ballet *La Bella Durmiente* de *Petipa*, hasta 1946 año del estreno del primer ballet de los denominados en *blanco y negro* o *abstractos* de *Balanchine: Los cuatro temperamentos*. Este análisis integral se basa, también, en la *interdisciplinariedad* propia de un trabajo que debe descubrir las relaciones artísticas, los hechos históricos, la evolución coreográfica, tanto en el movimiento, como en la musicalidad y en el uso del espacio. Esto conduce al pensamiento *interdisciplinar* plasmado en la interpretación de la Historia del Arte de *Aby Warburg*, que puede ser innovador para el estudio y análisis investigador de la Danza Clásica.

Esta investigación está basada en un método cualitativo. Para una mejor comprensión del análisis histórico, se recurre a un análisis de los documentos existentes entre ellos biografías, memorias, testimonios, literatura histórica y analítica de aquel periodo y a críticas de prensa, artículos y entrevistas. De esta manera, se intentan descubrir las causas, las razones de esta crisis y evolución de la Danza Clásica, uniendo así los estudios ya realizados y añadiendo nueva información que desembocará en nuevos resultados y puntos de vista. La importancia del estudio de este periodo histórico en la Danza, es primordial para entender el desarrollo coreográfico y técnico del ballet actualmente, es decir el Ballet Neoclásico, creación del siglo XX. Por eso, es de suma importancia, buscar las razones de esta evolución desde los libros de la literatura existente hasta las coreografías de aquel momento. La relación y posible unión de diversos documentos conducen a una comparación de los diferentes hechos, no sólo para su clarificación, sino para las posibles conclusiones que se desprendan de todo el conjunto.

En el análisis artístico, se analizan las influencias que la música tuvo en la evolución de la danza. Este análisis musical no ha sido realizado como lo haría un musicólogo o un músico

sino de la manera que un bailarín/a o Maestro de Baile utiliza cuando une la danza con la música. Por eso, al mencionar cuentas musicales, se emplea la forma de contar que usan los bailarines, que difiere, en muchas ocasiones, a las de los músicos. No se han analizado las partituras, sólo se han descrito las facetas importantes, que se han visto como necesarias para la mejor comprensión de la evolución coreográfica y técnica de la Danza Clásica en el periodo que se investiga. En algunos momentos, se han utilizado términos musicales imprescindibles.

El estudio de las influencias de la literatura en la Danza de aquel momento, se ha fijado solamente en las obras, autores y grupos literarios que tras realizarse la investigación se han visto como fundamentales para este trabajo, tales como la literatura simbolista rusa, los poetas *acmeistas* rusos y relacionado también, como no podría ser menos, con el método de interpretación de *Stanislavsky* y el teatro constructivista. No se ha entrado en el análisis de diferentes obras de estos autores, sino que se han estudiado los puntos de vista y factores que se han creído como de destacada influencia en el ballet.

Las innovaciones que aportaron los diferentes grupos artísticos que tuvieron lugar en este periodo, han sido investigados a partir de testimonios, documentos, catálogos y manifiestos vanguardistas, que al ser comparados entre ellos y con las diferentes coreografías de aquel momento, se ha puesto de manifiesto con claridad su influencia y su deuda. También en los escritos, entrevistas y en frases repetidas en diferentes libros por los protagonistas de este periodo de crisis y evolución en la Danza Clásica, como *Balanchine* y *Stravinsky*, se descubre una fuerte relación con algunas teorías y filosofías artísticas, que conllevan a constatar la relación artística y creativa de todos ellos y así, lograr un mejor entendimiento del cambio que sufrió el espectáculo de ballet. La inspiración de diversas obras pictóricas y escultóricas en algunos coreógrafos, para la creación de poses y formaciones coreográficas, ha sido investigada al estudiar testimonios y observar las coreografías y estas obras artísticas.

El análisis coreográfico que se realiza en esta investigación integral resulta de la elección de diferentes fuentes. Se examinan todo tipo de materiales, buscando así las llaves fundamentales hacia adonde ir. Estos procesos han sido utilizados, por diferentes coreógrafos, al intentar reconstruir un ballet ya olvidado. Es decir, se buscan documentos de los estrenos y de los momentos de la creación de las obras, se comparan los diversos

testimonios de las personas que tomaron parte en la creación y en la representación de ellas. Se estudian las críticas a que dieron lugar, no solamente las de danza, sino las de música y escenografía y se analizan los nuevos puntos de vista que surgieron de estas. Las biografías y memorias de los diferentes artistas, no sólo conducen a una visión general de las obras y al contexto histórico, sino a algunos de los movimientos de danza utilizados por los coreógrafos y las innovaciones que estos realizaron al experimentar nuevos movimientos en el espacio. También el estudio de libros, en los que se analizan las partituras musicales compuestas para estos ballets, son fundamentales para este análisis coreográfico, debido a la estrecha unión entre la música y la danza. El análisis de los argumentos y cuentos como por ejemplo, en *La Bella Durmiente*, *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *Les Noces* y *Apolo*, ayudan y son imprescindibles para el estudio, no sólo del espectáculo en general, sino para los movimientos y la composición musical. Finalmente, este análisis exige múltiples observaciones de estas obras, hasta llegar a un detallado estudio de los movimientos, uso del espacio, musicalidad, decorados y vestuarios.

En algunos casos, de obras no analizadas porque han sido olvidadas, pero sí mencionadas en esta investigación, es difícil conocer, realmente, cómo en algunas de ellas los bailarines se movían, ya que no existen las primeras creaciones y aunque existen testimonios, estos no son suficientes como para poder dar una visión auténtica de las obras.

El análisis coreográfico de *La Bella Durmiente*, está basado en la reconstrucción de 1999 de *Vikharev* para el *Mariinsky*. Esta obra no dejó de ejecutarse desde su estreno, pero con el paso del tiempo, muchos coreógrafos alteraron, eliminaron y añadieron diferentes escenas, variaciones, pasos etc. Por eso este ballet fue perdiendo su autenticidad. La investigación por parte de diferentes historiadores, críticos y maestros de baile de los documentos existentes de la creación de este ballet, ayudaron a la reconstrucción de 1999, que es la más cercana a la obra original. Los archivos del *Mariinsky* proporcionaron ejemplos de los vestuarios, escenografías y acontecimientos que formaron parte de esta creación. En algunos momentos, no se encuentran los movimientos que se ejecutaron en la obra original, por eso el reconstructor se ve obligado a coreografiar él mismo, con el estilo coreográfico que requieren, estos agujeros y lagunas.

El análisis coreográfico de *Le Sacre du Printemps* está basado en la reconstrucción de la obra original de *Nijinsky* por *Hodson* y *Archer* en 1987 para el *Joffrey Ballet*. Esta reconstrucción sufrió un proceso parecido al de la anterior. Las obras analizadas de los

Ballets Russes como *Les Sylphides*, *Petrushka* y *El pájaro de fuego*, no dejaron de ejecutarse desde su estreno, fueron supervisadas por el propio coreógrafo *Fokine* y más tarde y hasta nuestros días, por sus asistentes y bailarines que tienen un profundo conocimiento de estas, esta es la razón por la que la creación original ha sido conservada casi como correspondía.

El análisis del ballet *Les Noces* de *Nijinska* está basado en la reposición que ella hizo en 1966 para el *Royal Ballet*.

Los ballets de *Balanchine* sufrieron diferentes variaciones, eliminaciones y añadidos que realizó el mismo coreógrafo durante su vida. El análisis de *Apolo*, no está basado en la última versión, en la que él eliminó el prólogo y las escenografías, sino en la versión que el repuso de la original de los *Ballets Russes* en los Estados Unidos, ya reduciendo los decorados y vestuarios y que se sigue bailando por muchas compañías. La razón de la elección de esta versión consiste: primero, porque la última data de los años setenta y ya no entra en el contexto histórico de esta tesis y segundo, porque la versión original sólo fue bailada por los *Ballets Russes*, ya que *Balanchine* no quiso volver a reponerla en la escena con esos vestuarios y decorados. El análisis de *Serenade*, *Concerto Barocco* y *Los cuatro temperamentos* datan de las últimas versiones que él realizó, en las que cambió los vestuarios, en *Serenade* añadió la danza rusa y alteró muy poco en las diferentes coreografías. Las versiones originales ya no se bailan.

El motivo por el que se han seleccionado estos ballets y no otros es porque ellos están íntimamente relacionados con el tema central de este proyecto de tesis, porque en ellos se ve claramente el momento de crisis, la evolución que resulta de esta y porque estas obras han sido de gran importancia en el desarrollo de la danza en el siglo XX. Las no mencionadas no lo han sido porque carezcan de importancia, sino porque no están tan estrechamente ligadas al tema central de esta investigación. La razón por la que no se profundiza en otros coreógrafos, como por ejemplo *Massine* y otros, es porque sus obras y reformas no han repercutido con tanta fuerza en la evolución del ballet y además muchas de ellas han sido olvidadas.

Se han mencionado y descrito otras obras importantes para esta investigación pero no han sido analizadas profundamente debido a que sólo se relacionaban puntualmente con el tema.

En los análisis coreográficos realizados, se ha intentado en muchas ocasiones evitar el vocabulario de la Danza Clásica, es decir, su nomenclatura, porque esta es en francés y su contenido sólo es conocido para los que estudian este arte. La utilización de esta nomenclatura, hubiese resultado más fácil, más detallada y clara, debido a que cada movimiento tiene un nombre concreto. Este ha sido en muchas ocasiones sustituido por una descripción de los movimientos en el lenguaje corriente y esto ha sido una labor compleja debido a la dificultad que esto encierra. A pesar de ello, en algunas ocasiones, no se ha podido evitar el dar los nombres concretos de los pasos.

Otro punto del método integral de esta investigación consiste en haber presentado, brevemente, la base y los orígenes de la técnica y espectáculo de la Danza Clásica. La intención de esta inclusión se ha realizado con el objetivo de facilitar la comprensión de todo el trabajo posterior, que es el que abarca el periodo que se investiga. Además, se incluye un anexo en el que se mencionan obras importantes de *Balanchine* y su respuesta a *Petipa*.

Se ha intentado buscar siempre la autenticidad de los hechos presentados, debido a que muchos de los documentos utilizados han sido memorias, biografías, testimonios, críticas y escritos. Y estos han presentado informaciones contradictorias, fechas falsificadas por diferentes protagonistas, en algunos casos para reafirmar la importancia de su obra, como en el caso de *Fokine* y en otros para conseguir trabajo como en el caso de *Petipa*. Por esto se han comparado los diferentes testimonios e investigaciones realizadas con objeto de conseguir la autenticidad de ellos. Lo mismo ocurre con los análisis y estudio de diferentes ballets, ya que algunos testimonios de bailarines y críticos entran en contradicción unos con otros y, es difícil conocer la verdad porque esta investigación se realiza cuando la mayoría de sus testigos han muerto ya. Pero por encima de todo, este estudio es muy interesante y se descubren en él opiniones, hechos, interpretaciones, valoraciones que son en sí, grandes aportaciones para la historia y comprensión de este arte.

Otro factor en la búsqueda de la autenticidad, reside en los cambios que se han realizado en la técnica de la Danza Clásica y en el estilo del cuerpo de los bailarines. Porque muchas de las descripciones, críticas y escritos de los contemporáneos sobre las obras analizadas en

esta tesis, percibían el ballet de una manera diferente a la actual. Para llegar a una autenticidad al analizar diferentes movimientos y ballets de aquel período y presentar los materiales con la mayor precisión posible, es imprescindible, conocer el estado de la técnica de la *danse d'école* y el estilo de los cuerpos de los bailarines de aquel periodo.

Los cambios más importantes ocurrieron principalmente durante el último siglo y la mayoría de ellos pueden ser atribuidos a *Balanchine*. El cambio más profundo fue el del físico, que, a su vez, repercutió en el desarrollo técnico, por eso la línea del cuerpo cambió, los músculos están más definidos y las extensiones de las piernas son mucho más altas que las de principios del siglo XX. Otro cambio importante de este coreógrafo, fue el de la dinámica de los movimientos. Todos estos cambios deben de ser considerados al realizar una investigación sobre la evolución de la Danza Clásica y en los análisis coreográficos. Este ha sido uno de los puntos a los que se ha prestado mayor atención al realizarla, bajo la mirada o atención exigida por su carácter *integral e interdisciplinar*.

Finalmente, ha sido propio de esta investigación, establecer un diálogo entre los planteamientos de las Bellas Artes y los diferentes coreógrafos, para así descubrir, desde un punto de vista integrador, las diferentes características y contextos que aparecen, no sólo en las obras de arte sino en las teorías de los artistas, que pueden resultar en un *ensamblaje* creativo entre ellos. Con esta actitud, también crítica, pero dialogante, se pretenden aunar todas las circunstancias y caracteres específicos que se hallan presentes en ellas. Este método, no siempre fácil, puede ser el camino para descubrir las posibilidades que albergan. Este método se identifica con las teorías críticas de *Todorov*, que tienen por objeto establecer un diálogo entre puntos de vista de ámbitos diferentes con la intención de alcanzar una investigación *interdisciplinaria* y tiene puntos de contacto con la concepción de la Historia del Arte que expuso *Aby Warburg* y que produjo un vuelco a toda la interpretación de esta, al eliminar la frontera que existía entre todas las diferentes disciplinas. Este enfoque es el que se ha pretendido aplicar, desde la Danza, en su relación con las otras artes.

DANSE D'ÉCOLE

La *Danse d'école*¹, Danza Clásica, Danza Académica y Ballet clásico son los diferentes nombres con los que se designa a un arte escénico, arte de una tradición de casi cuatrocientos años de evolución y estudio. Su lenguaje ha cruzado todas las fronteras del mundo y es considerado, a pesar de su antigüedad, como el lenguaje más contemporáneo en el mundo de la danza². El autor de numerosos libros de danza *Lincoln Kirstein* (1907-1996) confirma esto explicando que el Ballet clásico es menos confuso que otras formas de danza, porque, su entrenamiento y espectáculo han avanzado hacia un criterio de alta profesionalidad. Se le ha dado el *status* de alcanzar la cumbre de la virtuosidad, tan difícil de conseguir y tan fácil de reconocer como un concierto de violín, de piano o de las categorías olímpicas³. Un lenguaje así ha pasado por grandes crisis, guerras, revoluciones, ataques de unos y otros, de los que ha salido enriquecido y renovado.

Esta creación humana, basada en la *estructura corporal* de nuestro cuerpo, en su capacidad de movimiento, bajo una concepción estética, ordenada y clara en el tiempo⁴ y en el espacio, ha ido elaborando una gramática propia, al igual que las otras arte. Para crear este movimiento del cuerpo, en este ideal de belleza y estética, se necesita una funcionalidad, una técnica y un método. De ahí su denominación, *Danse d'école*.

La búsqueda de la perfección y dominio de la técnica de la Danza Clásica siempre está en evolución, porque también la humanidad lo está. Esta es la razón de su vitalidad y el

¹ Danza de escuela, denominación que se le dio a las danzas que se realizaban en las cortes renacentistas, que más tarde fueron parte de los primeros ballets. El rey *Louis XIV* de Francia al profesionalizarla y crear la primera escuela la denominó de esta forma. Esta denominación es frecuentemente sustituida por la de Danza Clásica o Ballet clásico. Ambas no son del todo correctas porque esta danza proviene de las cortes renacentistas y no de la época clásica.

² Esta polémica afirmación, es propósito confirmarlo a lo largo de esta tesis. Debido a la fuerte crisis que vivió a principios del siglo XX, variaron muchas opiniones.

³ KIRSTEIN, Lincoln; STUART, Muriel. *The Classic Ballet*. New York: Alfred. a. Knopf, 2004, p. 9

⁴ En la danza la música es el tiempo. Ella es fundamental en todo su desarrollo, estudio y puesta en escena. *Kirstein* explica lo siguiente: "(el ballet) representa y demuestra los mecanismos conscientes en su preparación y animación a través del dominio del tiempo, espacio y gesto." KIRSTEIN, Lincoln; STUART, Muriel. *The Classic Ballet*. New York: Alfred. a. Knopf, 2004, p. 17

motivo por el cual no ha perecido hasta ahora, porque tiene un método, con sus variaciones, basado en una técnica, con una nomenclatura que denomina múltiples movimientos del cuerpo. Aunque como todo arte, evidentemente, encierra una artificialidad y es por esto, es por lo que sus oponentes lo han calificado de falta de naturalidad. Opinión que podemos considerar discutible, incluso errónea. Por este motivo se quiere citar a *Michel Fokine* (San Petesburgo 1880- Nueva York 1942)⁵ una opinión suya que se encuentra en el libro *Choreography, the Art of the Body* de *Jane Winearls*,

"Artificiality and naturalism are always competing with each other. But there is no art which has severed its connection with naturalness. Freedom from outgrown traditions...from prejudice...from cheap appeals to the crowd...I welcome. Freedom from preparatory work...discipline, study...are tempting and therefore doubly harmful."⁶

Uno de los objetivos de la *danse d'école* es lograr el dominio de esta técnica de la que nunca se alcanza la perfección total⁷ por eso, como ya he dicho, su constante desarrollo y evolución. El dominio de la técnica bien comprendida, ejecutada y transmitida conduce a una gran libertad artística al bailarín. No admite rigideces ya que su objetivo es transmitir al público la belleza de su arte y la belleza residirá dentro de su estructura natural. El movimiento de la Danza Clásica es su propio gesto.

Llegado a este punto se podría descubrir que la Danza Clásica tiene un gran contenido *matemático* y *geométrico* por su propia estructura⁸. La adquisición de este gran conocimiento del cuerpo facilita el que los bailarines de formación clásica puedan, en

⁵ Considerado como el padre de la Danza Moderna. por muchos teóricos, aunque esta posición también podría pertenecer a *Nijinsky*. *Fokine* fue una de los iniciadores de la fuerte crisis de la *danse d'école* de principios del siglo XX.

⁶ WINEARLS, Jane. *Choreography the art of the body*. London: Dance Books, 1990, p. 24

⁷ El bailarín clásico es un perfeccionista porque el arte, como la ciencia, son inagotables y exigentes. Además esta técnica está basada en el cuerpo humano. Los maestros y bailarines siempre intenta luchar contra sus limitaciones corporales por eso esta técnica se desarrolla constantemente y es casi imposible ejecutarla sin el mínimo fallo.

⁸ Para una mejor comprensión de estos contenidos matemáticos y geométricos de la Danza Clásica es necesario recurrir a los dos elementos principales que la kinesiología estudia. Estos son el movimiento del cuerpo humano con su anatomía y su mecánica. La *International Encyclopedia of Dance*, explica lo siguiente: "Mechanics is the branch of physics that analyzes the effects of forces on matter and on material systems. Mathematics provides the tools for analysis. Anatomical studies include not only gross anatomy of the musculoskeletal and articulatory systems of the body but also neuromuscular and cardiovascular physiology." COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 4, p. 13

general, bailar todo tipo de danza. Bailarines con otra formación no podrían ejecutar la Danza Clásica, es inimaginable. Su conocimiento es fundamental para todo tipo de bailarines, coreógrafos y maestros de baile. El creador de los ballets Rusos *Sergei Diaghilev* (1872 Rusia- 1929 Venecia) destaca esta enseñanza y su profundidad al decir que:

"El clasicismo es la universidad del coreógrafo moderno... el bailarín y el maestro de baile de hoy deben matricularse en ella, igual que Picasso debe de conocer la anatomía y Stravinsky las escalas."⁹

La vitalidad de este arte se puede descubrir, también, en su forma de transmisión y esta transmisión, se realiza de la mente de un bailarín a otro y de cuerpo a cuerpo, han constituido el legado de grandes obras, que de otra forma se hubieran perdido¹⁰. Tal es el caso de obras como *Giselle*, *El Lago de los cisnes*, *Chopiniana*... porque este conocimiento tan auténtico no podrá ser sustituido por videos ni notaciones. Estos medios más modernos nos han servido para la memoria y para el documento de archivo, pero el secreto de este arte sólo puede ser transmitido por bailarines y maestros que hayan tenido un contacto muy íntimo con él.

Para transmitir al público el misterio de un ballet, misterio que quizá es el núcleo del arte, sólo el que lo comprende, lo profundiza y lo ilumina con su pasión y su sabiduría, puede recorrer el telón y dejar que él (el ballet) camine por la historia.

George Balanchine (San Petesburgo, 22 Enero 1904 - Nueva York, 30 Abril 1983) decía que:

"El ballet habla por sí mismo y sobre sí mismo... el cuerpo humano... lleva consigo la verdadera belleza... yo soy un adicto del arte puro o del arte por el arte."¹¹

⁹ WINEARLS, Jane. *Choreography the art of the body*. London: Dance Books, 1990, p. 24 (La traducción es mía)

¹⁰ El bailarín *Edward Villela* escribió lo siguiente sobre la Danza Clásica, en su libro autobiográfico *Prodigal Son Dancing for Balanchine in a world of pain and magic*: "Ballet is a human art form it's passed from body to body, mind to mind [...]" VILLELA, Edward; KAPLAN, Larry. *Prodigal Son*. New York: Simon & Schuster, 1992, p. 299

¹¹ GOTTLIEB, Robert. *Reading Dance*. New Yor: Patheon Boks, 2008, pp. 81-83 (La traducción es mía)

Juan Ramón Jiménez (24 Diciembre 1881, Moguer, Andalucía- 29 Diciembre 1958 *San Juan, Puerto Rico*), en el mismo momento histórico, partidario de la poesía pura decía algo parecido refiriéndose a ella:

"¡Oh pasión, de mi vida, poesía desnuda, mía para siempre!"¹²

La *danse d'école* basada en la *estructura corporal, con la música, con sus aspectos geométricos, matemáticos, con su método, orden, claridad*, con su historia que como se verá no es sólo una historia de periodos históricos, sino de *Países*. Es una creación humana, que como el ser humano, desafía la gravedad. Es un arte con su belleza y su misterio y por eso *George Balanchine* decía :

"Los bailarines son los poetas del gesto."¹³ (el gesto en ballet es el movimiento y su porte).

1.1. La base de la Danza Clásica.

1.1.1. La estructura corporal y sus proporciones

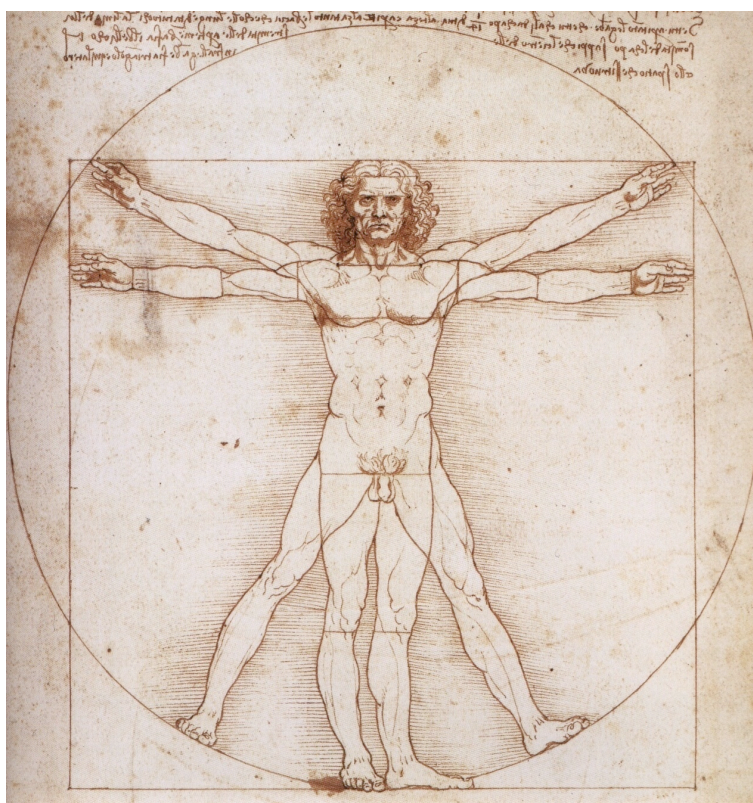
El cuerpo humano está dispuesto de tal manera que nos permite, no sólo mantenernos en diferentes formas y movimientos, sino que, además, en su simetría y anatomía se encuentra la base que ha facilitado el desarrollo del movimiento de la Danza Clásica.

Para profundizar un poco en este tema tan amplio, se ha remitido a las fuentes clásicas plasmadas en el dibujo del *Hombre Vitruvio* de *Leonardo da Vinci* (15 Abril 1452- 2 Mayo 1519). En 1492, año también del descubrimiento de America y ya en la sociedad

¹² GONZÁLEZ, Angel. *Juan Ramón Jiménez Estudio*. Madrid: Ediciones Jucar, 1973, p. 65

¹³ VILLELA, Edward; KAPLAN, Larry. *Prodigal Son*. New York: Simon & Schuster, 1992, p. 145 (La traducción es mía)

renacentista, la modernidad, estaba abriéndose. *Leonardo* se dibuja a sí mismo siguiendo las indicaciones sobre las *proporciones del cuerpo humano* contenidas en los textos del arquitecto de la antigua Roma *Marcus Vitruvius Pollio* (aproximadamente 80/70 a.c -22 a.c), estos textos se encuentran en su único libro existente *De Architectura*¹⁴, en ellos trata de la planificación arquitectónica y de la ingeniería de la ciudad romana pero hay, también, una sección sobre las proporciones humanas¹⁵.



¹⁴ En un artículo de la revista Artigram del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Juan Francisco Esteban Lorente escribe lo siguiente: "Vitruvio comienza el libro primero distinguiendo la parte teórica de la arquitectura a la que llama «ratiocinatio» y la construcción a la que llama «fabrica». Más tarde afirmará que las cualidades de la arquitectura son que sea firme, útil y bella: «firmitas, utilitas, venustas». En el capítulo segundo del mismo libro primero enumera los seis componentes de la arquitectura teórica o «ratiocinatio», que explica a continuación y en otras partes del tratado. La arquitectura se compone de «ordinatio», «dispositio», «eurythmia», «symmetria» «decor» y «distributio». ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. La Teoría de la Proporción Arquitectónica en Vitruvio. Artigram, num 16, 2001, pp 229-256 < www.unizar.es/artigram/pdf/16/3varia/1.pdf >

¹⁵ "En efecto, no puede hablarse de una obra bien realizada, si no existe esta relación de proporción, regulada como lo está en el cuerpo de un hombre bien formado. [...]ningún templo puede presentar una razón en las composiciones sin la simetría y la proporción, al modo como hay una exacta razón en los miembros de un hombre bien formado." ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. La Teoría de la Proporción Arquitectónica en Vitruvio. Artigram, num 16, 2001, pp 229—256 < www.unizar.es/artigram/pdf/16/3varia/1.pdf >

Este dibujo está realizado a lápiz y tinta y en él se representa una figura masculina desnuda en dos posiciones sobrepuestas de brazos y piernas, esta figura está inscrita en un círculo y un cuadrado. El cuadrado está centrado en los genitales y el círculo en el ombligo. El cuadrado y la circunferencia representan al hombre como centro de todas las cosas y hay que recordar que esto fue uno de los logros del Renacimiento.

Lo más interesante de todo esto, en relación con la Danza, son las proporciones del cuerpo humano que describe Vitruvio:

- Un palma es la anchura de cuatro dedos.
- Un pie es la anchura de cuatro palmas.
- Un antebrazo es la anchura de seis palmas.
- La altura de un hombre son cuatro antebrazos (24 palmas).
- Un paso es igual a cuatro antebrazos.
- La longitud de los brazos extendidos de un hombre es igual a su altura.
- La distancia entre el nacimiento del pelo y la barbilla es un décimo de la altura de un hombre.
- La altura de la cabeza hasta la barbilla es un octavo de la altura de un hombre.
- La distancia entre el nacimiento del pelo a la parte superior del pecho es un séptimo de la altura de un hombre.

- La altura de la cabeza hasta el final de las costillas es un cuarto de la altura de un hombre.
- La anchura máxima de los hombros es un cuarto de la altura de un hombre.
- La distancia del codo al extremo de la mano es un quinto de la altura de un hombre.
- La distancia del codo a la axila es un octavo de la altura de un hombre.
- La longitud de la mano es un décimo de la altura de un hombre.
- La distancia de la barbilla a la nariz es un tercio de la longitud de la cara.
- La distancia entre el nacimiento del pelo y las cejas es un tercio de la longitud de la cara.
- La altura de la oreja es un tercio de la longitud de la cara¹⁶.

Estas proporciones se aproximan mucho a los resultados obtenidos en las pruebas realizadas a diferentes grupos, actualmente, aunque no son del todo coincidentes.

De todo el conjunto de lo que de esta figura se va deduciendo, sobre las proporciones del cuerpo humano, que son a su vez resultado del desarrollo del pensamiento clásico, se puede concretar que el ombligo es el *punto central natural* del cuerpo humano y este centro lo divide en dos partes iguales y que todos sus miembros guardan una exacta proporción respecto a todo el cuerpo.

Si la naturaleza, pensaban los clásicos, ha formado estas proporciones respecto al cuerpo, ellos utilizaron esta concepción para la construcción de sus obras especialmente en la

¹⁶ <www.portaplanetasedna.com.ar/divina_proporcion.htm>

arquitectura¹⁷. Más tarde en el Renacimiento estas teorías y este ideal de belleza se concretarían en las obras de *Alberti*¹⁸, *Leonardo da Vinci* y Miguel Angel entre otros¹⁹.

La Danza Clásica está también reflejada en este *Hombre de Vitruvio*. Sus posiciones y movimientos con desplazamiento o sin él, están dentro de este círculo, pero en la tercera dimensión, que ya se explicará. El mismo *Vitruvio* al hablar de la *proporción y simetría* en la correcta disposición de los templos, compara esta disposición con la de los miembros del cuerpo de un hombre bien formado²⁰.

Toda esta armonía simétrica de las proporciones humanas²¹ se ha reflejado, no sólo en la Danza Clásica, sino en la música, arquitectura, pintura y sólo el ser humano posee estas

¹⁷ Juan Francisco Esteban Lorente cita a *Vitruvio* en su artículo de la revista Artigram: "Compuso la naturaleza el cuerpo del hombre de suerte que su rostro, desde la barba hasta lo alto de la frente y la raíz del pelo es la décima parte de su altura. Otro tanto es la palma de la mano desde el nudo de la muñeca hasta el extremo del dedo largo. Toda la cabeza desde la barba hasta lo alto del vértice o coronilla es la octava parte del hombre. Lo mismo es por detrás desde la nuca hasta lo alto. Desde lo alto del pecho hasta la raíz del pelo es la sexta parte: hasta la coronilla la cuarta. Desde lo bajo de la barba hasta lo inferior de la nariz es un tercio del rostro: toda la nariz hasta el entrecejo otro tercio, y otro desde allí hasta la raíz del pelo y fin de la frente. El pie es la sexta parte de la altura del cuerpo: el codo la cuarta: el pecho también la cuarta. (El palmo la vigésimo cuarta). Todos los otros miembros tienen también su conmensuración proporcionada ... Del modo mismo, pues, los miembros de los templos sagrados deben tener exactísima correspondencia de dimensiones de cada uno de ellos a todo el edificio. Luego si la naturaleza compuso el cuerpo del hombre de manera que sus miembros tengan proporción y correspondencia con todo él, no sin causa los antiguos establecieron también en la construcción de los edificios una exacta conmensuración de cada una de sus partes con el todo. Establecido este buen orden en todas las obras lo observaron principalmente en los templos de los dioses, donde suelen permanecer eternamente los aciertos y errores de los artífices." ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. La Teoría de la Proporción Arquitectónica en Vitruvio. Artigram, num 16, 2001, pp 229-256 < www.unizar.es/artigrama/pdf/16/3varia/1.pdf >

¹⁸ "Alberti desarrolló una reflexión entorno a un principio: la idea de que la belleza no es un fenómeno surgido de la arbitrariedad subjetiva, sino de principios y reglas. La belleza no sólo se alcanza mediante la investigación de una serie de posibilidades que definen el lenguaje como un sistema articulado y regular; y uno de los aspectos fundamentales a través del que se establece esto es la proporción, la cual se halla por encima de cualquier método específico desarrollado por una especialidad concreta como la arquitectura, la escultura o la pintura.[...] En este sentido la teoría de la proporción constituye la afirmación de los primeros principios en relación con los cuales se desarrolló la nueva arquitectura." NIETO ALCAIDE, Victor; CHECA, Fernando. El Renacimiento. Madrid: Ediciones Istmo, S. A, 2000, pp. 86- 87

²⁰ El libro tercero de su obra *De Arquitectura*, comienza de la siguiente manera: "La composición de los Templos depende de la simetría, cuyas reglas deben tener siempre presente los Arquitectos. Esta nace de la proporción, que en Griego llaman *analogía*. La proporción es la conmensuración de las partes y miembros de un edificio con todo el edificio mismo, de la cual procede la razón de simetría. Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado." ORTIZ Y SANZ, José. Los diez libros de arquitectura. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p.58

²¹ *Giancarlo Maiorino* explica lo siguiente sobre las proporciones humanas con relación al *Hombre de Vitruvio* de *Leonardo da Vinci*: "Leonardo's *Vitruvian Man*, therefore, bodies forth his humanist quest of archetypal figure which, fitting as it does square and circle, falls within a tradition of proportional aesthetics whose anthropomorphic guise has spawned confidence and discomfort alike. Set as he is at the center of a geometric field, the nude amounts to no more anatomical configuration. [...] Unlike *Vitruvius*, Leonardo made drawings of proportions whose source was the human body itself, and the Vitruvian figure brought together a systematic description of anatomical proportions. To fit the circle, the feet have to be set apart so as to reduce the height by one-fourteenth. Such innovative adjustments could suggest that the square and the circle might be derived from human figure itself." MAIORINO, Giancarlo. Leonardo da Vinci The Daedalian Mythmaker. United States of America: The Pennsylvania State University Press, 1992, pp 178-180

proporciones²². Su anatomía y él mismo, al ser un ser pensante, desarrolla un arte cuya perfección y límites crean, junto a la música en la escena, movimientos que, a veces, al espectador le parecen inhumanos e imposibles, pero que son el resultado de esta dotación corporal y de una técnica que tiene por fundamento estas proporciones y simetría.

El mismo punto central de este dibujo que es el ombligo, como ya se ha dicho, *es la zona corporal de control de las diferentes fuerzas físicas* (arriba y abajo) de un bailarín.

Las dos partes iguales que el cuerpo humano tiene, se ven con claridad en la danza. Es fundamental el desarrollo de ambas partes, los bailarines tienen que poder bailar con ambas y en ambas direcciones. Además de hacia delante y hacia detrás.

Este humano bípedo, vive a su vez, bajo la atracción de la fuerza de *gravedad* con la que coopera y desafía para moverse dentro de las exigencias técnicas de la Danza Clásica.

1. 1. 2 El movimiento en la Danza Clásica

Para poder bailar se necesita partir de un buen *alineamiento* del cuerpo humano. La maestra y autora *Gretchen Ward Warren* explica con precisión esta colocación:

" El peso del cuerpo está correctamente centrado sobre los pies, con las axilas y los huesos de las caderas verticalmente alineados."²³

²² Este hecho hacia pensar a los filósofos del Renacimiento que el hombre era el centro del universo."El humanismo contribuyó a la formación del espíritu del Renacimiento, proyectando al resto de Europa sus ideas sobre el papel del hombre en el mundo, afianzándose en la literatura italiana del siglo XIV. Todas las artes y ciencias se vieron influidas por esta nueva corriente, tomando como punto de partida para las artes los modelos clásicos; y para las ciencias la razón, el pensamiento, la demostración y la evidencia de la experiencia. Ese aspecto científico del humanismo renacentista de apertura al conocimiento, podemos considerarlo encarnado en personajes como Leonardo da Vinci, a pesar de que Leonardo no era el prototipo de humanista que se estilaba en su tiempo, es decir, el de hombre versado en la lengua culta, el latín, las matemáticas o la literatura; él mismo se definía como un "hombre sin letras". Pero sí destacan algunos trabajos suyos que entrarían en esa definición humanista: *El Hombre de Vitruvio* es un famoso dibujo simétrico de la anatomía humana, que se suma al logro renacentista del redescubrimiento de las proporciones matemáticas y que, siguiendo la tradición humanista de retorno a los clásicos greco-latinos, Leonardo basó en los textos del arquitecto de la antigua Roma Vitruvio."

< www.cultureduca.com/litepros_sxvi_movrenac02.php >

²³ WARD WARREN, Gretchen. *Classical Ballet Technique*. Tampa: University Press of Florida, 1989, p. 5 (La traducción es mía)

De esta colocación se deriva el control técnico y la libertad de movimiento. Por el contrario, un mal alineamiento conlleva a lesiones y debilidad técnica. En ciertas posiciones, por ejemplo, al levantar la pierna detrás a 90° es anatómicamente imposible este alineamiento, pero no debe alejarse de él porque esto llevaría a una pérdida del control y este es imprescindible al bailar.

El *eje central*, denominado también centro del peso corporal, se sitúa en el centro de nuestro cuerpo cuando estamos de pie sobre dos piernas, pero cambia según estemos sobre una pierna en pie plano, media punta o en puntas. En el siglo XIX *Carlo Blasis* (Nápoles 4 Noviembre 1797- *Cernobbio* 15 Enero 1878)²⁴ en su libro *El código de Terpsicore* lo explica de esta manera:

"The weight of a man standing upon one leg is divided in an equal manner on the point that sustains the whole, and as he moves, the central line of gravity passes exactly through the middle of that leg the rest wholly on the ground."²⁵

Conviene insistir en que este llamado eje es una línea imaginaria, que depende de la correcta posición de la columna vertebral. Al alargar el cuerpo hacia arriba y hacia abajo se levanta el centro de gravedad y proporciona al bailarín más movilidad.

Esta breve explicación básica evidencia la importancia de las proporciones y estructura del cuerpo humano, que se ha visto en el *Hombre Vitruvio* de *Leonardo da Vinci* y, también, desde ella se puede apreciar su aplicación en la Danza Clásica. El minucioso aprendizaje que practica y desarrolla, la *danse d'école*.

En este arte, no se puede dejar de mencionar que el desafío a la gravedad forma parte de él, por ejemplo, saltar, subir a la punta, la propia postura y hay que pensar que cuando se eleva a la punta o media punta, simultáneamente, se utiliza una fuerza de descenso, este aspecto muy simple pero muy complejo a su vez, pone en evidencia que hay dos fuerzas contrarias dentro de esta colocación ya descrita, fundamentales para el control y el

²⁴ Maestro de baile y teórico italiano del siglo XIX. Escribió la primera codificación de la Danza Clásica.

²⁵ BLASIS, Carlo. *The Code of Terpsichore*. London: James Bulcock, 1928, p. 73

equilibrio. Esta *física pura*²⁶ demuestra lo natural que es la danza pese a su aspecto artificial.

La Danza Clásica está basada en el *en dehors*²⁷, sin él esta técnica no puede existir. La bailarina y maestra *Valery Grieg* explica que:

"el *en dehors* no es simplemente un concepto estético sino que, el *en dehors* tiene un papel profundamente funcional. Una pierna bien rotada hacia fuera es una contribución fundamental a la estabilidad, amplitud de movimiento, movilidad y fuerza del bailarín, además alarga la forma de los músculos."²⁸

El alargamiento es una característica del porte y gesto elegante que singulariza al bailarín. Además el movimiento de la Danza Clásica²⁹ es hacia fuera, hacia el exterior, controlado en su colocación y estética. De todo este conjunto, el bailarín adquiere una visualización de los movimientos y sensaciones internas de su cuerpo, por ejemplo, en este *en dehors*, que acabo de citar, se trata de un movimiento interior constante de las piernas, en espiral hacia fuera.

La Danza Clásica es enormemente geométrica porque la capacidad de nuestro cuerpo, desde el *en dehors*, dibuja líneas rectas y curvas imaginarias en el suelo o en el aire. Al mismo tiempo que las articulaciones, como las de las caderas y hombros o la misma espina dorsal, por ejemplo, nos permiten sin desplazamiento movernos en la tercera dimensión y así podemos visualizarnos, dentro de un cubo que, a su vez, incluye un círculo y diferentes líneas transversales, que obedecen a los diferentes movimientos. Este cubo y

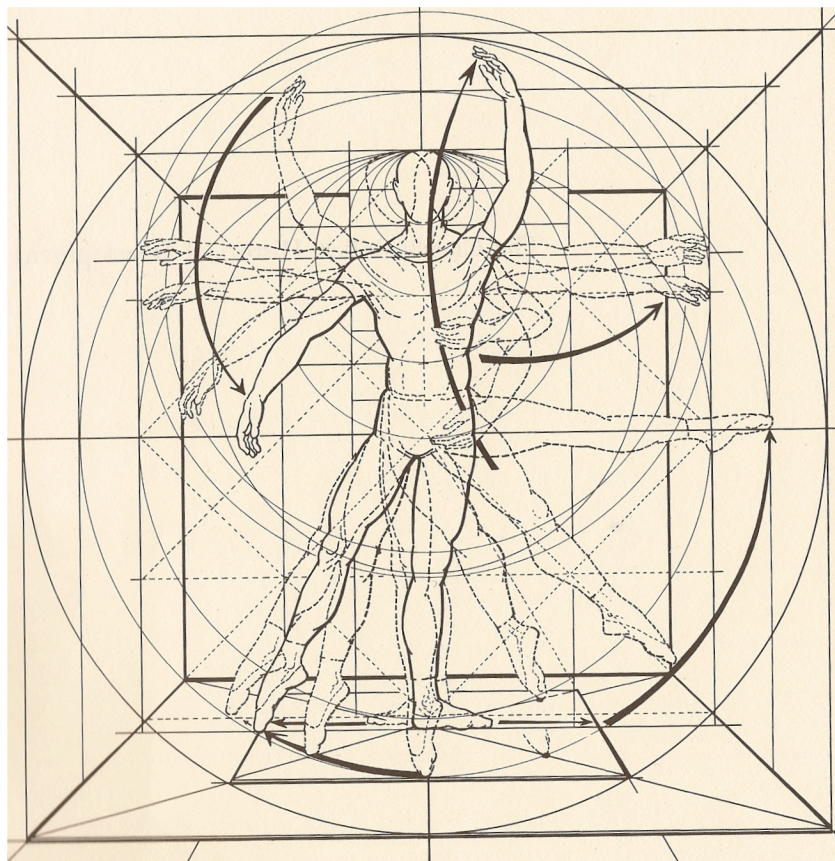
²⁶ El libro de física *Impulse Physik 2* describe lo siguiente: "Alle Körper auf die Erde erfahren eine Kraft nach unten, die Gewichtskraft FG. Messungen zeigen, daß die Gewichtskraft proportional zur Masse des Körpers ist. [...] *Isaac Newton* (1643-1727) sah nicht Zweck oder Ziel als Ursache der Bewegung von Körpern. Bewegung gehört zu den Merkmalen von Körpern. Sie ändern sich als Folge von Wechselwirkungen zwischen ihnen. Die Wechselwirkungen werden durch Kräfte beschrieben." BAYER *et al*, *Impulse Physik 2*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2008, pp. 40- 41

²⁷ Rotación de las piernas hacia fuera desde las caderas. hasta los pies. Gracias a esto se consigue mayor amplitud de movimiento

²⁸ GRIEG, Valery. *Inside Ballet Technique*. Hightstown: Dance Horizons Book, 1994, pp. 49-50 (La traducción es mía)

²⁹ La Danza Moderna utiliza también movimientos hacia dentro, contracciones y retorcimientos. La Danza Clásica está basada en presentarse hacia afuera, es decir, abriéndose al exterior de una forma generosa. Como el sol o el dios Apolo que son símbolos de la filosofía que de él se desprende.

este círculo son parte de los movimientos de la danza y acompañan al bailarín hasta en sus desplazamientos³⁰.



Para crear más volumen o *la tercera dimensión* y dar más color artístico, se utiliza el *épaulement*³¹ que además acentúa el efecto de todos los movimientos en los cuales es

³⁰ La *International Encyclopedia of Dance* explica lo siguiente: "The Cartesian three-dimensional coordinate system is applied to the human body as a basis for determining its center of gravity, its motional planes, and its configuration from movement to movement. Detailed analysis can be made upon this essentially geometric foundation. For example, the interrelative accelerations of the body's segments can be plotted, and centers of moments and the displacement of the center of gravity can be determined." COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 4, p. 13

³¹ El diccionario del ballet lo describe del siguiente modo: "giro de hombros, colocación de los hombros. Término que indica el movimiento del torso de la cintura hacia arriba, trayendo un hombro adelante, quedando el otro detrás. Las dos posiciones fundamentales del *épaulement* son *croisé* y *effacé*. Cuando se utiliza el *épaulement*, la posición de la espalda depende de la posición de los hombros y la posición del hombro depende de la posición de las piernas. El *épaulement* realza estéticamente el movimiento corporal en el final de una variación y es una característica del estilo clásico moderno, comparado con el viejo estilo francés que tiene poco *épaulement*. La posición *épaulé* agrega belleza o expresividad a una actitud, a un paso, o a un movimiento."

<www.elitearteydanza.com.ar/enciclopedia-diccionario-de-la-danza.htm>

aplicado. A todo esto se añaden las direcciones en el espacio o la escena, *en face*³², de espaldas, *croisé*³³ y *efface*³⁴. En las dos últimas, la dirección del cuerpo mira a las esquinas, siempre utilizando el *épaulement*; según *Agrippina Vaganova*³⁵ (6 de Julio de 1879 - 5 de Noviembre de 1951 Rusia) en su libro *Basic Principles of classical ballet*, dijo:

"[...] classical ballet is built in *croisé* and *efface*. It is from *croisé* and *effacé* that the richness of its forms is drawn, and it could never blossom out so luxuriously were it confined to the tedious and monotonous *en face*."³⁶

El bailarín no sólo mueve su cuerpo en las direcciones del espacio, sino que se desplaza en él, dibujando todo tipo de líneas y formas imaginarias, pero siempre cuidando que las posiciones y movimientos se ejecuten, de tal manera, que el público vea la belleza y elegancia de su cuerpo, por eso siempre tiene que llevar cuidado del ángulo que toma.

Para dar más consistencia a estas explicaciones se adjunta una cita de *Lincoln Kirstein* sobre el desarrollo e historia de la Danza Clásica en el libro *The classic ballet*:

³² Posición básica en la que el bailarín mira de frente al público. El *Ballet Dictionary* aclara esta posición de la siguiente manera: "To face; a basic position that calls for the dancer to face the front <www.balletedictionary.com/ballet_dictionary>

³³ "Cruzado. El cuerpo del bailarín se presenta de tres cuartos sobre una diagonal, de modo que la pierna de frente oculte en parte a la de atrás. La pierna extendida puede estar cruzada de frente o por detrás." <www.elitearteydanza.com.ar/enciclopedia-diccionario-de-la-danza.htm>

³⁴ ("protegido del sol"). Una de las direcciones del *épaulement* en el que el bailarín está de pie en un ángulo oblicuo al frente, para que una parte del cuerpo sea conducida y casi ocultada de la vista. Esta dirección es llamada "ouvert" en el método francés. *Effacé* también es usado para calificar una postura en la que las piernas son abiertas (no cruzadas). Esta postura puede ser tomada devant o derrière.

³⁵ Bailarina del Ballet Imperial Ruso, maestra y creadora del método Vaganova. La antigua Escuela de danza Imperial Rusa en San Petesburgo lleva su nombre "Vaganova Academy". "Profesora rusa de ballet (1879-1951). Comenzó sus estudios en la Escuela Imperial de Ballet clásico de Sant Petersburgo, en donde estudió con los maestros Ivanov, Vazem, Gerdt, Legat entre otros. Al finalizar la carrera en 1897 ingresó en el cuerpo de ballet del Teatro de Maryinski y se destacó. Bailó como primera bailarina. En 1917 dejó el escenario para dedicarse plenamente a la enseñanza. En 1921 ingreso como profesora en la Escuela del Ballet clásico del estado de Leningrado (antes la Escuela Imperial de St. Petersburgo) y comenzó a desarrollar el sistema educacional que más adelante se conocería como el Método Vaganova. En 1934 fue nombrada Directora de la Escuela de Ballet Coreográfico de Leningrado. Se han publicado sus fundamentos básicos del ballet en libro de textos llamados "Método Vaganova para la Danza Clásica" que llegó a ser el método básico de la escuela coreográfica soviética entera. Este método todavía está siendo desarrollado por sus seguidores." <<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=78>>

³⁶ VAGANOVA, Agrippina. *Basic Principles of Classical Ballet*. New York: Dover Publications, 1969, p. 21

"The development of European carving, modelling, and bronze-casting was brought to its peak in Baroque ornament. The human body, whose gross anatomy had been supremely delineated in the woodcut illustrations to Versalius, became familiar as a mechanism of bone, muscle, and nerve, with its own limited if flexible logic of function. Standards of plastic legibility and expressiveness appropriate to this machine were fixed by sculptors in the principle of *contraposto*, three-quarter-view opposition of limbs, the placement of members as an active spiral, denying any flattering symmetrical frontality. Poses of wrist, fingers, head, and neck were adjusted to the ball-bearing sympathy of the fluid torso as a working whole. The climate of the Franco-Italian baroque, from *Giovanni da Bologna* to *Jean Goujon*, has remained a criterion for large profiles of the classic style. Although the antique has been evoked by countless choreographers with the images of poets and eyes of sculptors, the mean vision (until *Nijinsky's* archaistic *Faune* of 1912) was usually a late Renaissance recutting of Hellenistic torsion and balance."³⁷

En el siglo XX nace un sistema para analizar todo tipo de movimiento humano, basado en los estudios del movimiento de uno de los padres del *Ausdrucksanz*³⁸ *Rudolf von Laban* (15 Diciembre 1879 Pressburg- 1 Julio 1958 Weybridge, Surrey), bailarín y coreógrafo vinculado al movimiento expresionista alemán. Estos estudios³⁹, y más tarde su desarrollado análisis del movimiento, han servido no sólo a la danza, sino a otras formas artísticas como al teatro y a diferentes investigaciones científicas, que se ocupan del conocimiento y análisis del ser humano adulto y niño.

Este análisis descrito de una forma breve y simple se desarrolla en los siguientes apartados:

- **Cuerpo.** Esta categoría describe las características físicas y estructurales del cuerpo humano en movimiento. Se describen que partes se utilizan, cuales están conectadas, como se influyen por otras y en, general, la organización corporal.

³⁷ KIRSTEIN, Lincoln; STUART, Muriel. *The Classic Ballet*. New York: Alfred. a. Knopf. 2004, p. 5

³⁸ Danza expresiva. Forma de danza que nació en Alemania a principios del siglo XX. Simpatizaba con los pintores expresionistas de los grupos: *Die Brücke* y *Der blaue Reiter*, y además con el compositor *Arnold Schönberg*.

³⁹ "It is important to understand that when Laban was searching for a foundation on which to build his theory of the art of movement, he turned to the cosmic laws, seeing in them a relationship with human movement at every level: mental, physical and spiritual." NEWLOVE, Jean. *Laban for Actors and Dancers*. New York: Routledge, 1995, p. 29

- *Esfuerzo*. *Laban* lo describe como dinámica. Es un análisis para comprender la forma que un movimiento es ejecutado con respecto a la intención interior.
- *Forma*. Analiza el cambio de forma del cuerpo durante el movimiento
- *Espacio*. Esta es la categoría, primordial para el análisis del movimiento, en conexión con el espacio, sus líneas, caminos... *Laban* describe un complejo sistema geométrico basado en formas cristalinas, los sólidos de *Platón* (8428/427 a.c.-348/347 a.c) y la estructura del cuerpo humano. El creía que había formas de organizar el movimiento en el espacio que eran especialmente armónicas, de la misma manera, que la música puede ser armoniosa. Además, creó una notación del movimiento que se utiliza para notar ballets.⁴⁰

La finalidad de esta amplia creación era provocar un movimiento expresivo nacido del interior. También *Jane Winearls* escribe en su libro *Choreography, the art of the body*: "As we move, so we are."⁴¹

A pesar de su importancia, y de su utilidad, la Danza Clásica se diferencia en cuanto a su forma de expresión. Esta no necesita expresar del interior, dolor y pena con contracciones, gestos faciales, entre otros. Sus movimientos son hacia el exterior.

La teoría de *Laban*, no sólo ha servido al *Ausdrucktanz* sino que, sobre todo, la teoría del espacio es utilizada por coreógrafos y maestros de Danza Clásica. Este interesante trabajo pone de manifiesto lo importante que es el estudio del cuerpo humano, su estructura y sus movimientos. El trabajo de *Laban* ha abierto un camino para que los profesionales y teóricos de la Danza Clásica y Contemporánea, la comprendan, la aprecien en su complejidad y simplicidad e indiscutiblemente, ha creado una visión nueva⁴².

De este modo se puede terminar este breve análisis de la estructura del cuerpo humano y su movimiento y dejar paso a un elemento fundamental que es la música.

⁴⁰ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press. 2004, vol 4, pp. 98-103

⁴¹ WINEARLS, Jane. *Choreography the art of the body*. London: Dance Books. 1990, p. 30

⁴² La *International Encyclopedia of Dance* lo explica de la siguiente manera: "Rudolf von Laban (1879-1958), the Hungarian-born movement theorist who greatly influenced the European dance artist *Mary Wigman* and *Kurt Joos* during the early decades of the twentieth century [...] *Laban's* system for organizing human movement potencial and enriching personal movement experience while at the same time seeking movement efficiency was perhaps the first attempt in Western culture to blend aesthetic objectives in the same principles." COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press. 2004, vol 4, p. 15

1. 1. 3 El ritmo, la música

Según *Lincoln Kirstein*:

"Ballet (Danza Clásica) es una síntesis de anatomía humana, geometría sólida y composición musical..."⁴³

Esta definición tan sencilla y clara encierra connotaciones fundamentales de la Danza Clásica.

El *ritmo* forma parte de la naturaleza humana. El ritmo del corazón, el ritmo de la respiración, el ritmo al andar... y nos hace conscientes del tiempo. Este ritmo según *Platón* ordena el movimiento. Esta es la base sobre la que actúan la música y la danza.

Los filósofos han teorizado mucho sobre el movimiento, así lo hicieron *Descartes* (31 Marzo 1596 Francia - 11 Febrero 1650 Suecia) y *Leibniz* (21 Junio 1646 Leipzig - 14 Noviembre 1716 Hannover), al estudiar que el movimiento y la materia son elementos fundamentales de nuestro universo; la materia no existe sin el movimiento ni el movimiento sin la materia.

En la música y la danza se dan el movimiento y el tiempo. La Danza los desarrolla en el espacio. La música, debido a la importancia del ritmo, es el arte del tiempo por excelencia, pero ambas coinciden en su *temporalidad*.

El carácter *matemático* de ambas es un factor también de unión. El bailarín necesita el ritmo para poder bailar con la música y aprender, casi instintivamente, a comprender los diferentes ritmos y a mover su cuerpo con los que ella, la música, dicta. En general, el ser humano está dotado para el ritmo musical. Los *tiempos musicales* del compás nos sirven de orientación y estos han servido siempre para bailar. En su enseñanza, el maestro los utiliza y el bailarín los automatiza. El bailarín aprende a contarlos para ser consciente de las frases

⁴³ KIRSTEIN, Lincoln; STUART, Muriel. The Classic Ballet. New York: Alfred. a. Knopf. 2004, p. 4 (La traducción es mía)

musicales, y según la complicación rítmica y musical, es consciente de ellas y es consciente, también, de los cambios de compás. Todo esto forma parte esencial de su técnica. La dinámica, con que ejecuta los pasos o movimientos en la música, perfecciona y refina constantemente esta técnica, es decir, según el carácter de la música lento, triste, rápido, alegre, el movimiento varía en su intensidad, dinámica. Y es uno de los secretos de la danza el saber ejecutar sus movimientos, tan precisos bajo el ritmo de la música. El bailarín, que no sigue el ritmo musical y no interpreta así la melodía, rompe la armonía del espectáculo y, además, al bailar en pareja o en grupo, estos tiempos musicales se convierten en constitutivos esenciales, para lograr la unión del grupo o pareja con la música.

El desarrollo musical ha ido en aumento, los bailarines de nuestros días, ya no necesitan que los instrumentos Bajos de la orquesta les den siempre el tiempo musical como en el pasado, son capaces de bailar músicas muy complejas pasando de *Stravinsky* a *Tchaikovsky* a *Chopin* a *Henze* y otros. Esto ha provocado un gran avance en la historia de la danza.

La amplitud de este tema desborda los límites del capítulo, pero lo que se pretende poner de manifiesto es la unión entre danza y música. *George Balanchine* decía que *la danza es la visualización de la música*.

1. 1. 4 Técnica y método de la danse d'école

Todo lo enumerado hasta aquí: estructura corporal, movimiento, ritmo y música, confluyen en el desarrollo de una técnica muy precisa que, a su vez, ha ido perfeccionando un método o métodos para su enseñanza.

Lincoln Kirstein al describir la perfección técnica cita la observación del poeta francés *Mallarmé* (18 Marzo 1842 - 9 Septiembre 1898):

"the astonishing but fragmentary extravagance of imagery in the plastic arts, from which the dance, at least, is isolated in its perfection of technique,- alone capable by

its concise calligraphy of transforming the ephemeral and abrupt into a concrete absolute.”⁴⁴

La técnica clásica no consiste sólo en saber ejecutar los pasos limpiamente o con brillantez, sino que reside en lograr la *ligazón* de ellos que es lo que constituye la danza. Hacer un gran salto y controlar su aterrizaje o muchos giros son trucos acrobáticos o gimnásticos no valen por sí, ya que el bailarín los tiene que ligar en una *línea de movimiento junto con la línea musical* y a partir de esto su cuerpo proyectará un estilo.

Esta técnica ha crecido en virtuosidad durante los siglos, la limpieza de su ejecución es cada vez más precisa y minuciosa y admite pocas variaciones. Cada pequeño movimiento será leído, no puede quedar difuso, todo debe de ser claro evitando la brusquedad y la tensión. El diferente desarrollo corporal de las generaciones de bailarines, la meta cada vez más alta establecida, han conducido a que esta técnica no deje de crecer. Por eso, esta exigencia física y psíquica tan alta sorprende, asombra al público, hasta convertir lo que parece no natural, en natural.

Está basada en el *en dehors*, que ya ha sido explicado. Tiene cinco posiciones básicas de los pies basados en él y cinco o tres de los brazos, según la escuela⁴⁵, y de estas posiciones surgen todos los movimientos: incluyen elevación de piernas, saltos, giros... Hay que insistir en que las cinco posiciones son como la llave que abre el edificio.

Su gramática, contiene cientos de pasos que son el resultado de los siglos de su existencia. Su lenguaje es el francés, exacto y preciso, este lenguaje ha recorrido todo los siglos de su historia.

La *danse d'elevation*, es un desafío a la *gravedad* y su componente no está sólo en el saltar o en la pericia de moverse en el aire, sino en el bailar sobre las puntas de los pies (técnica femenina), que es un desafío a la *gravedad* y encierra la idea de flotar sobre el suelo. Además tiene actualmente un sentido muy estético de alargamiento de las líneas del cuerpo. La estética, que surge con el alargamiento, lleva al porte elegante de la Danza

⁴⁴ KIRSTEIN, Lincoln; STUART, Muriel. The Classic Ballet. New York: Alfred. A. Knopf. 2004, p. 3

⁴⁵ Escuela francesa, rusa, danesa. Se crearon en los países más influyentes de la historia de la *danse d'ecole*. Las posiciones de los pies son las mismas, pero las de los brazos varían.

Clásica. La elasticidad de los movimientos de esta técnica rechaza la tensión y brusquedad, lograrlo ha representado un trabajo de siglos. Los brazos tienen posiciones redondas, en curvas y largas pero nunca estirados del todo para evitar la tensión. La posición de la mano, muy natural, ha estado inspirada en esculturas y pinturas.

Las piruetas son manifestación de la plasticidad de los lados del cuerpo, siendo una manifestación de la brillantez de un bailarín.

El pie se convierte en un miembro distinguido del bailarín. Fuerte y flexible a su vez, sensible como una mano por la forma en que es usado, se convierte en uno de los focos más atractivos para el observador. Para el desarrollo de la técnica es imprescindible su correcto uso. Este paso se podría ver en el último análisis coreográfico que se realiza en esta tesis: *Los cuatro temperamentos, de Balanchine*.

Esta técnica ha evolucionado hasta el siglo XX sin seguir un método claro, fue enseñada por diferentes maestros que, seguramente, se pasaban información de unos a otros y la pasaban a las nuevas generaciones. Se encuentra la primera codificación en 1828, de *Carlo Blasis*. Es en el siglo XX, cuando se formulan diferentes métodos para ser utilizados, por ejemplo, el método *Cechetti, Vaganova*. Estos métodos han sido fruto de varios siglos de experiencia. el más usado actualmente es el *Vaganova* por ser el más detallado.

Es necesario terminar citando a *Carlo Blasis* que recoge una idea que es fundamental para enseñar y aprender a bailar.:

"la enseñanza deben de llevarla a cabo los que han tenido una experiencia profesional en la escena y no sólo personas que hayan estudiado la teoría."⁴⁶

Toda esta descripción que puede parecer muy complicada, al partir del ser humano y de sus capacidades físicas y psíquicas, no lo es.

Por eso el hombre la utilizó desde el principio de su existencia, hasta llegar a convertirla en un arte. Siempre estamos haciendo un camino de ida y vuelta, por eso y en este camino,

⁴⁶ BLASIS, Carlo. *The Code of Terpsichore*. London: James Bulcock. 1928, p. 93 (La traducción es mía)

volvemos al principio de un tiempo muy lejano, para reconocer que la esencia más poderosa del teatro permanece donde empezó, en la danza⁴⁷.

Este apartado es fundamental para poder comprender el desarrollo artístico de la Danza.

1. 2 Una historia de países

La historia de la Danza Clásica no es sólo una historia de periodos históricos y artísticos, sino de países. Es decir, que estos periodos han pasado, principalmente, de un país a otro, por ejemplo, sus orígenes en Italia, su creación Francesa su traslado a Rusia, hasta dar un salto de gran importancia a los Estados Unidos. Esto no quiere decir que no haya habido otras aportaciones de otros países, pero no han sido tan destacadas.

Con las huellas de estos se ha formado su historia. Además las aportaciones de diferentes Maestros de baile que se trasladaron de sus países de origen, para introducir este arte en los otros países. En algunas ocasiones, que resultaron en los momentos de mayor evolución, los grandes creadores ayudaron a un traslado de la *danse d'école* a otro país, el cual sería por un largo periodo, el principal centro de creatividad y desarrollo. Esto dio por resultado las diferentes escuelas y enriqueció a la danza, porque cada país aportó desde su propia identidad nuevos puntos de vista y estilos.

1. 2. 1 Terpsícore musa de la Danza

Correspondió a Grecia reconocer la importancia de la danza y por eso la Danza tuvo su propia musa: *Terpsicore*. Esto demuestra, al igual que en el hombre de *Vitruvio*, que este arte tiene sus orígenes en la cultura clásica. Pero esta importancia sufrió un largo camino de altibajos que, a veces, estos procedieron de prohibiciones de tipo religioso y moral,

⁴⁷ KIRSTEIN, Lincoln; STUART, Muriel. *The Classic Ballet*. New York: Alfred. a. Knopf. 2004, p. 3

principalmente. Aunque, a pesar de estas prohibiciones y rupturas, los pueblos siempre bailaron y, a ellos se les debe el folclore, hasta el punto que se puede considerar a la *Farándola*⁴⁸ popular y de las cortes como la prehistoria del Ballet, además, de considerarla como la inspiradora de las Danzas de la Muerte, que tanta proyección tuvieron en la literatura, la pintura y la música. Inspiradoras y propagadoras de la idea democrática de la muerte, la igualadora de todos los seres humanos: “a papas, emperadores y prelados...”⁴⁹. Pero la danza, de la que propiamente nació el ballet, se recluyó en las cortes y eclosionó en el Renacimiento junto a las otras artes escénicas. En aquel momento, también, apareció publicado en Italia el libro titulado *El sueño de Polifilio* que, además de ser un romance amoroso, podría ser considerado como un tratado de arquitectura, en el que el cuerpo humano, contemplado como estructura arquitectónica, retoma el papel de modelo que desde la Antigüedad clásica le concedieran la filosofía y la arquitectura⁵⁰. Con este libro se demuestra, de nuevo, la teoría del cuerpo humano como estructura arquitectónica, que además lo es de la Danza Clásica. Esto evidencia la vuelta al clasicismo en el Renacimiento y a los ideales humanistas de aquel momento, que consideraban al hombre como centro del Universo.

Los maestros italianos se convirtieron en un foco de desarrollo de la danza y es, en Italia, donde aparecieron los primeros libros y de Italia pasó a ser utilizada en las cortes Europeas.

Los cortesanos y nobles, en general, la utilizaron en eventos, tanto en festividades religiosas, palaciegas y para acoger a embajadores y a sus embajadas y mensajes. Dándole así una intencionalidad, también, política.

⁴⁸ La *Encyclopædia Britannica* describe las raíces de esta danza del siguiente modo: "lively and popular chain dance of Provence and Catalonia. It was mentioned as early as the 14th century and, according to tradition, was taken to Marseille from Greece by Phoenician sailors. Performed on feast days the farandole is danced by men and women holding hands in a chain. The dancers, following the steps introduced by the chain leader, wind through the streets to the accompaniment of pipes and tabors. The music is in 6/8 time. The farandole is one of a group of Mediterranean, Balkan, and Middle Eastern chain dances that includes the Romanian hora and the Greek *syrtos*, and it is related to the medieval carole. The dance of the French Revolution, the *carmanogle* was a variety of farandole."
<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/201777/farandole>>

⁴⁹ Verso español, contenido en las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre., del siglo XV. En este verso se puede observar como este autor consideraba a la muerte como igualadora de los seres humanos. El verso dice así: "A papas, emperadores y prelados, así los trata la muerte como si fueran pastores de ganado."
<users.ipfw.edu/jehle/poesia/coplaspo.htm>

⁵⁰ MARTINEZ, Rafael. El sueño de Polifilio. Arquitectura, matemáticas y el hombre vitruviano.
<labyrinthos.itam.mx/files/98.pdf>

Estos cortesanos aprendieron los primeros pasos y bailes, adornados con joyas, pelucas y rico vestuario. Con ellos nació la *Pavana* y la *Gallarda* entre otros bailes. Los maestros de baile comenzaron a enseñar los pasos y nacieron las primeras coreografías.

Según se ha investigado por numerosos autores, entre los que se destaca a *Ciryl W. Beaumont*, *Lincoln Kirstein*, *Jennifer Nevile*, *Carol Lee*, en el siglo XV ya se habían dado nombres a algunos pasos. Este cortesano aprendió la posición correcta del torso, de esta posición procede la postura elegante de la Danza Clásica. Aprendió a memorizar coreografías; la interacción entre la música y la danza; el conocimiento de los gestos y movimientos que acompañaban a los pasos; las frases musicales de cada uno de ellos; los cambios de velocidad que requería la coreografía. Todas estas reglas y posturas fueron enseñadas por los maestros de baile y la danza se fue convirtiendo en un distintivo de la alta sociedad.

Esta experiencia artística cortesana fue legando a la Danza Clásica no sólo la postura del torso, que se ha mencionado, sino a otros diferentes pasos como el *entrechat*⁵¹. Enseñar a bailar a los miembros de la alta sociedad, encerraba la idea de que con esta enseñanza se aprendía a controlar el cuerpo y las acciones, incluso más allá del baile, en la vida normal. Porque una persona que no fuera capaz de controlar su cuerpo, no podría controlar sus emociones internas.

Los maestros de baile ya se plantearon, que la danza entendida en su nivel físico e intelectual, se incluyera entre las artes liberales. Estos maestros se centraban, didáctica y especialmente, en el movimiento del cuerpo humano y en lo que se podría, desde él conseguir con los gestos, el porte y la manera de andar, cubriéndolo, todo ello, en un silencioso lenguaje, que encerraba, en este silencio, un significado particular. La elocuencia de los movimientos conducía a una armonía con los gestos, pasos, ejecuciones, sin olvidar los añadidos de pelucas y ropajes.

⁵¹ El *Ballet Dictionary* de ABT dice: "Interweaving or braiding. A step of beating in which the dancer jumps into the air and rapidly crosses the legs before and behind each other. Entrechats are counted from two to ten according to the number of crossings required and counting each crossing as two movements, one by each leg; that is, in an entrechat quatre each leg makes two distinct movements. Entrechats are divided into two general classes: the even-numbered entrechats, or those which land on two feet-- deux, quatre, six, huit and dix-- and the odd-numbered entrechats, or those which land on one foot-- trois, cinq sept and neuf."

<www.abt.org/.../dictionary/index.html>

Se llegó a creer que los movimientos del cuerpo eran manifestaciones de los del alma y que al bailar se despertaban emociones, no sólo en los que bailaban sino en el público asistente. Pero todo fue patrimonio de la aristocracia que llevó a Francia a la creación del *Ballet de Cour*⁵², con el *Ballet Comique de la Reine*, cuyo nombre está asociado a una reina renacentista *Catalina de Medici*. En 1573, en la corte de esta reina y en homenaje a la visita de los Embajadores polacos, se creó el *Ballet des Polonoise*. Un nuevo paso se encuentra en la creación del *Ballet Comique de la Reine*, que contaba la historia de *Circe*. Ballet grandioso creado por Beaujoyeulx⁵³ (1535-1587) y será, este ballet, en el que con gran esplendor se unen danzas sociales, cortesanas, música, poesía, canto y escenografía. La investigación de *Carol Lee* añade, a esta enumeración, un nuevo dato que consiste, en que el desarrollo de la danza, de forma espectacular, llegó a su cumbre por él, al constituir el experimento más exitoso del cuerpo humano en la escena teatral de aquel momento. En sus diseños se incluyen posturas, incluso hoy reconocibles como herencia suya, así como la importante relación entre música y danza⁵⁴. Este Maestro de baile serviría como primer ejemplo del traslado de la Danza Clásica de un país a otro y además, estos serían los primeros pasos para llegar a su independencia.

⁵² Ballet de corte. que se desarrolló principalmente en Francia en el siglo XVI. La historiadora *Carol Lee* lo explica del siguiente modo en su libro, *Ballet in Western Culture*: "The most celebrated example of the court ballets occurred at the *Louvre* in 1581. [...] The Renaissance, with its view of the human condition as the pivotal force in the universe, was the turning point in dance's evolution. The power and might of wealthy Italian and French dynastic families were reflected in the dance interludes of classic tragedies and comedies performed in palatial ballrooms, and even in the popular equestrian ballets." LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge. 2002, p. 61

El autor *Sir Roy Strong* escribe sobre el tema lo siguiente en su libro *Art and Power: Renaissance festivals, 1450-1650*: "The *ballet de cour* with its roots in Italy, is without doubt the major new art form to emerge in the festivals and the one most essentially reflective of renaissance ideals, the evocation by means of art- visual symbol, allegory, music and movement- of macrosocsm-microcosm analogy and through that the tuning of aspirations of earth to harmonies of heaven." STRONG, Roy. *Art and Power*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 43

⁵³ Violinista, maestro de baile y coreógrafo italiano del siglo XVI. *Carol Lee* describe de este modo a este creador en el libro *Ballet in Western Culture*: "was engaged by *Catherine de Medici* as court dancing master in charge of training dancers, and organizing and producing royal entertainments." LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge. 2002, p. 41

⁵⁴ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge. 2002, pp. 41-43

1. 2. 2 El ballet es francés.

El Ballet es francés y con *Louis XIV* toma un camino de esplendor, se profesionaliza, pero además en el *Ballet de la Nuit* de *Jean Baptiste Lully*⁵⁵ (Florencia 1632- París 1687) en 1653, aparece el propio rey *Louis XIV*, de catorce años de edad, personificando al dios *Apolo* en la escena apoteósica final. La elección del dios *Apolo*, hijo del dios Zeus y de *Leto*, representa *el orden, la claridad, la luz, el sol, la música, la poesía y las otras artes* aunque en este momento, según describe *Britta Garstka* en el libro *Ludwig XIV- tänzerder König und absolutistischer Herrscher*, también fue utilizado para dar fuerza a la monarquía:

"Das persönliche Erscheinen des Königs als Sieger über Nacht und Finsternis vermittelte in allegorischer Symbolik den Herrschaftsanspruch der wiedererstarken französischen monarchie."⁵⁶

Louis XIV se denominó el Rey Sol y fue su papel favorito, como bailarín, representar al dios *Apolo* en diferentes ballets. El dios *Apolo* ha sido y es modelo de la Danza Clásica, sus cualidades, enumeradas anteriormente, forman su esencia artística.

Louis XIV, nieto del primer rey *Borbón, Henri IV*, que se descubrirá en el ballet *La Bella Durmiente* en el que será evocado. Desde su infancia fue un apasionado bailarín, bailaba todos los días y participó en diferentes espectáculos que, naturalmente, eran danzas barrocas de la corte, que tenían como objeto el representarse y exhibirse los cortesanos. La influencia francesa en la danza se une al ejemplo del rey y esto estaba, a su vez, estrechamente, unido a su estilo de poder. Cuando él convirtió la danza en una institución sólida en su aparato de poder, se actualizó la idea que renacía en ese momento, procedente de la Antigüedad, y consistía que, con la ayuda de la música y la danza, se donaba

⁵⁵ Músico, compositor y bailarín italiano en la corte de Louis XIV de Francia. Compuso muchos ballets entre otros *Le ballet de la Nuit*, en el que el rey hizo su debut como bailarín. Colaboró con Moliere en una serie de Ballets- Comedias, culminando en *Le Bourgeois Gentilhomme*. Fundador de la Academia Real de la Música Francesa. LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge. 2002, pp. 72-74

⁵⁶ GARSTKA, Britta. *Ludwig XIV- tänzerder König und absolutistischer Herrscher*. Hamburg: Verlag Dr Kovac. 2006, p. 70

influencia positiva a los seres humanos. Todo esto estaba basado en la filosofía musical de *Platón*.

De nuevo, se puede apreciar que la Danza Clásica tiene siempre una mirada hacia la cultura clásica y esto podría ser porque esta danza apareció en el Renacimiento, en el renacer de la cultura clásica. Y ella misma tiene su punto de origen en la estructura y proporciones del cuerpo humano, estudiados y elaborados por los clásicos, *Vitruvio* y más tarde por arquitectos y artistas renacentistas como *Alberti* y *Leonardo da Vinci*. Por todo esto se demuestra que la Danza Clásica es un arte arquitectónico.

Louis XIV comprendió y, por eso lo llevó a cabo, la necesidad de crear (1661) la *Real Academia de la Danza*, de ahí el nombre de Danza Académica, que fue la primera Academia de todas las artes y ciencias que él creó. Su objetivo era profesionalizar a los bailarines y así la danza llegaría a grandes cotas de ejecución. Este modelo se extendió a otros países. Tal importancia iba cobrando la danza, que el mismo *Moliere* (14 Enero 1622 ? París- 17 Febrero de 1673 París), en el Burgues Gentilhombre, resaltó la importancia de la educación baletística en relación con la vida.

Con el maestro de baile *Pierre Beauchamps* (30 Octubre 1631 París- Febreo 1705 París), comienza la “*danse d'école*” y por ella la danza subió a los escenarios profesionalmente. *Beauchamps* era músico, bailarín, maestro de baile...y fue nombrado intendente del ballet del rey. Los maestros de este periodo poseían una gran formación artística y sobre todo musical. Pero la mayor innovación fue la introducción del *en dehors*, que ha sido y sigue siendo la base principal de la Danza Clásica. También el *Battement tendu* o *degagé*⁵⁷ es herencia de esta época y de este pequeño paso de las piernas, el más importante, derivan los demás. La lengua francesa, definitivamente, se convirtió en la lengua de la *danse d'école*, lengua que ya era utilizada para denominar los pasos de danza por su origen noble. El diseño coreográfico especialmente el de *Beauchamps* fue muy evolucionado. La música de *Lully* fue compuesta por alguien que sabía bailar, que era él mismo. Según la misma

⁵⁷ El Ballet Dictionary de ABT dice lo siguiente: "A battement tendu is the commencing portion and ending portion of a grand battement and is an exercise to force the insteps well outward. The working foot slides from the first or fifth position to the second or fourth position without lifting the toe from the ground. Both knees must be kept straight. When the foot reaches the position pointe tendue, it then returns to the first or fifth position. Battements tendus may also be done with a demi-plié in the first or fifth position. They should be practiced en croix."
<www.abt.org/.../dictionary/index.html>

investigadora *Carol Lee* él conocía la problemática de componer para un ballet, al conocer el ritmo natural del cuerpo y como las frases musicales podían acomodarse al cuerpo humano⁵⁸. El *Ballet de Cour* según explica *Britta Garstka* se transformó de su característica amateur de la nobleza, en un espectáculo de profesionales⁵⁹.

Pero el ballet es francés, también por diferentes causas. Por tener como herencia el porte noble y el estilo elegante, así como la distancia que él crea. Por tener como marco de creación a los *jardines de Versailles*.

Por tener como acompañantes a notables figuras como *Moliere*, *Jean Baptiste Lully*, *Charles Perrault* (1628-1703), *André Le Nôtre*, *Pierre Beuchamps*, entre otros.

- *Los jardines de Versailles*

El interés artístico de *Louis XIV* vinculado también, como se ha dicho, al éxito de su política, eligió la construcción de los jardines y del palacio de *Versailles*, como una de las demostraciones de su grandeza: "*L'Etat c'est moi*" "*La danse c'est moi*"⁶⁰ y eligió a una de las personalidades más originales de su época, vinculado a una familia de jardineros reales, el diseñador paisajístico *André Le Nôtre* (1613- 1700) para crearlos.

Lo interesante de esta construcción, en relación con la Danza Clásica y por lo cual este apartado se llama *El Ballet es francés*, y está expresado en los siguientes puntos:

- *Catalina de Medici*, italiana y reina de Francia que por su influencia y personalidad impulsó a la creación del *Ballet du Cour* que, como se ha explicado, provenía de la Italia renacentista. En el caso del jardín francés, según el autor *Érick Orsenne*: "ella (Catalina) era una verdadera italiana y lo que echaba de menos en Francia eran los jardines, añorando especialmente los jardines de *Boboli*, donde ella había pasado su

⁵⁸ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge. 2002, pp. 72-74

⁵⁹ GARSTKA, Britta. *Ludwig XIV- Tänzender König und Absolutistischer Herrscher*. Hamburg: Verlag Dr Kovac, 2006, p. 70

⁶⁰ *Ibid.*, p.97

infancia.”⁶¹ Esta reina tuvo una gran influencia en el desarrollo de estas dos creaciones artísticas de origen italiano en Francia.

- Tanto el ballet como la construcción del jardín de *Versailles*, aparecen viculadas a la misma persona: *Louis XIV*.
- Estos jardines contienen un *eje central* lo mismo que el bailarín posee este eje y la estructura de ambos reposa en él.
- Igual que la Danza Clásica es muy geométrica y matemática, lo es también el jardín. Esta *geometría* del jardín es totalmente observable cuando se entra en él. Porque su eje central del cual surgen los secundarios es plenamente visible, también la forma de estrella que constituyen sus avenidas, así como *la simetría* tan exacta de casi todos los lados que el eje central divide. Todo esto podría recordar a la simetría del cuerpo humano y, finalmente, pasando por *Leonardo da Vinci* de nuevo, llegaríamos a *Vitruvio*. Hay que añadir a esto la colocación precisa y simétrica de los estanques.

Diferentes niveles sirven para organizar todo el conjunto y cada elemento está colocado siguiendo unas medidas y cumpliendo funciones específicas, el resultado de todo ello *será la claridad, la armonía, el orden y el intento de controlar la naturaleza*. Aspectos comunes con la Danza Clásica.

- En ambos, se ve la influencia de los clásicos, al encontrar al dios Apolo⁶², emblema real de *Louis XIV*. *Apolo* aparece en las argumentaciones de sus ballets, lo mismo que en los temas de las estatuas de los jardines de *Versailles*. *Apolo* es la luz, el sol. *Pierre-André Lablaude* comenta que:

"El sol ordena el cosmos con sus leyes inflexibles, pero *Apolo* es también el dios de la armonía, el portador de la paz y el protector de las artes y las ciencias. Estas últimas se convirtieron en instrumentos de propaganda real,

⁶¹ ORSENNE, Erik. *André Le Nôtre Gardener to the Sun King*. New York: George Brazillier, 2000, p.10 (La traducción es mía)

⁶² "En efecto, Apolo preside, desde el Renacimiento, un amplio abanico de intereses culturales, ya que tiene bajo su jurisdicción la creatividad-la idea italiana de *disegno*-, y por tanto dirige, además de la música y la poesía, la literatura en su conjunto, el pensamiento e incluso las artes plásticas." ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y Mito*. Madrid: Silex ediciones S. L., 2008, p.166

el discurso ideológico impuesto sobre la naturaleza y el jardín representaban la glorificación del poder absoluto del rey."⁶³

La Danza Clásica elige a este dios *Apolo* por sus cualidades, orden, claridad y armonía, todas ellas se dan en los jardines. Pero además en su desarrollo histórico está vinculada no sólo por las cualidades del dios sino por la influencia de *Louis XIV*.

- Las fuentes de *Versailles*, especialmente la *de Apolo con su cuadriga*, aparece siglos después representándose en los ballets que abren y cierran épocas de la *danse d'école*, que son tema principal de este trabajo⁶⁴.
- El agua de *Versailles* abundante, viva y sonora es un símbolo de la Danza Clásica por su transparencia, insaciable *vitalidad*, espejo que refleja las posibilidades artísticas encerradas en el cuerpo humano.
- Los diseños de los caminos, avenidas y los bordados que se crean con las plantas han sido objeto de inspiración de muchos coreógrafos. El paralelismo simétrico o lados espejo⁶⁵, que serán tan desarrollados en el acto blanco del Ballet Romántico y post-romántico, manifiestan, de nuevo, los vínculos comunes de ambas creaciones.
- Estos jardines, finalmente, fueron testigos de los primeros espectáculos de la *danse d'école*.

Por toda esta concepción y coincidencias el ballet es francés .

1. 2. 3 *Noverre. El Ballet d'action*

Lincoln Kirstein explica lo siguiente:

⁶³ LAUBLAUDE, Pierre- André. *The Gardens of Versailles*. Paris: Editions Scala, 2005, p. 40 (La traducción es mía)

⁶⁴ La figura de Apolo aparece, muy a menudo, triunfal en su carro como dios sol especialmente a partir del Renacimiento: "Obviamente, Apolo aparece en bastantes ocasiones como dios del Sol, lo suele hacer en su carro, pero con su arco, sus flechas o su cítara, su imagen "apolínea" en fin, y rodeado por la luz resplandeciente de Febo. Incluso a veces se interpreta que sus flechas, si las lanza, son los rayos del sol. Es la imagen inconfundible del Apolo-Sol, perfectamente establecida ya a principios del siglo XVI [...]". ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. *Arte y Mito*. Madrid: Silex ediciones S. L, 2008, p.165

⁶⁵ Término utilizado entre los bailarines, que significa que ambos lados están ejecutando los mismos pasos o están colocados en la misma pose, pero que crean al realizar esto en opuestos lados un efecto de espejo, altamente simétrico.

"La danza tiene dos caminos diferentes que son resultado de su tradición. Estos están bastante definidos en su esencia, y marchan inseparables. La acumulación del conocimiento técnico e información sobre un paso o una serie de combinaciones de pasos, será gradualmente codificada en reglas dogmáticas, sin las cuales los alumnos son incapaces de aprender esta profesión. Esta es la llamada *línea académica* que presenta, de una forma resumida, todos los métodos existentes desde el principio de este arte. Esta línea académica tiende a volverse rígida y restrictiva. Más tarde, será rota o por lo menos interrumpida, por artistas de ideas avanzadas o técnicas individuales las cuales innovarán y mejorarán estas reglas. En un principio, esto parece una posición violenta contra lo establecido, pero esto tenderá a convertirse en una parte valiosa de la escuela. Esta es la *línea de innovación personal*. El estudioso de la danza debe por lo menos conocerlas."⁶⁶

Noverre, fue tal, vez el primer innovador.

En su carta número IV, *Noverre* recomienda a los hijos de *Terpsícore* lo que va a ser la tarea de este Siglo de las Luces:

"[...] abandonad los falsos gestos y estudiad los sentimientos, la gracia sin artificios y la expresión."⁶⁷

Noverre (París 1727- Saint-Germain-en-Laye 1810) es un hijo de la ilustración y la luz. Fue un hombre moderno, cuya modernidad brilla hoy con todo esplendor. Respetado por *Diderot*, que vio en él, al genio que salvaría a la danza y por *Voltaire* que lo consideró el *Prometeo de la Danza*.

Bailarín, Maestro de Baile, Coreógrafo, su pensamiento está expuesto en 15 cartas, conocidas como "*Lettres sur la Danse et les Ballets*". Como buen ilustrado sacó a la Danza de la Corte, con la intención de convertirla en un arte independiente. Independiente

⁶⁶ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 192 (La traducción es mía)

⁶⁷ ABAD, Ana. *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 37

de poesías y óperas, entre las que estaba aprisionada como arte de complementos y de adorno.

Su propuesta de independencia fue profunda y arriesgada y poco reconocida, aunque tuvo muchos seguidores y entre todos los que le siguieron, se convirtió el ballet en otro tipo de espectáculo. Hoy nos damos perfecta cuenta de ello.

Entre sus propuestas, se incluían la de liberar a los bailarines de las máscaras, pelucas, trajes pesados y carcelarios, sacar al público de lo que podríamos llamar el escenario. Público, que por influencia de la *Comedie Française*, dialogaba con el bailarín. Finalmente, se propuso sacar al ballet de la corte, como ya se ha dicho.

Además de eliminar estos “pesos pesados” se debía trabajar en el desarrollo de la técnica, desarrollo de la mímica, el gesto, la expresión del cuerpo y unir todo esto a la Música y a los pasos de danza.

Estas eliminaciones de máscaras y pelucas, esta iniciática liberación del cuerpo, es probablemente una de las facetas más importantes en la evolución de este arte. Al mostrarse como tal arte, que su base y su instrumento es el cuerpo, no puede llegar a ser representada como danza si está oculta y queda escondida, además, de que su ejecución es incómoda e impide que su técnica, pueda ser desarrollada.

La llave que generaría este cambio consistiría en la elección de un punto dramático, una acción. Para dar énfasis a este planteamiento, el *Ballet d'action* debería tener un principio, un desarrollo y un final y dejaría de ser así, sólo un residuo de óperas sin sentido, un adorno sin belleza. Pero, por encima de todo, una idea generadora quería sacar de su pensamiento, una luz entre tanto sin sentido y esta era: *La Danza es un Arte*. Es un arte como lo son la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y por eso en la carta número I confirma lo que piensa, su convicción de que nadie había sospechado, que este arte era capaz de hablar.

Noverre fue la figura destacada del siglo XVIII en la danza, porque logró formular un pensamiento escrito, sin el cual el desarrollo de la danza en el siglo XVIII, no sería bien conocido, ni podría interpretarse el siglo posterior con la claridad con que se puede hacer. Adelantado a su época, muchos lo consideraron demasiado innovador y revolucionario,

entre ellos la *Ópera de París*, que no admitió sus críticas y, salvo algún pequeño intervalo, le cerró sus puertas. Por eso el recorrió otras ciudades Stuttgart, Viena y llegó hasta Rusia. Pero conviene volver a este “arte capaz de hablar”. Para lograrlo la danza debe aliarse con otras artes. Este pensamiento, importante en este siglo, será ejemplar y será utilizado en diferentes periodos, hasta llegar a ser rechazado para que la danza quede sola y de esta manera poder conseguir su esencia en el siglo XX.

Noverre creía que la danza “*puede convertirse en algo muy bello*” y por eso todas las artes deberían unirse para sacar a su hermana, la Danza, de la oscuridad en que se encuentra. Con esta acción conjunta, *Noverre* adivinaría con claridad su gran sospecha “*el poder de la Danza para hablar al corazón.*”⁶⁸ Pero el poder de esta expresión, de esta conmoción estaba perdido en una danza sin alma, perdido su significado por el movimiento demasiado rápido de los pies de los bailarines, sus brazos redondos y voluptuosos y en la mirada vacía y coqueta. Recuperar la multiplicidad de gestos que salen de un solo rostro:

“una cara que sólo tiene una expresión no tiene nada que hacer en la escena, es propio de un mal bailarín.”⁶⁹

Esta es una expresión del siglo XVIII, pero ¿necesita la danza gestos faciales para definirse?, ¿no es la danza movimiento en el espacio, en el tiempo?. Lo es, y no necesita gestos faciales ni mímica. Pero en aquel momento, los creadores y espectadores no podían concebir un espectáculo que no tuviera un argumento. Al introducir un argumento en un espectáculo, se necesita situar al público en la acción, y para ello la danza por sí misma no es suficiente, porque necesita de la mímica, los gestos y los decorados para concretar esa acción. A su vez y, de esa manera, la danza queda reducida en sus potencialidades y en muchas ocasiones a un lugar secundario. Este punto de vista de *Noverre*, de mucha importancia en su momento, supuso un encadenamiento más del cual la danza se tendría que liberar.

Volver a la *Pantomima* para contribuir a que el Ballet se entendiera, significaría volver a la Antigüedad Clásica por la gran reputación que esta tenía.

⁶⁸ NOVERRE, Jean-Georges. Letters on Dancing and Ballets. Alton: Dance Books, 2004, p. 11 (La traducción es mía)

⁶⁹ Ibid., p. 79 (La traducción es mía)

Noverre consideró en sus cartas que la acción, en relación con la Danza, es el arte de transferir nuestros sentimientos y pasiones del alma a los espectadores. Y que, además, la acción es simplemente pantomima. En el bailarín todo debe de hablar, cada gesto, cada actitud. Por todo lo dicho, en resumen, llegaba el momento de formular con claridad la Independencia del Ballet.

El *ballet d'action* fue concebido como espectáculo de pantomima y danza por la idea expresiva de *Noverre*.

El espectáculo no era de danza, era danza y pantomima, con largos momentos mímicos y reducidos de danza. Pero, seguramente, en aquella sociedad, con aquellos espectadores, era probablemente la única solución para sacarla de los espectáculos de ópera, y de los espectáculos para divertir a los nobles en las cortes.

El problema crucial de este *ballet d'action* es, que no sólo de nuevo la danza se reducía, como se ha dicho sino que, esa expresividad ha sido a lo largo de los años un factor de gran polémica. Porque se ha creído que la danza sólo con estos componentes crea emociones.

La *danse d'école* llegó así a unas nuevas alturas y *Noverre*, en la carta número IV, clama por conseguir esta armonía en el texto que a continuación se anota:

"Hijos de Terpsicore, renunciad a los cabrioles, entrechats y a los pasos de excesiva complicación ; abandonad los falsos gestos y estudiad los sentimientos, la gracia sin artificios y la expresión..."⁷⁰

Voltaire leyó sus Cartas y a la Danza se le dedicaron varios capítulos en la *Encyclopedie*.

Noverre ha sido también la raíz del *Ausdrucktanz* y la Danza Moderna.

Si el Ballet del siglo XVII había reconocido la profesionalidad del bailarín al crear la Academia de la Danza en París, el Ballet del siglo XVIII logró su *independencia*.

⁷⁰ ABAD, Ana. Historia del ballet y la danza moderna. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 37

1. 2. 4 La codificación de la danse d'école: Carlo Blasis

Con *Carlo Blasis* (Nápoles 1805-1872) la *danse d'école* dio el gran salto, que necesitaba al *codificar su Gramática*. Con él se abría un luminoso y seguro camino para la enseñanza de este arte y además para la conservación de las Coreografías que, de otro modo, se perdían o estaban sometidas a los vaivenes, recuerdos y opiniones de unos y de otros. La incertidumbre y el vacío impedían todo un buen progreso, dejando que el viento arrastrara y borrara el trabajo bien hecho. Hasta que este bailarín italiano dejó escrita la codificación, el ballet progresaba lentamente, por eso la *danse d'école* entró en el siglo XIX arrastrando un gran retraso en comparación con las otras Bellas Artes. Importantes críticos han remarcado que el Ballet no aportó, hasta entrado el siglo XIX, ninguna gran obra al patrimonio del arte universal.

Carlo Blasis dará el paso al escribir el tratado titulado *Código de Terpsícore* en 1820.

La formación enciclopédica de *Blasis* facilitó su tarea. Hijo de compositor, estudió ballet, desde muy niño en Marsella, donde su padre trabajaba como músico; *Noverre y Viganò*⁷¹ (25 Marzo 1769 Nápoles - 10 Agosto 1821 Milán) fueron sus maestros. Pero fue *Noverre* el que más influyó en sus planteamientos intelectuales. Además, su padre, le facilitó una completa educación y estudió matemáticas, geometría, anatomía, música y artes plásticas. En el libro *A short History of Classic Theatrical Dancing Lincoln Kirstein* dice:

“He followed the precepts of Noverre and Viganò, learned the classics, frequented studios of the best painters and sculptors and studied music.”⁷²

⁷¹ Bailarín y coreógrafo italiano. Su gran innovación fue el coreodrama, es decir síntesis de danza y patomima.. *Carol Lee* describe a este Maestro del siguiente modo en su libro *Ballet in western Culture*: "The innovative contributions of *Salvatore Viganò* to the pre-Romantic era placed him among the foremost theatrical successes of his time. [...] He referred to the form of dance art that he perfected while there as his *coreodramma*. It was an unusual idiom that employed movement and music in subtle and complex manner." LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 115

⁷² KIRSTEIN, Lincoln. *A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 236

Su trabajo se extendió por los grandes centros del Ballet de Europa, y su huella llegó también a Rusia, contribuyendo al desarrollo de la Escuela Imperial Rusa. Uno de sus más famosos discípulos *Enrico Cechetti*, creó un *método* de estudio de la Danza Clásica en el siglo XX. Pero fue la Escuela Rusa, en la segunda mitad del siglo XIX, la que realmente entendió la pureza de la técnica y estilo de *Blasis*. Las escuelas francesa e italiana habían caído en la *decadencia*.

La portada del Código de Terpsícore tiene un dibujo de la musa griega de la danza (Terpsícore) del pintor y escultor *Canova*. Comienza con una exhortación a los estudiantes y maestros de ballet:

“El estudio de las Bellas Artes es la ocupación más placentera a la que la mente humana puede dedicarse.”⁷³

En esta exhortación ya aparece, como en las Cartas de *Noverre* (siglo XVIII), la importancia del estudio de las composiciones tanto pictóricas, como escultóricas en la formación de artistas, tanto de bailarines como de coreógrafos; punto de vista que se seguirá desarrollando y se extenderá hasta ya entrado el siglo XX.

"The Works of the best sculptors and painters must have served as models towards the attainment of grace and elegance, in the various positions adopted in dancing, as did to the Greeks and Romans..."⁷⁴

Continúa explicando que Terpsícore significa en griego “deleitarse bailando”.

No se puede dejar de mencionar que, como consecuencia de los estudios de *Blasis*, entorno a la escultura manierista, la contemplación del Mercurio de *Giovanni da Bologna* le causó un gran impacto. En esta escultura en bronce, el dios se apoya en la media punta de un pie, al mismo tiempo que mantiene la otra pierna doblada hacia atrás, en una postura de equilibrio. *Blasis* aplicó esta posición a la danza naciendo así el paso llamado *attitude*.

⁷³ BLASIS, Carlo. *The Code of Terpsichore*. London: James Bulcock, 1928, p. 4 (La traducción es mía)

⁷⁴ *Ibid.*, p. 12

Blasis siempre se situó en el contexto de la danza sin dejar de hacer alusión a escritores clásicos y contemporáneos, pintores, científicos... Pero el Código de Terpsícore será siempre importante no sólo por el momento histórico en que aparece y por su difusión sino, en mayor medida, por su *profundidad*. *Lincoln Kirstein* afirma la importancia de este código del siguiente modo:

“His method [...] is still the backbone of the purest traditions of the danse d'école.”⁷⁵

Además de la codificación de los pasos, *Carlo Blasis* clasificó tres tipos de bailarines, según su físico. El serio o Noble desempeña los papeles de príncipe. El Demi-carácter, de menor talla que el Noble, tiene una mayor capacidad para la exhibición técnica. El cómico equivale al bailarín de carácter. Esta clasificación no menciona a las bailarinas, ni por supuesto las clasifica porque en el periodo de *Carlo Blasis* son los *hombres* lo primero. Pronto muy pronto, sería la *mujer* la que ocuparía el puesto principal. Tan principal que Balanchine en el siglo XX repetiría “*Ballet is woman*”.

1. 2. 5 Pantomima

Después de enumerar esta importante parte de la Codificación no se puede dejar de mencionar el papel que desempeñó la *Pantomima*, durante varios siglos, como parte del espectáculo de ballet hasta llegar a la *gran crisis* de la *Academia (danse d'école)*, al gran cambio, a principios del siglo XX, en la que no volvió a ser coreografiada como parte de las nuevas creaciones, conservándose, sin embargo, de forma reducida en algunos espectáculos del siglo XIX, hasta nuestros días. Este fue un punto polémico, como se ha dicho. La *Pantomima*, en la Academia, centrada especialmente en Rusia, ya que en el

⁷⁵ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance a short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 242

último tercio del siglo XIX, San Petesburgo será el centro del ballet, al haber entrado Francia e Italia en decadencia, allí será cuestionada y reducida.

Las técnicas de interpretación de *Stanislavsky*, que luego se verán más profundamente, formaron parte de la controversia entre los bailarines y coreógrafos de aquel momento.

La Pantomima a la que Carlo Blasis y sus contemporáneos consideraban como:

“Pantomime is, undoubtedly, the very soul and support of the Ballet.”⁷⁶

La Pantomima es un lenguaje, principalmente de las manos, junto con el rostro y otras partes del cuerpo, que al compás de la música, sirve como medio de expresión entre los bailarines para dialogar y actuar en silencio en los ballets de los siglos XVIII y XIX. Este lenguaje, de más doscientos gestos, proviene de diferentes fuentes, entre ellas de las antiguas escuelas de interpretación teatrales (por ejemplo la creada en Madrid por Lope de Vega), el mimo, el estudio de los aspectos musicales de la tragedia griega y el lenguaje mudo. Esta Pantomima, además, corresponde a las formas sociales propias de aquellos tiempos. Los saludos, reverencias y ceremonias.

En el siglo XVIII, creció la necesidad de racionalizar el gesto que haría las secuencias de acción dramática más comprensibles. El *ballet d'action* estaba basado en la combinación de Danza y Pantomima, este espectáculo fue cambiando por las innovaciones de otros creadores posteriores. Lentamente, la danza ocupará el puesto prioritario, pero la Pantomima durante todo el siglo XIX, aún formará parte importante de la coreografía. *George Balanchine*, nos cita al respecto, su experiencia juvenil a principios del siglo XX:

“Yo me acuerdo cuando El Lago de los cisnes se bailaba en el Mariinsky- ¡nadie entendía nada!. El ballet duraba toda la noche, y la mitad era Pantomima: todos hablaban con las manos. Nosotros los bailarines, naturalmente, lo entendíamos todo porque nos habían enseñado a usar las manos y decir con ellas cosas.[...] En San Petesburgo, yo sé que algunos balletómanos tomaban cursos especiales para comprender lo que estaba pasando en la escena.”⁷⁷

⁷⁶ BLASIS, Carlo. *The Code of Terpsichore*. London: James Bulcock, 1928, p. 111

⁷⁷ VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky*. New York: Anchor Books, 1985, p. 113 (La traducción es mía)

La Pantomima, que en cierta manera, ayudó a la independencia del ballet y tal vez ocasionalmente a su salvación, se volverá a encontrar, pero esta vez como uno de los centros de polémica, en la crisis y evolución de la *danse d'école* del siglo XX.

Pero la Pantomima es patrimonio de la danza, según el bailarín y director inglés, *Anthony Dowell*:

"Todo esto es parte de nuestra herencia clásica. La Pantomima tiene su relevancia y debe de permanecer viva en las producciones de los Ballets clásicos. Los estudiantes y maestros deben conocer y desarrollar esta ejecución maravillosa."⁷⁸

Conocer la Pantomima es necesario para todo bailarín que ejecuta ballets del siglo XIX. Pero, afortunadamente, muchos de sus pasajes fueron reducidos, ya que como dijo *Balanchine*, ocupaban la mitad del espectáculo. Su lenguaje no es siempre fácil de comprender a las personas que no lo conocen, por eso, esos momentos, se convertían en monótonos para el espectador, por la propia pasividad que genera ella. De todas formas es un patrimonio de la historia de la danza y todo bailarín clásico debe conocerla.

1. 2. 6 *El Ballet Romántico*

El movimiento artístico más importantes del siglo XIX fue el Romanticismo. El cual se abrió como una flor de la diversidad, con sus tonos y colores múltiples o como un mineral poliédrico, en el que la vida se refleja diferente en cada uno de sus ángulos. Por eso no se puede pasar de largo sin mirar a este gran legado. Desde que la palabra *Romantic* aparece por primera vez a finales del siglo XVII en Inglaterra, para designar las cosas que sólo ocurren en las novelas y no en la realidad, hasta que se encuentra al autor Arnold Hauser (8

⁷⁸ MORINA, Beryl. *Mime in Ballet*. Hants: Grenn Tree Press, 2000, p. Vii (la traducción es mía)

Mayo 1892 Ternesvar - 28 Enero 1978 Budapest) en el siglo XX, calificando a esta revolución artística de la siguiente manera:

“como uno de los más profundos cambios en la historia del espíritu [...] y que sólo a partir de él comenzó la naturaleza humana y la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica.”⁷⁹

La evolución, de este movimiento artístico del siglo XIX, va a confirmar, que no sólo se está ante algo nuevo sino que, además, éste está dirigido a liberar de la sujeción a los moldes del Arte Clásico y Neoclásico y a los moldes de la *razón*, que habían sido el eje de la Ilustración. El Romanticismo fue, sobre todo en sus principios, un movimiento literario e influyó a todas las formas del arte, que se encaminaron a una visión hacia la propia identidad de los hombres, hacia una visión también histórica; hacia lo oculto, lo misterioso, lo exótico.

En el Ballet Romántico, según el historiador de danza inglés, *Ivor Guest*, en su libro *The Romantic Ballet in Paris*, estas influencias mencionadas lo llevaron a:

“[...] they inspired theme that was to recur over and over again –from *La Sylphide* to *Swan Lake*- of man’s pursuit of the unattainable, the infinite, exemplified in the hopeless love for a mortal spirit. Complementary to this element of mystery that became such a dominant feature of Romantic art was a preoccupation with the exotic.”⁸⁰

Coleridge y *Wordsworth* en sus baladas líricas consideraron al Romanticismo como la revolución poética destinada :

⁷⁹ HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968, p. 356

⁸⁰ GUEST, Ivor. The Romantic Ballet in Paris. Hampshire: Dance Books, 2008, p. 9

“a dar color de realidad a lo sobrenatural por la verdad de las emociones expresadas [...], a revelar el misterio escondido en las cosas más humildes de cada día.”⁸¹

En 1810 *Madame Staël*⁸² (22 Abril 1766 París - 14 Julio 1817 París) en su libro “de Alemania” alaba la visión sobre la literatura que tienen los alemanes y traslada a Francia la nueva inquietud romántica. Suyos son estos pensamientos:

“el genio romántico, en su mismo desorden, está más cerca del secreto del universo pues la inteligencia nunca puede captar más que una parte de la verdad, mientras que el sentimiento lo abraza todo y penetra en el misterio de la naturaleza.”⁸³

Si *Madame Staël* preparó el camino al romanticismo francés, numerosos autores lo desarrollaron: poetas, novelistas, autores de teatro, de narraciones ilustrativas... El romanticismo francés dio grandes obras, como: *La Balsa de la Medusa* de *Géricault*, *Méditations* de *Lamartine*, *Hernani* de *Victor Hugo*, *Symphonie fantastique* de *Berlioz*, *Robert le Diable* de *Meyerbeer*. En esta ópera de *Meyerbeer*, el ballet de las monjas forma parte de ella y con su tono gótico y fantasmal, repercutió en el desarrollo del ballet que se vio directamente afectado y así París se convirtió en el foco creativo del Ballet Romántico. El Romanticismo abarcó a casi toda Europa y cruzó también los mares al continente americano.

Se ha citado sólo una pequeñísima parte de lo que fue este *estallido* en Europa. La unión de algunos de sus vocablos más destacados, como: devenir continuo, verdad y libertad de las emociones expresadas, revelar el misterio de lo humilde, los sentimientos que lo abrazan todo y penetran en el misterio de la naturaleza, dan una idea de una gran revolución hacia la subjetivización, frente a las limitaciones de la estructura fija y racional, para expresar las emociones más auténticas. En toda esta concepción se refleja ya, la gran

⁸¹ BOMPIANI. Diccionario Literario de obras y personajes de todos los tiempos y países. Barcelona: Hora, S. A, 1998, p. 478

⁸² Escritora francesa de origen suizo. Sus primeros ensayos y su novela *Delphine*, en la que preconiza la libertad de elección sentimental sobre los convencionalismos sociales, la sitúan dentro del naciente movimiento romántico.

⁸³ DE RIQUER; VALVERDE. Historia de la Literatura Universal. Barcelona: Editorial Planeta S. A, 1971, p. 44

variedad por la que caminó el movimiento romántico en cada país y las diferencias, incluso entre cada autor. El espíritu romántico se deleita en lo fantástico, con lo misterioso y extraño, con lo melancólico y terrorífico, de aquí la búsqueda de los conventos en ruinas y de los castillos góticos, entre otros.

La pintura romántica acercó, junto a la poesía, la novela y el teatro, a paisajes no sólo pintorescos sino sublimes, entendiendo por sublime lo siguiente tal como explica *Gabriele Crepaldi*:

“un sentimiento de miedo y espanto que recorre al hombre frente a un espectáculo de intensidad emotiva, como el vacío, la oscuridad, la soledad, las tormentas, la grandiosidad del desierto o la aurora boreal”⁸⁴

Así se puede apreciar en el cuadro de *François-Auguste Biard, Magdalena Bay*.

Las montañas fueron para los románticos lugares privilegiados, porque despertaban en ellos el sentimiento de lo sublime, una mezcla de placer y temor. El mar y el océano fueron también motivo de inspiración, así como los temas orientales. Muchos de estos temas aparecieron tratados en los cuadros de *Turner, Caspar David Friederich* y *Eugène Delacroix*.

El espíritu romántico del siglo XIX tuvo en la música su gran sonido porque el entendimiento y el sentimiento, la expresión subjetiva y la emoción dominaron en ella de forma positiva. Este espíritu del tiempo ayudó a desarrollar su estructura, su interpretación, las técnicas musicales y el sonido (instrumentación, orquestación). *Beethoven* había preludiado esta música, que se desarrolló a lo largo del siglo XIX, de *Schubert* a *Richard Strauss*. Este camino tan largo, con tan numeroso elenco de grandes músicos, ha obligado a dividir la música en tres períodos:

- *Romanticismo Temprano*, con el *Undine* de *E.T.A Hoffmann* (1816) que representa la elección romántica de las fábulas o cuentos ; la primera gran ópera romántica alemana *Freischütz* (1821) de *Weber* en la que se pueden apreciar los caracteres de este movimiento a través de los colores de la naturaleza, lo popular, los ecos de lo

⁸⁴ CREPALDI, Gabriele. El siglo XIX. Barcelona: Electa, 2005, p. 18

fantástico y supersticioso; las canciones de Schubert expresan lo poético y, cómo no, las óperas de *Rossini*.

- El *Pleno Romanticismo*, que como ya he dicho, se desarrolla en París y aparece esplendoroso en la *Symphonie fantastique* de *Berlioz*. Toda ella para contar un tema de amor no correspondido. El mismo *Mendelssohn* quedó sorprendido al escucharla. Además, en este momento aparecen las óperas de *Meyerbeer*; es el momento, también, de las músicas virtuosas de *Liszt*, junto a él *Schumann* y *Chopin*. También es el momento de *Mendelssohn*, de las óperas de *Verdi* y de las óperas románticas de *Wagner (Lohengrin)*.
- El *Romanticismo Tardío*, a partir de 1848 comienza una nueva época con las *Symphonischen Dichtungen* (poemas sinfónicos)⁸⁵ de *Liszt*, los *Musikdramen* de *Wagner (Tristan und Isolde, Parsifal...)*, las óperas de *Verdi*, a su vez aparece una nueva generación con *Bruckner*, *Brahms*, *Franck*. En este período, también en la música, se puede apreciar el espíritu nacionalista y los colores de la patria.

A lo largo de todo este proceso, una figura se destaca en Rusia por su música, *Tchaikovsky* que a finales de este siglo, junto a *Petipa*, estará implicado en uno de los puntos más altos de la *danse d'école*, *La Bella Durmiente*.

No se puede terminar la corta descripción de este entorno sobre el Romanticismo, sin dejar de mencionar el papel que desempeñó España en él, aunque siguió por otros cauces muy diferentes. La invasión napoleónica (1808) y la consiguiente reacción popular (sin reyes y sin ejército que la dirigiera), convirtieron a España ante Europa, en un país romántico, mucho más si se tiene en cuenta que el Romanticismo consideraba lo espontáneo como uno de los ejes de la nueva sensibilidad, al encumbrar lo que es específico de cada hombre y de cada pueblo (*Volksgeist*).

⁸⁵ Género de música programática para orquesta, que se desarrolló en los siglos XIX y XX. Habitualmente consta de un único movimiento y está relacionado con ideas y temas de la pintura, la poesía, los paisajes y otras fuentes extra musicales. Es un contraste con la música absoluta, sinfonía, al tener un tema. Está precedido por un programa escrito en la que el músico, por medio de citas, explica el tema elegido. Su creación se atribuye a *Franz Liszt*, numerosos músicos contemporáneos, incluso músicos del siglo XX compusieron este tipo de poemas.

España se convirtió en punto de atracción romántica, fue visitada por uno de los más grandes coreógrafos de la historia del ballet, *Marius Petipa*, que vivió en ella varios años antes de su llegada a San Petesburgo.

Muchos músicos fueron atraídos por este estilo español. Así *Giuseppe Verdi* creó la *Forza del destino* inspirado en el libro *Don Álvaro o la fuerza del Sino* del Duque de Rivas, estrenada en 1862 en San Petesburgo en el Teatro Imperial. También del autor español Antonio García Gutiérrez (1813- 1884) creó *Verdi* su ópera *Simón Boccanegra*.

Goya, que abrió todos los caminos del arte moderno, se convirtió a partir de 1808 en el Goya romántico al pintar los *Desastres de la Guerra*. Con su tenebrismo e imaginación se adentró en las *Pinturas Negras* y los *Disparates* retratando todas las deformaciones y caricaturas, desarrolladas en el devenir de nuestra historia. En 1831 *Adelaide Montgolfieri* contribuyó a alimentar el tópico de la España negra con su interpretación:

“Un solo hombre, Francisco Goya ha conseguido dar una idea verdadera y real de su país. Entendió profundamente los vicios que minaban a España. Los pintaba porque los odiaba: con pasión amarga y mordiente. Es un *Rabelais* con el pincel o el buril en la mano pero un *Rabelais* español, básicamente serio, cuyos chistes nos hacen estremecer. La carcajada es una sensación demasiado débil, y cuando escribe una sátira en sus magníficos bocetos, lo hace con la acerada punta de una daga, con lo cual consigue ponernos la carne de gallina y hacernos temblar. Un dibujo de Goya es más elocuente que los relatos de todos los viajeros que han visitado España”⁸⁶

El Romanticismo, como todo movimiento artístico, implicó a todas las artes que fueron deudoras unas de otras, sin dejar de perder su propia originalidad. Deteniendo la mirada en el ballet se puede reconocer en sus obras, que se desarrolló de forma ideal en él, al poder expresar su misterio, su magia, sus colores, lo exótico. De nuevo hay que volver a repetir que fue en Francia donde se desarrolló.

⁸⁶ CARRETE, *Calcografía Nacional Goya, los caprichos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. XX

Théophile Gautier (Tarbes 1811- París 1872)⁸⁷ describe este movimiento de esta manera en una cita del libro *The Romantic Ballet in Paris*:

“It was a movement akin to the Renaissance. A sap of new life was circulating with impetuous force. Everything was sprouting, blossoming, bursting out all at once. The air was intoxicating. We were mad with lyricism and art. It seemed as if the great lost secret had been discovered, as indeed was true, for we had discovered a long-lost poetry.”⁸⁸

El *Ballet Romántico*, es el principio de la modernidad en la Danza Clásica, pues su *Acto Blanco o Ballet Blanco*⁸⁹, creación propia del Romanticismo, seguirá en su evolución, atravesando todas las crisis, hasta llegar al *Ballet Neoclásico*. Las exigencias de un público nuevo que, especialmente, a partir de la revolución francesa llenan los teatros que ya no son sólo para los nobles. Público que tiene otras exigencias y que por ellas no se identifica ya con los dioses y héroes clásicos sino que respira en la atmosfera romántica que se ha explicado. La aparición de nuevos coreógrafos, el gran ascenso de la mujer que va eclipsando al bailarín, tal vez por demandas del propio público, influencia de los críticos y *balletómanos* que la prefieren porque en ellas se visualiza mejor el ideal romántico, influyen en un gran cambio del espectáculo. Hay que tener en cuenta, que en este periodo la mujer aparece como protagonista en las obras de la literatura, que muchas de ellas tienen *nombre de mujer* como ocurrió con las coreografías románticas.

En París el 23 de Julio de 1827, *Marie Taglioni* (Estocolmo 1804- Marsella 1884) debuta en el Teatro de la Ópera de París, en un *solo* creado para ella en el ballet *Les Sicilien*. La entrada de ella en escena fue tan sorprendente por su figura alta y delgada, su digno porte y

⁸⁷Escritor y crítico francés. Asistió al estreno de *Hernani* de Victor Hugo. En la introducción a su novela *Mademoiselle Maupin* (1835) expone su teoría del arte por el arte. Escribió varios libretos de ballet, el más destacado fue *Giselle*. Del ballet había quedado fascinado al contemplar el Ballet Romántico *La Sylphide* (1832).

⁸⁸ GUEST, Ivor. *The Romantic Ballet in Paris*. Hampshire: Dance Books, 2008, p. 8

⁸⁹ *Kirstein*, en el artículo dedicado al Ballet Romántico de su libro *Dance a short History of Classic Theatrical Dancing*, Explica lo siguiente sobre el *Acto Blanco*: "In all *ballet-blancs*, the mechanism of choreography, the character of movement, the quality of gesture is determined by the romantic conception of dancing, of unachieved yet aspiring desires." KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 245

expresión, que el futuro de la *danse d'école* se decidió en ese momento y, además, no se necesitaba tener un gran conocimiento de la danza para darse cuenta de que algo extraordinario estaba teniendo lugar, pues su armonía de movimientos, su suavidad y su gracia no habían sido vistos hasta aquel momento en la escena. Además de todo esto, bailaba sobre las puntas de sus pies. El público quedó cautivado.

Esta forma de bailar abrió una edad de oro que se ha definido como romántica. Respecto a esta dice Lincoln Kirstein que:

"aunque nosotros a esta forma de bailar lo consideramos como clásico, realmente el Romanticismo no es sino la violencia de Delacroix, las tragedias de Victor Hugo, el gusto hacia lo gótico inaugurado por Horace Walpole y la universalización de Walter Scott."⁹⁰

Para él, la mejor forma de distinguirlo consistía, en reconocer el contraste que hay con los fríos divertimentos de los ballets mitológicos, de finales del siglo XVIII.

Hecha esta distinción, se comienza con lo que se ha considerado como *símbolo de la danza romántica* y el encumbramiento de *Marie Taglioni*. Es decir a *La Sylfide*, este ser del aire, dotado de alas para volar que entra en contacto con la realidad a través del amor a un joven escocés, *James*. Con esta coreografía la danza expresó los sentimientos de esa época y repercutió en el alumbramiento de las ideas románticas. En la expresión de esta bailarina se reflejó la dualidad de esta corriente artística y su evocación al mundo de los sueños.

El 12 de Marzo de 1832 se estrenó en la Ópera de París, fue coreografiada por *Filippo Taglioni*⁹¹. La *estructura del espectáculo* de danza se vio afectada, lo mismo que se había visto afectado el tema, pues todo se empezó a contar o a bailar de forma más fluida y relacionada, evitando los cortes bruscos de las coreografías anteriores. Estos cortes se conjugaban entre pantomima y divertimentos y aunque continuaron produciéndose se iría disminuyendo esta brusquedad, hasta que en su preciso momento histórico desapareció. La

⁹⁰ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 243 (La traducción es mía)

⁹¹ El historiador y crítico *Ivor Guest* en su libro *The Romantic Ballet in Paris*, afirma lo siguiente: "In its consequences, *Filippo Taglioni's* ballet *La Sylphide* (1832) was a momentous landmark in the chronicles of Romantic Art as *The Ralf of the Medusa* and *Hernani*." GUEST, Ivor. *The Romantic Ballet in Paris*. Hampshire: Dance Books, 2008, p. 11

estructura de *La Sylfide* se convertirá en un modelo por su división en dos actos: en el primero siempre se situará lo pintoresco y real, mientras que en el segundo, denominado acto blanco, estará situado en un mundo de fantasía y de espíritu, en medio de un bosque, junto a ruinas, en el que los espíritus (bailarinas) visten tutús blancos y especialmente danzan dejando a un lado la pantomima, es decir, casi danza pura y con final trágico. Esta innovación (acto blanco) del Romanticismo, será imprescindible para el desarrollo de la *danse d'école* y fue el Ballet de las monjas en la ópera *Robert le diable* de Meyerbeer el 22 de noviembre de 1831 en la Ópera de París, el que abrió las puertas, no sólo a *La Sylfide* sino a las otras importantes obras románticas que lo convirtieron en la creación por excelencia del ballet. Se aplicaron novedades técnicas, como la luz de gas, para crear la atmósfera apropiada en aquellas coreografías, por ejemplo, que se desarrollaban bajo la luz de la luna, entre ruinas, tumbas y bosques misteriosos, además, las bailarinas iban vestidas de blanco en este caso hábitos que serían remplazados más tarde por los *tutús*. *La Sylfide* de 1832, empleó este *tutú* que se convirtió en un prototipo del ballet romántico, *tutú* que también, como todo, evolucionaría.

La técnica ya codificada por *Carlo Blasis*, había llegado a un momento de estancamiento en el cual, tanto bailarines como bailarinas, ejecutaban *tours de force*⁹² perdiendo la gracia y elegancia para dar paso sólo a la acrobacia o a la coquetería. Esto desaparecerá gracias a la actuación de *Marie Taglioni* y a las coreografías creadas para ella por su padre. Sus movimientos y poses sustituyeron la rigidez y exageración de los anteriores. Una forma de moverse, saltando sin que se vea el esfuerzo, omitiendo el ruido al caer, la posición en el salto⁹³, la elevación y el *ballon*⁹⁴, la forma de caminar... todo esto para retratar a un ser sobrenatural, a una Sílfide, en definitiva a un espíritu del aire, que más tarde ella y otras

⁹² En la Danza Clásica o Académica, significa saltos, giros ...ejecutados para demostrar la habilidad acrobática. "An arresting, vital step; a feat of technical skill such as a series of brilliant pirouettes or a combination of outstanding jumps and beats."

<www.abt.org/.../dictionary/index.html>

⁹³ Posición en el aire durante un salto, de la Danza Académica que debe ser correcta, fluida y lo más natural posible.

⁹⁴ Impulso, dinámica y coordinación en un salto o conjunto de saltos. El *Ballet Dictionary* de ABT lo explica del siguiente modo: "Bounce. Ballon is the light, elastic quality in jumping in which the dancer bounds up from the floor, pauses a moment in the air and descends lightly and softly, only to rebound in the air like the smooth bouncing of a ball."

<www.abt.org/.../dictionary/index.html>

bailarinas interpretarían: las *Willis*⁹⁵, *Peris*⁹⁶ y otros espíritus. La técnica académica o clásica desarrollada de esta manera, es decir, el esfuerzo que ella requiere, queda ocultado ante el público que lo recibe como una forma fácil de bailar. Este aspecto técnico se mantendrá hasta nuestros días.

La punta, la gran innovación en la danza de mujer, convulsionó todos los cánones establecidos hasta ese momento. Convirtió a la mujer en un punto elevado de exigencia técnica y la aparición de las puntas⁹⁷ contribuyó a un cambio progresivo de la musculatura, alargó las líneas y desarrolló una nueva estética: emprendió un camino de virtuosismo. Al principio, la bailarina se subía esporádicamente a ellas, hasta que la punta llegó a ser una parte esencial de su trabajo, de demostración técnica, brillantez y perfección. La narración de las puntas, su diálogo de lo inexpresable dirigido al público y que, según Lincoln Kirstein :

"[...]fue elevado a símbolo, el símbolo de los mundos imaginarios hechos realidad."⁹⁸

El *tutú*, pasó a ser el uniforme de la bailarina y del acto o ballet blanco. Está confeccionado con una tela de tul, suave, blanca. Su diseño es de gran simplicidad, la falda larga con forma de campana que llega hasta la mitad de la pantorrilla, sin aro. De corsé ligero, sin huesos de ballena. Brazos y cuello desnudos, toda esta ligereza de ropa permitió a la bailarina moverse con mayor libertad. El trabajo de pies, con zapatillas de punta, se desarrolló, al estar expuestos sin la ropa que los ocultaba y oprimía. El denominado, actualmente, tutú romántico acentuó el efecto, como se ha dicho, etéreo y volátil y al saltar la bailarina el de flotar, que era lo esperado en el caso concreto de *La Silfide*. Una vez más, se pudo observar como el bailarín y bailarina lentamente fueron liberados de trajes que los

⁹⁵ Espíritus nocturnos de jóvenes doncellas, muertas por amor. Burladas, engañadas, abandonadas por sus enamorados antes de la boda. Se les atribuye un espíritu de venganza hacia los hombres a los que quieren ver morir bailando en medio del bosque, donde ellas por la noche aparecen.

⁹⁶ Hadas orientales que viven alrededor de una reina.

⁹⁷ Zapatillas reforzadas a partir de 1880, las usadas anteriormente, estaban escasamente reforzadas. A partir de esta fecha evolucionarán según las exigencias de la técnica clásica y con la aparición de nuevos materiales, hasta nuestros días.

⁹⁸ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 245 (La traducción es mía)

aprisionaban y limitaban, este factor que supuso un gran desarrollo para la danza, es natural, dado que la danza es movimiento y cada vez que su técnica y espectáculo evolucionan, se exige más del movimiento. Un cuerpo escondido y aprisionado entre ropas no puede libremente moverse.

La aparición creadora del *libretista*⁹⁹ tiene lugar dentro de todo el movimiento romántico en París. Antes de 1827, esta creación se inspiraba en fuentes literarias y en mitológicas. *Eugene Scribe* (París 1791- 1861) dramaturgo y libretista francés, autor de numerosas obras de teatro se interesó también por el ballet, de tal manera, que se presenta como el primer autor que ya no es el coreógrafo, que hasta ahora había desempeñado este papel, al crear la argumentación del ballet *La Sonámbula*. Este autor escribió varias argumentaciones para ballet, al mismo tiempo que *Vernoy de Saint- Georges*¹⁰⁰ (París 1799-1875), *Theophile Gautier* y otros. *Theophile Gautier* además de ser un personaje literario destacado del movimiento romántico francés, donó a la danza la visión de un poeta, abriendo su fantasía para la creación de Ballets Románticos. Fue periodista y crítico dramático, aficionado y atraído por el ballet, adquirió un gran conocimiento sobre él, y por eso, junto con *Saint-Georges* escribió el libreto de *Giselle*, es el ballet de aquel momento que no ha nunca dejado de representarse.

El libretista se convierte en *coautor* de la obra, junto al coreógrafo. El paso dado por estas figuras destacadas, contribuyó al desarrollo de la *calidad* del espectáculo. Hay que tener en cuenta que una nueva generación de compositores se sentiría atraído por estos libretos.

El compositor de ballet ya existía desde los tiempos del Ballet de la Corte (siglo XVII) hay que recordar a *Lully*, un tiempo después en las Óperas-Ballet se encuentra a *Rameau*¹⁰¹ (Dijon 1683- París 1764) pero estas son las destacadas excepciones de un largo proceso. En general los compositores de ballet eran de una categoría muy secundaria y el

⁹⁹ Escritor, argumentista para ópera y ballet. Esta profesión que sigue todavía vigente, fue imprescindible en los ballets de siglo XIX y principios del XX.

¹⁰⁰ Dramaturgo francés, escribió libretos tanto para óperas como para ballets. Frecuentemente en colaboración con otros autores. Junto a *Theophile Gautier* escribió el libretto de *Giselle*.

¹⁰¹ Músico y compositor francés. Compuso Tragedias Líricas, Obras Heroicas, Ballets, Operas-Ballets y óperas. Bajo el reinado de Louis XV de Francia fue compositor de la música de Cámara Real.

coreógrafo tampoco les dejaba mucho margen para un trabajo personal y una calidad creadora. Tanto el coreógrafo como los bailarines demandaban siempre los mismos compases musicales, en general 2/4, 4/4 o 6/8 y la estructura de las danzas repetía continuamente el mismo esquema: introducción, parte media y *crecendo* final, de esta manera la monotonía de la música aburría al músico, que encontraba limitado cualquier estímulo para componer para ballet. Con la llegada del *Ballet d'action* (siglo XVIII) la pantomima entra en el espectáculo y el músico se vio obligado a componer para estos números. A finales del siglo XVIII y hasta entrado el XIX, para facilitarle al público la comprensión de la mímica, se seleccionaban melodías muy conocidas, tanto de óperas como de canciones populares, que estaban relacionadas con la acción mímica que se representaba. A estos números se les llamaba *air parlant*. Hay que insistir en que la llegada del libretista estimuló a los músicos que fueron descubriendo en el ballet un nuevo trabajo, en parte experimental y de grupo, es decir, junto al libretista y al coreógrafo. Lo que les abría un camino como expertos en este género y los propios temas del Ballet Romántico se les ofrecían como una atracción hasta entonces no descubierta.

La figura destacada del Romanticismo es *Adolphe Adam*¹⁰² (París 1803-1856), condujo a la música del Ballet Romántico a su mejor cima. Músico de gran talento que compuso también mucha música de ópera, fue una de las figuras que descubrió placer componiendo para ballet. Representa la más destacada colaboración entre libretista, coreógrafo y músico en el ballet *Giselle* de 1841, siendo un precursor de las grandes colaboraciones artísticas a finales del siglo XIX, *Tchaikovsky- Petipa* y en el siglo XX *Stravinsky- Balanchine*. La partitura de *Giselle* fue considerada por los críticos como una obra seriamente concebida y se puede apreciar que hay una transmutación expresiva de los *leitmotiv*¹⁰³ para los mismos caracteres en diferentes situaciones.

¹⁰² Músico y compositor francés. Compuso óperas, operetas y ballets. Sus ballet más conocidos son *Giselle* y *El Corsario*.

"Adolphe Adam became a key figure as a French Romantic composer of operas, his reputation spreading to other parts of Europe. Although his music may have been eclipsed by later composers, his importance in the 19th-century French Romantic opera remains intact. He devoted most of his creative life to the musical stage. Some French composers followed in his footsteps notably Gounod and Massenet. Adam also had great influence on Delibes. Notable works showing a natural sense of theatre and graceful melody include the well-known classic Romantic ballet *Giselle* for which he is best remembered, the opera *Si J'étais roi* (*If I were King*). He also wrote another ballet *Le Corsaire*. Most of Adam's most beautiful music is found in *Giselle*."

<www.suite101.com/.../adolphe-adam-giselle-composer-a35163>

¹⁰³ Temas principales en una composición musical. Melodías que identifican a caracteres individuales.

Leo Delibes (21 Febrero 1836 Saint-Germain-du-Val - 16 Enero 1891 París), un discípulo de *Adam*, en los finales del Ballet Romántico cuando el ballet en París ya había entrado en la decadencia, compuso *Coppelia* y *Sylvia*, ballets que aún siguen en los repertorios de las compañías. Además, de su gran talento musical, de sus bellas melodías y de su formación cultural se puede apreciar en sus conocimientos *étnicos*, con los que enriqueció a la música y a los bailes. Esta figura se convirtió en objeto de estudio de *Tchaikovsky* y *Stravinsky* años después.

En los programas de espectáculos de ballet aparece el nombre de una nueva figura: *el escenógrafo*. El camino de la escenografía fue muy poco valorado al principio por los intendentes de ópera, ni los famosos pintores románticos se sintieron llamados a participar con su obra en los espectáculos. La división que regía la mentalidad artística, consideraba que los pintores debían quedarse en su estudio. Pero al paso del siglo tanto el diseño como la construcción escénicas, se convirtieron en una profesión y se crearon estudios que proveían material escenográfico, a los diferentes teatros. Una figura destacada *Pierre Ciceri*, en la Ópera de París, comenzaría a trabajar como escenógrafo, más tarde sería director de escenografía de la misma. Dada la importancia de su trabajo el director de la Ópera le dio mano libre para utilizar toda su imaginación en sus escenografías. Él introdujo las ideas románticas en su trabajo y llegó a transformar el arte de la escenografía hasta conseguir que formara una parte importante del espectáculo. Su éxito más destacado fue la escena del Ballet de las Monjas en la ópera *Robert le Diable*. Más tarde diseñó los Actos Blancos en *La Sylphide* y *Giselle* y estas escenas nocturnas en el bosque envueltas en el blanco de los *tutús* de las bailarinas, han pasado a la posteridad. Su trabajo no queda aquí sino que llenó de detalles tanto históricos como locales a las escenografías e introdujo la luz de gas en la iluminación escénica. La participación de pintores y artistas famosos, coincidiendo con las Vanguardias del siglo XX, que aparecerá con todo su esplendor en *Le Ballets Russes* de *Sergei Diaghilev*.

Completando este trabajo se debe considerar que en el Ballet Romántico tiene lugar la participación de un pintor y litógrafo famoso *Eugene Lamy* al diseñar el vestuario escocés en *La Sylphide*. Algunos historiadores le atribuyen el diseño del *tutú* pero no se ha podido probar al no haber documentos que lo confirmen.

La formación de este equipo artístico: coreógrafo, libretista, compositor, escenógrafo y esporádicamente el diseñador de vestuarios contribuyó a que el espectáculo de ballet alcanzara una forma propia que ya preludiaba los tiempos actuales. Esta formación levantó el telón de una mayor exigencia técnica y calidad.

Al compás de todas estas adquisiciones se debe recordar, que el *Ballet Romántico* supone la aparición de la mujer bailarina, que va a llenar las escenas, que va a deslumbrar como primera figura, que muchos de los ballets y que la mayoría de todo este conjunto, tendrá lugar en la Ópera de París, que fue el centro del Ballet Romántico. Se ha mencionado ya la figura de *Marie Taglioni* que encarnó lo etéreo, que fue punto central de este movimiento artístico. Al mismo tiempo otra gran figura *Fanny Essler* (Viena 1810-1884) encarnó lo más local y terrenal del Romanticismo. Ella triunfó en una danza de estilo español llamada la *Cachucha*¹⁰⁴ en el ballet *Le Diable Boiteux* del coreógrafo romántico, *Jean Coralli*. Llegó a eclipsar a *Marie Taglioni* por su fuerza, su fuego y pasión, bailando con castañuelas y traje español. Coincidiendo en el momento en que lo español era atraído por su color y singularidad, como ya se ha mencionado.

Fanny Essler tuvo un repertorio con el que recorrió diferentes escenarios de Europa y llegó incluso a América. La gran diferencia física, temperamental y de estilo llevó a *Theophile Gautier* a formular una metáfora famosa sobre la diferencia entre ellas *la bailarina cristiana y la bailarina pagana*. Este dualismo que es propio del Romanticismo, el ballet supo reflejarlo muy bien.

No se puede dejar de mencionar a otras bailarinas famosas románticas: *Fanny Cerrito* (1817-1909), *Lucile Grahn* (1819- 1907) y *Carlotta Grisi* (1819-1899). Además de *Marie Taglioni*, el maestro y coreógrafo francés *Jules Perrot* (1810-1892) coreografió el *Pas de Quatre*(1845) en Londres, ballet sin argumento, como un *divertissement* para demostrar los talentos de las cuatro. Este ballet de danza pura, sin pantomima vuelve a ser anuncio de lo que pasará en el siglo XX.

¹⁰⁴ Danza andaluza, en ¾ o 3/8, de la provincia de Cadiz que la baila indistintamente el hombre y la mujer, se baila con castañuelas. Fue muy divulgada por la bailarina austriaca Fanny Essler en el siglo XIX, siendo la bailarina española Dolores Serral la que se la enseñó.

En el París romántico, destacadas figuras masculinas de la danza, crearon para estas bailarinas coreografías, que han pasado a la historia. Todos fueron bailarines, se enumeran sólo a los considerados como principales porque han dejado una huella artística impercedera. *Filippo Taglioni* (1777-1871), *Jean Coralli* (1779-1854), *Mazilier* (1801-1868). La figura, más destacada de todos ellos, fue *Jules Perrot*, alumno de *Auguste Vestris* (1760-18429)¹⁰⁵, bailarín virtuoso, más tarde Maestro de baile de la Ópera de París y probablemente el gran coreógrafo del momento. sus obras destacadas son *Giselle*, *Pas de quatre* y *La Esmeralda*. Su musa fue *Carlotta Grissi*

Una nueva figura del momento es *August Bournonville* (1805-1879), hijo de bailarín francés, educado en Dinamarca, alumno en Francia de *Auguste Vestris*, volvió a *Copenhagen*, donde dejó grandes huellas de su creatividad, que consistían en un estilo y escuela propia que perduran hasta nuestros días, convirtiéndose en el estilo de la Escuela Danesa. Su musa fue *Lucile Grahn*.

Como se observa, en este momento, las musas son las bailarinas pero los creadores son los hombres. Más tarde *Petipa* y *Balanchine* tendrían, también, sus propias musas.

De 1850 a 1870 (pos-romántico) época conocida como el Ballet del Segundo Imperio en Francia se destaca al coreógrafo y Maestro de baile de la Ópera de París, *Arthur Saint-Leon* creador de *Coppelia*. Según *Carol Lee* en su libro *Ballet in Western Culture*, explica lo siguiente:

"The one exceptional ballet of the Second Empire was *Arthur Saint-Leon's* brilliant comic success, *Coppelia, ou La Fille aux yeux d'email* (1870, *Coppelia*, or the girl with Porcelain Eyes), produced shortly before his dead [...] Symbolically reflecting the times, the automata in *Coppelia* suggested the dawning age of world mechanization and the sinister prospect of machines running amok."¹⁰⁶

Esta obra cómica no es propiamente un Ballet Romántico y es la última que se crea en París.

¹⁰⁵ Hijo de Gaetano Vestris, gran bailarín del siglo XVIII y admirado por Noverre. Gran maestro y maestro de bailarines coreógrafos como *Bournonville* y *Petipa*.

¹⁰⁶ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 174

El ascenso de la mujer no hubiese sido posible sin estos creadores, fue la encarnación e idealización de ellos.

Al final de la creación del romántico, Francia cedió su obra, la *danse d'école*, a Rusia. La somera explicación de este tema, es fundamental para la comprensión del tema elegido: *Crisis y Evolución de la danse d'école*.

1. 2. 7 La danse d'école en Rusia

En 1890, fecha del estreno de *La Bella Durmiente* en el teatro *Mariinsky* de *San Petesburgo*, fue puesta en escena de la mano de *Marius Petipa* (Marseille, Marzo 1818-Rusia 1910), una de las obras cumbres de la *danse d'école*, con música de *Piotr Ilych Tchaikovsky* y basada en el cuento de *Perrault*, con libreto de *Vselozhsky* director del teatro *Mariinsky*.

Marius Petipa será el gran coreógrafo que modelará el ballet ruso por muchos años y que, además, a él se le atribuye la creación del *Gran Ballet*. Su fama es, aún hoy, indiscutible, como lo es el reconocimiento de su capacidad creativa y sus grandes innovaciones que posteriormente se detallarán. Su colaboración con *Tchaikovsky* legó tres obras maestras: *La Bella Durmiente*, *El Lago de los Cisnes* que contó con el trabajo, también, de *Lev Ivanov* y *El Cascanueces*, cuya idea original fue de Petipa, así como el libretto, aunque fue coreografiado por su asistente *Ivanov*. La belleza, la originalidad, la perfección de estas tres obras que recorren y se representan hoy en muchos teatros del mundo, sin que el tiempo las desgaste, son como uno de los grandes legados del arte imperecedero. *Lillian Moore* en su libro *Russian Ballet Master, the memoirs of Marius Petipa* habla de la importancia de estas obras:

“The reconignition given Petipa’s ballets today is based upon the fact that they have withstood drastic tests: the pasage of time, transplanting from one country to others

of vastly different cultural backgrounds, and the devastating effects of several different choreographic revolutions.”¹⁰⁷

Anotar esta fecha de 1890, con esta obra, estos coreógrafos y estos músicos, es inexcusable hablar de la formación del Ballet Imperial Ruso y de su Escuela, porque en Rusia, a partir del siglo XIX, no sólo el ballet llegó a uno de los momentos cumbres de su historia, sino a una de sus más grandes crisis, cuyo análisis, investigación y estudio están en el centro de esta tesis. No es por azar, por lo que se quiere hacer un somero relato o crónica de lo que precedió a este punto de exaltación y a su caída, sino porque es una exigencia que, sin duda, facilitará y ayudará a su comprensión e iluminación posterior.

Un contraste acentuado recorre la historia de Rusia en el siglo XIX. La historia de este *coloso con pies de barro* que, por una parte, estaba sumida en su retraso industrial, su precariedad y en la miseria de las grandes masas campesinas, bajo el poder absoluto de los Zares, pero que, frente a la ignorancia de la gran mayoría, desarrolló una cultura refinada en la que se encierran las grandes páginas de la literatura universal: *Pushkin, Gogol, Tolstói, Gorky, Dostoyevsky*, además de poetas y obras teatrales destacando las de *Chejov*, las más conocidas entre nosotros como *El jardín de los cerezos, El tío Vaina*, entre otras, que asombraron en su momento a Europa. La música de Glinka, el grupo de los cinco (*Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, Cui, Balakirev*), la pintura paisajística entre otros de *Vasili Perov, Alexei Saurasov, Isaac Levitan*, los retratistas de *Dostoyevsky, Tolstói, Mussorsky*, la arquitectura monumental y, como no, el Ballet. Las masas rusas que estaban acostumbradas a sus Danzas Populares, de tanto arraigo, aceptaron muy pronto el Ballet. Pero Rusia, hasta llegar a la cima del Ballet en que se situó, siguió el proceso anunciado que se va a describir.

¹⁰⁷ MOORE, Lillian. Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa. New York: The McMillan Company, ?, p. viii

- *Creación del Ballet Imperial*

San Petesburgo fue la ciudad elegida. Situada en el delta del Neva y bañada también por el Báltico, cercada por lagos, es una ciudad de agua. Cuando se la mira se puede imaginar que su vitalidad creadora la recibe del agua, y por esto, grandes artistas vivieron allí. Fundada en 1703 por Pedro el Grande, enriquecida con esplendidos palacios, se convirtió en un centro cosmopolita de la cultura y fue, por más de dos siglos, la capital de Rusia.

Dos huellas importantes contribuyeron a la creación del Ballet Imperial. La actitud favorable de algunos Zares y Zarinas y la visita de maestros, coreógrafos y bailarines, especialmente franceses e italianos, que llegaron a Rusia con su sabiduría.

Ya en tiempos del Zar *Aleksei Mikhalovich Romanov* (siendo aún Moscú la capital) se inicia el patronazgo del ballet en el año 1673 en Rusia, por parte del Zar. De una manera parecida a la que se había iniciado en Francia con *Louis XIV*, el Rey Sol, bailarín y padre de la Danza Académica que, por su aprecio a ella, creó la primera Academia Real de la Danza, naciendo así la enseñanza de la *danse d'école* para lograr la profesionalización de los bailarines.

Cuando los Zares inician la protección tanto del teatro como del ballet, esta forma de protección cortesana había, no sólo languidecido en Europa, sino que, en su mayor parte, había ya abandonado la corte. Pero a principios del siglo XVIII bajo el mandato del Zar Pedro I los bailes y *divertissements*¹⁰⁸ adquirieron una función social propios de la nobleza y el Zar, gran bailarín, formó parte de estas danzas, como había ocurrido ya con *Louis XIV* en Francia.

Las Zarinas *Katarina I*, *Anna* e *Isabel* continuaron por esta vía de progreso y en 1738, bajo el reinado de Anna, se creó la primera Escuela Imperial en San Petesburgo y *Jean Baptiste Landé*, famoso maestro de baile francés, trabajó allí.

Dos años después en 1740, la Zarina *Isabel* empleó a tres maestros de baile europeos. Para los bailes trágicos a *Landé*; para los cómicos a *Rinaldo Fossano* y a *Tomás Lebrun* para los alegóricos. De esta manera la *danse d'école* en Rusia iba caminando hacia su estabilidad.

¹⁰⁸ “Diversión y entretenimiento. Un conjunto de números llamados *entrées*, insertado en la danza clásica. Estas pequeñas o cortas piezas están calculadas para demostrar los talentos individuales o de grupos de bailarines” GRANT, Gail. *Tecnical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. Mineola: Dover Publications, 1982, p. 42 (La traducción es mía)

Fue a partir de *Katarina II* cuando se organizó en 1750 el sistema del *Teatro Imperial* y diez años después el directorado y la construcción del *Teatro Bolshoi*¹⁰⁹ de San Petesburgo. En 1799 se fundó la escuela del Teatro Imperial para la formación de cantantes, bailarines y actores.

Según T. A. *Stulkonkin*, artista de los teatros imperiales a mediados del siglo XIX, en sus memorias contenidas en el libro *A Century of Russian Ballet* de Roland John Wiley:

"el ingreso en esta escuela se realizaba a los ocho años en régimen de internado. La enseñanza era doble: la enseñanza escolar normal y la artística (canto, baile, música, drama, esgrima...). Totalmente pensada para el Teatro Imperial, que mucho más tarde se formarían de ella diferentes escuelas de *Artes Escénicas*, entre ellas la de Ballet. La educación artística era muy completa, con objeto de que al terminar los estudios, los estudiantes, aunque no todos llegaban a ser artistas, tenían garantizado un puesto de trabajo como, por ejemplo, maquinistas, comparsas... Los estudiantes tenían un amor apasionado por el teatro y los niños aprendían desde pequeños a actuar en el escenario. Durante el desarrollo de su formación tenían la oportunidad de descubrir hacia donde podía encaminarse su propio talento. Al final del siglo XVIII, Rusia contaba con todo un sistema organizativo, sin el cual no habría sido posible, en su caso, la cima que alcanzó la *danse d'école* en Rusia."¹¹⁰

Una antigua alumna y bailarina del Ballet Imperial, *Anna Petrovnova Natarova*, nacida en 1835, en una revista llamada *Istoricheskii vestnik* (Mensajero histórico), citada en el libro *A Century of Russian Ballet*, confirma esta organización con más detalle, por ejemplo, el sistema del internado, las clases académicas, las clases de ballet, la organización y el cuidado higiénico de los niños, el régimen de comidas, la visita de los padres¹¹¹.

¹⁰⁹ Fue teatro principal de ópera y ballet hasta la construcción del teatro *Mariinsky* en 1849, situados ambos uno en frente del otro y usándose indistintamente para las representaciones. Más tarde tanto la ópera como el ballet se ubicaron, definitivamente, en el Mariinsky al ser declarado el teatro Bolshoi como edificio peligroso. Actualmente reside allí el conservatorio de San Petesburgo.

¹¹⁰ WILEY, Roland. *A Century of Russian Ballet*. Hampshire: Dance Books, 2007, pp. 108- 143 (La traducción es mía)

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 135-166

Entre la influencia de los maestros europeos se destaca la de Charles-Louis Didelot nacido en Estocolmo, de padre francés (1767-1837). Se sabe que fue discípulo de *Dauberval* (coreógrafo de *La Fille mal gardée*) en París. Bailó en Francia, en Suecia y estuvo muchos años en Inglaterra, hasta que en 1801 viajó a San Petesburgo. Contratado por el director de los Teatros Imperiales, trabajó como bailarín, maestro de baile, coreógrafo y profesor de ballet. *Didelot* había recibido las influencias de la mejor herencia de los grandes maestros, entre ellos *Noverre* y *Auguste Vestris*.

Se estableció, definitivamente, en Rusia en 1816. Hasta que se retiró en 1829. La causa de su temprano retiro fue un desacuerdo con el Príncipe Gagarín que era en aquel momento el director de los Teatros Imperiales. Su obra está perdida y sólo quedan recuerdos de su trabajo y algunos documentos de esta figura destacada del primer tercio del siglo XIX en Rusia. Algunos historiadores de la primera mitad del siglo XX, entre ellos *Cyril W. Beaumont* consideran que:

“Didelot ejerció una gran influencia en el desarrollo del ballet en Rusia, tanta fue su influencia que la historia de la coreografía rusa podría ser dividida en dos periodos- antes de Didelot, y después de Didelot.”¹¹²

En su libro *Complete book of Ballets*, *Beaumont* continúa diciendo que grandes autores contemporáneos suyos, como *Pushkin*, del cual coreografió *Eugen Onegin*, dijo de él:

“Didelot's ballets are invested with a rich imaginative quality and an amazing charm”¹¹³

Aunque continuó bajo la influencia de la mitología griega, cuyos dioses comenzaban la despedida, tal vez definitiva, de su presencia en el arte europeo (el Neoclasicismo), y tal vez por eso coreografió *Apolo y Daphne*, *Apolo*, *Telémaco*, *Flora y Seferina*, entre otros. Fue fiel a las enseñanzas de su maestro *Noverre*, por eso insistía en que la técnica estaba subordinada al tema. Los bailes no los introducía como una mera excusa para ejecutar una

¹¹² BEAUMONT, Cyril. *Complete Book of Ballets*. New York: G. P. Putnam's sons, 1938, p. 18 (La traducción es mía)

¹¹³ *Ibid.*, p. 16

demostración de *tours de force* sino para contribuir a la acción y siguiendo las reformas de *Noverre* prestaba mucha atención a la pantomima, para contribuir a la comprensión clara de las acciones de los bailarines.

Siempre ávido de nuevos conocimientos, su cultura fue muy amplia. Su trabajo era muy completo no sólo coreografiaba, escribía las sinopsis y en ellas exponía sus teorías sobre la producción, seleccionaba la música, planeaba la escenografía y vestuario, a veces con colaboración pero no siempre. Las puestas en escena de estas obras en las cuales, con frecuencia, usaba maquinaria para hacer volar a sus bailarinas, anticiparon la elaborada puesta en escena del *Grand Ballet* que *Marius Petipa* desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX. Se cree que esta técnica escénica fue inventada por él. Lo mismo que introdujo espejos en la escena para que el público tuviera dos puntos de vista. Esta faceta era muy innovadora para aquel momento, más tarde *Petipa* expondría a sus bailarines en movimiento, repitiendo la misma frase, en diferentes ángulos. El uso del espacio escénico en el Ballet Neoclásico del siglo XX, manifestaría el empeño en demostrar el cuerpo danzante desde diferentes puntos de vista.

Como maestro dio mucha importancia al cuerpo de baile y le disgustaba el sistema de estrellas. Esta concepción, un siglo después, la hará suya *George Balanchine* (padre del Ballet Neoclásico).

En relación con las *Bellas Artes*, que acompañan a esta tesis, hay destacar que *Didelot* era muy capaz de coreografiar con gran detalle formaciones atractivas con el cuerpo de baile y para esto se inspiraba, a menudo, en los efectos sugeridores de las obras famosas tanto de pinturas como de esculturas. Por ejemplo, en el segundo acto de su ballet “Aventuras de Caza”, reprodujo una pintura de *Terniers* de la colección del *Hermitage*.

Beaumont en su libro *Complete book of Ballets* comenta que un crítico inglés contemporáneo suyo escribió:

“The art of Mr Didelot is admirably displayed in living Pictures- every part of his scene is animated- below, above, everywhere we see life and motion...”¹¹⁴

¹¹⁴ BEAUMONT, Cyril. Complete Book of Ballets. New York: G. P. Putman's sons, 1938, p. 16

De él se posee poca información, sin embargo, recuerdos escritos por un alumno suyo *Glushkovsky*, llamadas “Recolecciones del gran coreógrafo *Charles-Louis Didelot* y algunas deliberaciones concernidas con la danza”, dan una idea de esta gran figura¹¹⁵. En este periodo los espectadores rusos se convirtieron en *balletómanos*, fenómeno ya existente en Francia pero que en Rusia cobraron un mayor ardor. Fueron importantes por lo menos por dos cosas: primero porque contribuyeron con sus críticas al desarrollo del ballet, es indiscutible que también estaban atraídos por las bailarinas. Segundo, porque uno de los balletómanos de finales del siglo XIX, *Sergei Diaghilev*, se convertirá en una figura central en la crisis y desarrollo de la *danse d'école*, y de ambos crisis y desarrollo, después de casi rozar su desaparición, la *danse d'école* volvería y de ella nacería el Ballet Neoclásico.

Las bailarinas mencionadas del Ballet Romántico *Marie Taglioni* y más tarde *Fanny Essler*, deleitaron al público ruso bailando con el Ballet Imperial. Su influencia fue destacada. Su legado técnico, el trabajo de las puntas, su arte en fin.

La llegada del ballet *Giselle* a Rusia, un año después de su estreno, dio paso a la obra y trabajo de *Jules Perrot*. Más tarde fue apuntado como Maestro de Baile del Ballet Imperial, donde trabajó y creó durante varios años. Su sucesor, otro francés *Arthur Saint-Léon*, también, creó obras para los bailarines del Ballet Imperial. Ambos pasaron de la Ópera de París a San Petesburgo.

Théophile Gautier visitó Rusia en 1866 y quedó muy impresionado por el Ballet Imperial de San Petesburgo y admitió que este ballet cultivado por *Perrot* y *Saint-Léon* había sobrepasado a Francia.

Será la llegada de otro francés *Marius Petipa* el que conducirá, todo esto, a un momento de grandioso esplendor pero, también, vislumbrará la crisis que se anunciaba y que tendría lugar en el próximo siglo, el siglo XX.

¹¹⁵ Estas han sido publicadas en el libro *A Century of Russian Ballet*. WILEY, Roland. *A Century of Russian Ballet*. Hampshire: Dance Books, 2002, pp 5-49

LE GRAND BALLET

2.1 San Petersburgo ciudad mágica

Como ciudad mágica, San Petersburgo ha sido considerada por escritores, pintores, músicos, poetas y coreógrafos que han pasado o vivido en ella. Privilegiada por su situación geográfica y privilegiada, también, por la leyenda que *Pedro el Grande* hizo de ella.

En el siglo XIX, conoce la ciudad la mano fuerte y el paso de los zares *Alejandro I*¹, *Nicolás I*², *Alejandro II*³(fue asesinado), *Alejandro III*⁴ y *Nicolás II*⁵(fue asesinado en el siglo XX), que representaban un poder totalitario y vivían del lujo frente a la gran pobreza del pueblo ruso.

En el siglo XIX las huellas de la esclavitud eran tan notables en Rusia, que por este motivo se produjo un Movimiento de Emancipación. Fue el Zar *Alejandro II* el que proclamó la Emancipación de los siervos en 1861. Siervos, que todavía vivían bajo un sistema feudal. Rusia seguía paralizada en su proceso de industrialización muy lejos del resto de Europa y los millones de pobres se extendían por todo el país.

La ciudad mágica, escondía o no se quería reconocer en ella, la cara oculta de la miseria. El Zar *Nicolás I* mandó construir los conjuntos de las plazas del Palacio y el Senado, la magnífica Catedral de San Isaac y muchos otros complejos arquitectónicos. La mayoría

¹ Reinó de 1801 a 1825. Vencedor de Napoleón. Se inclinó por una política ultraconservadora.

² Reinó de 1825 a 1855. Empezó la etapa de expansión imperial y a su vez de mayor represión del interior. Su política se basó en impedir la difusión de las ideas de la revolución francesa. Murió antes de ver su derrota en la guerra de Crimea.

³ Reinó de 1855 a 1881. Inició una política liberalizadora. Disminuyó la censura de los libros. Una de sus reformas más importantes fue la Emancipación de los Siervos en 1861. Murió asesinado en 1881 por revolucionarios.

⁴ Reinó de 1881 a 1894. Representa la vuelta a la autocracia al morir asesinado su padre.

⁵ Reinó de 1894 a 1917. Se encontró con un país con grandes dificultades, y problemas laborales. Las desigualdades socio-económicas condujeron a las revoluciones de 1905 y 1917. Fue asesinado en 1918 después de la revolución de 1917

fueron construidos por su arquitecto favorito, *Carlo Rossi*, nacido en San Petersburgo. Lo hizo para embellecerla más. Y, tal vez así, para ocultar lo que se guardaba detrás.

En el siglo XIX, la ciudad de San Petersburgo apareció en la literatura con *Alexander Pushkin*⁶ (26 Mayo 1799, Moscú- 29 Enero 1837, San Petersburgo), que fue el principal representante del Romanticismo ruso. En su poema llamado, *El Jinete de Bronce*, hace referencia a la estatua de bronce del Zar, fundador de esta ciudad a orillas del Neva, *Pedro el Grande* y a la ciudad con su vitalidad y ya con sus problemas. Este poema está considerado como el más importante de la literatura rusa. Algunas de las obras de *Pushkin* han inspirado a músicos y a coreógrafos, por ejemplo su obra *Rusland y Lyudmila* a *Glinka*⁷ (1 Junio 1804 Novospasskoje- 15 Febrero 1857 Berlín), *Boris Godunov* a *Mussorsky* y *Eugene Onegin* a *Tchaikovsky* y en el siglo XX al coreógrafo *John Cranko*.

Por todo ello, *Pushkin* está considerado como el padre de la Literatura moderna rusa. Escritores posteriores recibieron de él su influencia, como *Gogol*⁸ (20 Marzo 1809 Ucrania- 21 Febrero 1852 Moscú), *Dostoyevsky* (21 Noviembre 1821 Moscu- 28 Enero 1881) y *Tolstoi* (9 Septiembre 1828 *Yasnia Polania* - 1910 *Astapovo*)

También *Pushkin* le dedicó un poema al cuadro del pintor romántico *Karl Briullov*⁹ (12 Diciembre 1799 San petersburgo - 11 Junio 1852 Roma), titulado, *El último día de Pompeya*, que podría simbolizar no sólo la majestuosidad de San Petersburgo sino su cara oscura. La cara oculta que estaba detrás de la mágica, ocultándose tras el azogue del poder.

⁶ Poeta, dramaturgo y novelista romántico. Fundador de la literatura Rusa del momento. Estudió entre 1811 y 1814 en el Liceo Imperial, más tarde llamado Liceo *Pushkin* en su honor, cerca de San Petersburgo. Su primer poema fue *Rusland y Lyidmila*. Escribió *Boris Goudov* en 1825, *Eugene Onegin* entre 1825- 1832, *El Jinete de Bronce* en 1833. Murió en 1837 en un duelo.

⁷ Compositor y músico ruso. Glinka fue el primer compositor ruso en ser reconocido fuera de Rusia y se le considera el padre de la música rusa. Su trabajo ejerció una gran influencia en las generaciones siguientes de los compositores de su país. Sus obras más conocidas son las óperas *Una vida por el Zar* en 1836, que es la primera ópera nacionalista rusa y *Rusland y Lyidmila* cuyo libreto fue escrito por *Alexander Pushkin*. Inspiró a un grupo de compositores a formar grupo (más tarde, serían conocidos como "los cinco": *Mussorgsky*, *Rimsky-Korsakov*, *Borodin*, *Cui*, *Balakirev*) para crear música basada en la cultura rusa. Este grupo, más tarde, fundaría la Escuela Nacionalista Rusa. Es innegable la influencia de Glinka en otros compositores como *Vassili Kalinnikov*, *Mijail Ippolitov Ivanov*, y aún en *Piotr Tchaikovsky*. GORISCHEV, Thussy. *Russische National-komponisten des 19 jahrhunderts*. Graz: Verlag kurt Pachla, 2005, pp 13- 40 (La traducción es mía)

⁸ Escritor realista ruso. Vivió en San Petersburgo y conoció a *Alexander Pushkin* que fue amigo suyo. La vida y la obra literarias de Gógol muestran el debate entre las tendencias prooccidental y eslavófila en la cultura rusa. Los reformistas liberales rusos interpretaron en un principio las historias de Gógol como sátiras sobre los aspectos negativos de la sociedad rusa. Gógol tuvo un impacto enorme y permanente en la literatura rusa.

⁹ Pintor Neoclásico y Romántico Ruso. Hijo de padres franceses. Estudió en la Academia de las Artes en San Petrsburgo. Su pintura más famosa es *El último día de Pompeya*. Fue el primer artista ruso en ganar fama internacional. Desarrolló un estilo de retrato combinando la simplicidad del Neoclásico y las tendencias románticas. Fue la figura clave en la transición entre el Neoclásico ruso y el Romántico.

Este fue el pintor más importante ruso del Romanticismo. Fue expuesto en Europa donde levantó gran polémica y más tarde en San Petersburgo. *Gogol* le dedicó un artículo y *Solomon Volkov* dice sobre el cuadro:

"La pintura de *Briullov* es uno de los grandes fenómenos del siglo XIX. Supuso la resurrección de la pintura."¹⁰

Entre el círculo de amigos de este pintor se encontraba el compositor *Glinka*, que en la música es considerado como el padre de la música nacional rusa. Y, también, fue inspirado por la literatura de *Pushkin*, y muchos años más tarde el joven *Diaghilev* sería su gran admirador y *George Balanchine* coreografió, en la segunda mitad del siglo XX, un ballet inspirado por su composición, *Valse Fantasie*, que es un poema musical de amor, sufrimiento y añoranza de San Petersburgo.

Tchaikovsky llegó a decir de la pieza musical *Kamariskaya* de *Glinka*, que contenía toda la escuela sinfónica rusa. Además fue el autor de la primera ópera rusa.

Al desvanecerse el Romanticismo, el Realismo llenó las mejores páginas de la literatura rusa y del arte de este siglo, lo mismo que ocurrió en el resto de Europa. *Gogol*, uno de los primeros que se distinguió por su crítica y retrato de la grave situación rusa, lo hizo, especialmente, en una novela corta llamada *El Abrigo*. Y desempeñó un papel tan importante en los escritores de su generación, que el propio *Dostoyevsky* sintetizó esta influencia con una frase celebre que pasó a la historia de la literatura: "*todos nacimos del Abrigo de Gogol*".

El musicólogo *Solomon Volkov* explica en uno de sus libros, lo siguiente, sobre la obra *Crimen y Castigo* de *Dostoyevsky*:

"una doble imagen de Petersburgo se desarrolla en *Crimen y Castigo*: por una parte, el maravilloso panorama del Neva (incluso cuando da una expresión desagradable y misteriosa) y por otra parte, los dibujos depresivos de un infierno urbano con sus colores tristes y repugnantes."¹¹

¹⁰ VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press 1995, p. 62 (La traducción es mía)

¹¹ *Ibid.*, p. 49 (La traducción es mía)

Esta doble contemplación de la ciudad bella, en este caso, en *Dostoyevsky*, anuncia de forma realista, las amenazas que se ciernen sobre ella, de la que los artistas, que vivían allí, eran testigos críticos.

La cultura de San Petersburgo hasta mitades del siglo había sido reflejada y contestada, fundamentalmente, por la literatura, destacando las figuras de *Pushkin*, *Gogol* y *Dostoyevsky*. Pero se amplió esta contestación a los músicos y fueron ellos los que iniciaron toda una revolución cultural, que más tarde fue seguida por otros grupos de artistas.

Dado este papel tan importante de los músicos conviene reflexionar sobre ello, siguiendo el punto de vista de *Solomon Volkov* en su libro *St. Petersburg A Cultural History* y se puede formular con él la siguiente pregunta:

"How did it happen that music, the least descriptive of the arts, turned out to be a far more truthful, albeit troubling, mirror of life in Petersburg than poetry, painting, or the other arts? The answer lies in the uniqueness of Petersburg existence- there, the external image and the inner content often do not coincide."¹²

También el musicólogo *Boris Asafyev* afirma, la presencia de la música en la leyenda de San Petersburgo, de esta manera:

"La cultura de San Petersburgo ahora no puede ser tachada de la historia de Rusia y ni de la humanidad. Es la música la que juega un papel dominante en esa cultura."¹³

El grupo de Los Cinco formado por los músicos *Borodin*, *Cui*, *Balakirev*, *Mussorsky* y *Rimsky-Korsakov*, fue el grupo más destacado que ha existido en San Petersburgo o en cualquier otro lugar de Rusia. Este grupo dominó el desarrollo de la escena artística rusa por muchos años y, fue debido a su amistad, primero con el grupo de pintores realistas llamado la Sociedad de Ambulantes, y más tarde con el grupo modernista Mundo del Arte (*Mir iskusstva*) al que pertenecían *Diaghilev* y *Alexandre Benois*. Este grupo formado por

¹² VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press 1995, p. 59

¹³ *Ibid.*, p.59 (La traducción es mía)

músicos aficionados, que aprendían y se enseñaban los unos de los otros, fueron los que cambiaron el estilo de la música rusa. El músico más destacado fue *Mussorsky*. Los autores realistas, como *Dostoyevsky*, *Gogol* y otros más se revelaron, también, contra el Conservatorio de San Petersburgo y la Sociedad de Música Rusa Imperial.

También la Sociedad de Ambulantes se salió de la Academia de las Artes en protesta por la burocratización del arte. De una forma u otra, todos caminaron hacia un nacionalismo, en el caso de la música, cultivando las canciones rusas y el folclore. Esta tendencia proviene de *Glinka* y se extendió hacia *Tchaikovsky*, *Stravinsky* y repercutió, también, en el ballet. Este momento es denominado la Era del arte Populista.

Un gran número de artistas, de aquel momento, no sólo fueron en su arte radicales, sino que lo fueron, además, de cara al pueblo en el desarrollo político de este.

Entre el grupo de los *Nihilistas* una figura destacada *Dimitri Pisarev*¹⁴ (14 Octubre 1840 - 16 Julio 1868), llegaba al rechazo del arte expresando que él no veía ningún significado en él. Para él, el arte sólo podría servir para representar el sufrimiento de la mayoría de hambrientos, insistir en las causas de este sufrimiento y para llamar la atención hacia la situación política y social.

San Petersburgo fue, por todo ello, un espacio de creación y de rebeldía. Las artes contribuyeron a encender una nueva visión sobre ella, visión que se extendió al resto de Rusia, con una cita de *James H. Billington* en su libro *The Icon and the Axe*, él resume de esta manera, la segunda mitad del siglo XIX ruso:

"The search for new forms of art and life in the midst of social dislocation, industrial development, and urbanization during the second half of the XIX century. [...] The gradual turn to social thought during the last years of Nicolas I reign [...] The peculiar genius of art in the age of Alexander II, seeking both the remorseless realism of the materialistic sixties and the idealization of the Russian people of the visionary seventies. The painting of the *wanderers*; the music of the Russian national school, particularly the great historical operas of Modest Mussorgsky; and the psychological novels of Feodor Dostoyevsky with their dramatic penetration

¹⁴ Escritor radical ruso y crítico social. Activista revolucionario en la Rusia de los sesenta. Sus ideas influyeron en la generación rusa de 1905 a 1917.

from the real to the more real and their ideological efforts to overcome the schisms in Russian life and consciousness."¹⁵

Pero la *danse d'école*, que después de la experiencia romántica, entró en una grave crisis al carecer de argumentaciones, y repetirse continuamente, y al carecer de espíritu creador, llegó a convertirse, en un espectáculo de exhibición extravagante y de efectos sólo escénicos.

En Rusia, en contraste con las tendencias artísticas y sociales ya mencionadas, que en el caso de la literatura, la pintura y el teatro se inspiraron en la vida real y en el caso de la música sinfónica y las óperas que explotaron y desarrollaron el concepto de la identidad nacional, el ballet entró en una situación de aislamiento y no dio respuesta propia a la problemática, ni las tendencias que el pueblo ruso demandaba.

El ballet se dirigió a una elite privilegiada y contribuyó con sus creaciones, a la evasión de los problemas reales. Aunque, a su vez, levantara pasiones a través de su espectáculo.

Pero entre este público más bien elitista, una generación de balletómanos comenzó a desarrollarse, desempeñando, algunos de ellos, un poder muy fuerte ante el tipo de espectáculo que se representaba en la escena. Dividiéndose en bandos en una discusión fuerte, que acababa a veces en peleas, sobre las bailarinas favoritas de cada uno de ellos. También influenciaron con poder a la crítica, para que defendiera en sus artículos el ballet de su elección. Estos hechos conducen a la conclusión: que este grupo poderoso sería un factor importante en la futura crisis del siglo XX, porque con sus ideas dogmáticas, ellos contribuirían a que el ballet cayera, otra vez, en una nueva decadencia. Algunos intelectuales formaron parte del grupo de los balletómanos ejerciendo una visión más profesional entre los cuales destaca, entre otros, *Diaghilev*.

Marius Petipa, coreógrafo principal de la segunda mitad del siglo XIX, vivió también en San Petersburgo. Pero él no cambió la temática de las argumentaciones, sino que se dirigió al público que reclamaba este tipo de espectáculos, no por ello dejando de crear obras grandiosas, que contribuirían, al mismo tiempo, a sacar al ballet de la crisis en que se

¹⁵ BILLINGTON, James. *The Icon and the Axe*. New York: Vintage Books, 1970, p. 360

encontraba, después de la caída del Romanticismo. Según *Scholl*, su obra *La hija del Faraón* abrió una nueva *Era* y esta *Era*, culminó en un ballet clave, porque él, además, acertó con la llave con la que se abriría una nueva puerta: *La Bella Durmiente*¹⁶.

La situación social e histórica planteaba nuevas demandas a *Petipa*, pero él no respondió a ellas, probablemente porque el ballet no se había capacitado para estas demandas. Fue, sin embargo, la continuidad en el trabajo creador lo que lo condujo a dar y acertar en unas creaciones que ayudarían, no sólo al ballet a superar su decadencia, sino a conducirlo a un punto de gran brillantez. Lo condujo a una cima de belleza y desarrollo que, junto a la rebelión producida en las otras artes más tarde, este punto de gran creación artística entraría en una fuerte crisis y conocería su caída.

2. 2 *Marius Petipa*

Si hay una figura destacada en el ballet del siglo XIX es la de *Marius Petipa*. Su huella creadora no sólo brilló en aquel periodo sino que perdura en la escena de nuestros días, al ser consideradas sus obras, como se ha dicho, como expresión de una gran creación artística y son por eso, obras patrimonio de la humanidad. Historiadores, teóricos y críticos de la danza, especialmente rusos, pero también de otros países, por ejemplo, de Estados Unidos, han investigado sobre esta figura. Han sido estos estudios los que, por una parte, han dado a conocer su vida, sus reformas, aportaciones y han sacado a luz la gran importancia de su creación, que en un momento quedó oscurecida por muchas causas y, también, por sus propios discípulos¹⁷. Fue, ya entrado el siglo XX, cuando se vio con claridad la importancia de este creador, reconocido en Rusia, pero no en el resto de Europa y América.

¹⁶ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 7

¹⁷ Michel Fokine y Alexander Gorsky bailarines del Ballet Imperial. Además, fueron importantes coreógrafos y reformadores de la danza clásica a principios del siglo XX. La actitud crítica hacia la obra de su maestro oscureció la figura de Marius Petipa. Denominaron a sus obras el Ballet Viejo. La pantomima desapareció de la escena en los nuevos ballets, como reacción a sus reformas y, al mismo tiempo, redujeron las escenas de mímica en las obras de Petipa.

Fue en Rusia, principalmente, en el periodo de la Unión Soviética, donde se destacan las mayores investigaciones sobre él y su obra, lógicamente porque él vivió allí y allí creó y sus ballets continúan siendo los más bailados en los escenarios rusos.

Autores de distintos países han aportado a esta investigación nuevos datos y de este modo, se han podido leer así en diferentes idiomas y puntos de vista.

Pero continúa llamando la atención, que salvo en Rusia, en el resto del mundo no hay mucha información profunda y analítica sobre *Petipa*, en comparación a la existente sobre otros creadores. Sus memorias fueron, por primera vez, traducidas y publicadas en inglés en Londres por *Lillian Moore* (1911-1967) ¹⁸.

En inglés y en alemán, hay traducido, sólo, un libro del ruso. La versión alemana de esta obra, fue llevada a cabo por la editorial *Henschel* en el año 1975 y en ella, además de sus memorias, se encuentran testimonios, documentos y recuerdos convirtiéndose, en el libro ¹⁹ de no idioma ruso más completo sobre *Marius Petipa* y es fundamental para su estudio, titulado: *Marius Petipa Meister des klassischen Ballets. Selbstzeugnisse Dokumente Erinnerungen*. En él se encuentra una cita destacada del editor *Eberhard Rebling* que por su belleza y homenaje a esta figura, no se puede por menos de dejar de destacar:

"Wenn wir das Ballett mit anderen Kunstgattungen der letzte anderthalb Jahrhunderte vergleichen, so hat es weder in Musik, in den bildenden Künsten noch in der Literatur eine Schöpferpersönlichkeit von so einzigartiger Bedeutung gegeben, wie *Petipa* sie in der Kunst Terpsichores einnimmt. Höchstens in den interpretierenden Künsten könnte man ihn mit Paganini auf den Gebiet des Violinspiels, mit *Listz* in der Pianistik oder *Stanislawski* in der Schauspielkunst vergleichen. Um ein bekanntes Wort von *Beethoven* abzuwandeln, der über Bach

¹⁸ Bailarina, coreógrafa, historiadora, escritora y crítica americana. Estudió con *George Balanchine*, *Fokine*, *Alexandra Fedorova* y con *Charles Weidman* Danza Moderna.. Autora de varios libros. Escribió la reseña sobre el Ballet en la Enciclopedia Británica, además de contribuir en diferentes revistas de danza como *The Dancing Times* y *Dance Magazine*.. <danceheritage.org/xtf/view?docId=ead/danmooreID>

¹⁹ *Marius Petipa Meister des klassischen Ballets, selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Este libro fue editado en la República Democrática Alemana, cuatro años después de ser publicado en ruso en Leningrado. Actualmente se encuentra sólo en bibliotecas o en anticuarios alemanes..

meinte, daß er Meer heißen müssen, können wir von *Petipa* sagen, daß sein Name *Grandpas* lauten sollte."²⁰

Marius Petipa, francés, nacido en Marsella el 11 de Marzo de 1818. Esta fecha ha sido objeto de controversias y descubrimientos, al mismo tiempo que ha permitido conocer características sobre su personalidad y su vida. En sus memorias él dice que "nació el 11 de Marzo de 1822"²¹. ¿Por qué cambió su fecha de nacimiento y la escondió hasta el final de su vida?, se preguntaron sus investigadores.

La historiadora *Natalia Roslavleva* encontró, ya muy entrado el siglo XX, su partida de nacimiento donde consta su fecha exacta. Se cree que cambió su edad para poder entrar en el Ballet Imperial Ruso, porque tenía miedo a no ser admitido, ya que a *Jules Perrot* lo habían despedido de la Ópera de París por su edad, al tener casi treinta años²². Además de este problema de la edad, los motivos de intentar descubrir esta falsificación, podrían también residir en que él había sido un gran bailarín famoso en Europa, ni tampoco poseía las cualidades que un bailarín clásico debe tener.

Según la bailarina rusa del Ballet Imperial *Ekaterina Ottovna Vazem*²³ (Moscú 25 Enero 1848- Leningrado 14 Febrero 1937) explicó lo siguiente:

"Como bailarín no lograba realizar la Danza Clásica especialmente bien, en cualquier caso no era bello. Sus piernas, tenían pies sin empeines, estos eran grandes y planos, características impropias para la Danza Clásica. Pero era muy

²⁰ (La traducción es mía)"Cuando nosotros comparamos el Ballet con otras formas artísticas del último siglo y medio, no encontramos ni en la música, ni en las artes plásticas, ni en la literatura una personalidad creadora de tan singular significado como la que Petipa ocupa en el arte de Terpsicore. Como mucho en las artes interpretativas se lo podría comparar con Paganini en el campo del violín, con Listz en el piano o con Stanislavsky en el teatro. Recordando una palabra famosa de Beethoven sobre Bach (arroyo en alemán) al que llamaría no arroyo sino mar, nosotros podríamos decir que el nombre Petipa (deriva del francés *petit pas*, pequeño paso) debería ser *Grandpas* (gran paso en francés). REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 5

²¹ MOORE, Lillian. *Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa*. New York: The McMillan Company, ?, p. I

²² REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, pp 221-232

²³ Primera bailarina del Ballet Imperial Ruso. Fue de las primeras bailarinas rusas que subió al puesto de primera figura, que hasta entonces lo ocupaban bailarinas extranjeras. *Marius Petipa* coreografió *La Bayadere* en 1877 y ella interpretó el papel principal, *Nikiya*, en el estreno. Su éxito fue tan rotundo que el público la aplaudió durante media hora. Además fue maestra de la gran bailarina *Anna Pavlova*. Escribió también sus memorias.

bueno en bailes de carácter al tener mucho temperamento y expresión [...] Su gran arte residía en la mímica."²⁴

Puede ser que la necesidad de obtener un puesto de trabajo, fuera el motivo que lo condujera a un ocultamiento continuo y a sus historiadores someterlos a un difícil jeroglífico.

Hijo de una familia de artistas. Su padre fue bailarín y maestro de baile, su madre actriz de teatro, Su hermano mayor *Lucien Petipa* fue el famoso Primer Bailarín de la Ópera de París (bailó en el estreno de *Giselle* junto a *Carlotta Grissi*), una de sus hermanas *Victorine Petipa* fue cantante de ópera y su hermano pequeño *Jean Petipa* también bailarín. *Petipa* destaca en sus memorias, traducidas por *Lillian Moore*, la importancia de su origen familiar de este modo:

"Service to art was then transferred from generation to generation, and the history of French theatre lists many theatrical families."²⁵

Recorrió diferentes ciudades de Europa, debido a la profesión de sus padres, y especialmente, vivieron en Bruselas, donde él adquirió una buena formación escolar y asistió al conservatorio de música, en el cual aprendió solfeo y violín. Esta formación musical fue muy importante para el desarrollo de su carrera, ya que música y danza, como se ha dicho, van unidas.

En sus memorias él relata, que no tenía ninguna inclinación hacia el arte de la danza, pero que comenzó a estudiarla en la clase de su padre a los siete años. Su padre insistía en ello y, con nueve años, apareció en la escena en un ballet creado por él. La familia estuvo sometida a problemas existenciales, debido unos a la revolución de 1830, a los problemas económicos derivados de ella y por esto, el padre se vio obligado a crear ballets en diferentes teatros de Francia²⁶.

²⁴ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 306 (La traducción es mía)

²⁵ MOORE, Lillian. *Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa*. New York: The McMillan Company, ?, p. 1

²⁶ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, pp 24-27

Según *Petipa* en sus memorias, después de vivir doce años en Bélgica, su padre recibió un puesto como maestro de baile en Burdeos. A partir de este momento, él comenzó a tomarse la danza en serio, recibió su primer contrato como Primer Bailarín y Maestro de Baile en Nantes, según él tenía dieciséis años pero, probablemente, tenía veinte. Allí creó diferentes ballets. Debido a una lesión en la pierna, que le impidió durante seis meses trabajar, abandonó este trabajo ya que la dirección no quería pagarle²⁷.

Afortunadamente su padre y él fueron contratados para una gira en Nueva York que no fue muy afortunada y él mismo, en sus memorias publicadas por *Lillian Moore*, la califica de decepcionante:

"Sad was our acquaintance with the United States, where an impresario, a certain Leconte, had brought us promising mountains of gold, and where we soon found that we had fallen into the hands of an international adventurer."²⁸

Padre e hijo volvieron a Europa y según *Natalia Roslavleva*, *Petipa* se encontró largo tiempo en desempleo, vivió parte con su madre, parte con su hermano *Lucien*, que ya era Primer Bailarín en la Ópera de París y, recibió clases con el famoso maestro *Auguste Vestris*, como él afirma también en sus memorias²⁹.

Su hermano *Lucien* le facilitó el bailar en un concierto con *Carlotta Grissi* y gracias a esto, después de una audición, consiguió un contrato como Primer Bailarín en el Gran Teatro de Burdeos, donde además de bailar, coreografió ballets de un acto, que al parecer tuvieron mucho éxito. El teatro acabó en banca rota y él volvió a sufrir la falta de trabajo³⁰.

²⁷ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 27

²⁸ (La traducción es mía) "Triste fue nuestro encuentro con los Estados Unidos, donde un empresario un tal Lecomte, nos había traído prometiéndonos montañas de oro, y pronto nos encontramos con que habíamos caído en manos de un aventurero internacional." MOORE, Lillian. *Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa*. New York: The MacMillan Company, ?, p. 9

²⁹ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 218

³⁰ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 217

2. 2 .1 *Petipa en España*

Gracias a que ya se había hecho un nombre, fue invitado como Primer Bailarín al Teatro del Circo de Madrid³¹.

El paso de *Petipa* por España, en contraste con todo lo que él había vivido hasta ese momento, fue positivo.

Económicamente, consiguió vivir bien de su trabajo, bailar y coreografiar³², viajar de gira según él por Andalucía, tener éxito, aprender profundamente las danzas españolas, que formarían parte de muchos de sus ballets posteriores. Más tarde, su padre lo siguió y coreografió también para el teatro de Madrid³³.

Tuvo la oportunidad de conocer el temperamento y genio español, y siguiendo siempre lo escrito por él en sus memorias, se puede apreciar el recuerdo cariñoso que tuvo de este país. Quizá por todo esto, ya en San Petesburgo el ballet *Don Quijote*, basado en las bodas de Camacho, expresa la vitalidad de *Cervantes* y el espíritu cotidiano del pueblo español, en el que él había vivido.

Siempre, según él, se convirtió en un héroe en la escena al atreverse a besar a su pareja³⁴, esto estaba prohibido en España. Tuvo tanto éxito que la gente venía a verle actuar en esa escena.

Pero los ciclos de la historia de *Petipa* parecen que no tienen un final feliz y debido a una historia amorosa se vio envuelto en un desafío, un duelo, en el que no murió nadie, pero fue el motivo por el que tuvo que salir de España a pesar de su éxito en la escena. Por

³¹ Predecesor del Teatro Real, situado en la Plaza del Rey. El Marques de Salamanca fue su empresario y este teatro fue la residencia de moda de la ópera y ballet de Madrid, desde 1842 hasta 1850, al que acudieron los mejores artistas del momento. En 1850 se fundó el Teatro Real en la Plaza de Oriente.

³² Sus obras en España : "Carmen y su torero", "La perla de Sevilla", "La aventura de una hija de Madrid" y "Viaje a la corrida de toros" REBLING, Eberhard. Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts. Berlin: Henschel, 1975, p. 219

³³ Ibid., p. 218

³⁴ "[...] the dancer begs a kiss of his partner, but is met with a refusal. Still a second time he perseveres, begs the same-again refusal. The third attempt of the lover softens the lady, she agrees, and I, getting into the role, take advantage of the received permission with such a realistic reproduction of the intended act, that even the worshippers of the school of Mr Stanislavsky would be filled with satisfaction" MOORE, Lillian. Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa. New York: The Macmillan Company, ?, p. 16

intrigas quizás de la embajada francesa. A principios de 1847 *Petipa* se encuentra otra vez en París³⁵ y sin trabajo.

En Mayo de 1847, viaja a San Petesburgo, que será el lugar definitivo donde creará sus grandes obras, y por este motivo, como ya se ha repetido, la historia de la *danse d'école* pasará a Rusia.

2. 2. 2 San Petersburgo

"El 24 de Mayo de 1847, llegué a San Petesburgo por barco, y desde entonces he estado empleado en el Teatro Imperial Ruso. Sesenta años de servicio en un lugar, en una institución, es muy extraño, y un destino no consentido a muchos mortales.[...] He tenido el honor de servir a cuatro Zares: Nicolás I, Alejandro II, Alejandro III y Nicolás II."³⁶

En este momento histórico, coinciden varios factores por los que *Petipa* se tuvo que ir a Rusia.

En Europa, como ya se sabe, el papel del hombre había sido eclipsado por las bailarinas, de tal modo que los puestos de trabajo para el hombre eran cada vez más escasos, y es por esto, por lo que algunos bailarines miraron hacia el Ballet Imperial Ruso, donde todavía la danza masculina gozaba de una alta consideración, a pesar de que la bailarina iba ganando terreno. Por esto, y por la inestabilidad política en Francia y la crisis de los teatros en los Países más importantes de Europa, se encuentran las causas por las que *Petipa* entraría en Rusia.

En el libro *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts* se puede leer la siguiente cita del desilusionado *Bournonville*:

³⁵ En el libro *Marius Petipa Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*. Se cita en una nota que el *Coureur des Spectacles* del 23 de Febrero de 1847 menciona al padre como personal del grupo en Madrid pero no al hijo. REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 23

³⁶ *Ibid.*, p. 23 . Este es el comienzo de las memorias escritas por *Marius Petipa* a la edad de 87 años (La traducción es mía)

"[...] die Tänzer und die Direktion (der Opéra) begannen die Kunst ausschließlich als Geschäft zu betrachten."³⁷

Sobre su llegada a Rusia hay dos versiones: la que él cuenta en sus memorias en la que expone, con gran elogio, como el maestro de baile *Titus*³⁸ del Ballet Imperial, le escribió manifestándole el interés de la dirección del teatro, para que ocupara el puesto de Primer Bailarín. Sin embargo, *Yuri Slonimsky*³⁹ (13 Marzo 1902 San Petersburgo - 23 Abril 1978 Leningrado), en un artículo, después de una investigación en los archivos de los antiguos Teatros Imperiales, supone que Petipa llegó por su propia iniciativa, como lo hicieron otros bailarines, entre ellos el famoso maestro sueco Christian Johansson⁴⁰ (8 Mayo 1817

³⁷ REBLING, Eberhard. Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts. Berlin: Henschel, 1975, p. 230

³⁸ *Antoine Titus Dauchy*, conocido como *Titus*. Nacido en torno a 1780 y fallecido sobre 1860. Bailarín, maestro de baile y coreógrafo francés. Bailó en la Ópera de París, debutando en 1804. Fue coreógrafo en Berlín y llegó a San Petesburgo en 1832, desempeñando el puesto como maestro de baile y coreógrafo hasta 1848 y fue remplazado por *Jules Perrot*. MOORE, Lillian. Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa. New York: The McMillan Company; ?, p. 26

³⁹ Crítico de Danza, escritor, libretista, profesor y teórico, fue uno de los fundadores del Criticismo del ballet, en la Unión Soviética. Mientras estudiaba en la escuela de Drama Ruso en Petrogrado, en 1918, tomó clases privadas de danza con estudiantes de la escuela de ballet, entre ellos *George Balanchine*. Escribió su primera crítica de danza en 1919. Siguió con gran interés el desarrollo del ballet y tuvo gran interés por su teoría e historia. En sus escritos, defendía la idea de que la danza, por sí misma, es el medio dominante de expresión de un ballet, y que el sentimiento y la emoción son sus contenidos específicos, permitiendo que refleje el mundo real. Propuso y desarrolló, el concepto "dramaturgia coreográfica" que define una síntesis de libreto, partitura musical y danza". En su artículo, " Sobre la dramaturgia del Ballet", concluye que "la danza es el criterio para seleccionar el material adecuado para los ballets dramáticos. Todo lo que no es natural, artificial y falso desde el punto de vista de la verdad y autenticidad artística, no es apto para el ballet". *Slonimsky* miró a la historia de la creación del ballet bajo esta luz. En sus obras dedicadas a la historia de la danza, se concentró en coreógrafos como *Didelot* y *Petipa*. Escribió más de cuatrocientos artículos de danza y muchos libretos. También fue profesor de historia de la danza. Desde 1937 enseñó en la Escuela de Ballet de Leningrado (antiguamente Escuela Imperial). En 1937 organizó junto con *Fedor Lopukhov* (coreógrafo y maestro, creador de la Sinfonía de Danza) el departamento de coreografía, en la Escuela de Ballet de Leningrado, donde enseñó el análisis de las creaciones de Danza. Fue miembro del Instituto de Historia de las Artes de Leningrado (actualmente Instituto de Teatro, Música y Cinematografía). En 1959 la *Université de la Danse* de París le nombró *Doctor Honoris Causa* y a partir de 1962 fue catedrático en el departamento de coreografía en el Conservatorio de Leningrado. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 5, pp 613- 614

⁴⁰ Bailarín y maestro sueco. Estudió en la escuela de ballet del Teatro Real Sueco. Fue bailarín en el Teatro Real Sueco. En 1836 viajó a Copenhague para estudiar con *August Bournonville* hasta 1839. En 1841 bailó con *Marie Taglioni* en Estocolmo y ese mismo año partió para San Petesburgo y no volvió nunca más a Suecia. En sus cartas expresa su gratitud hacia *Bournonville*, su querido profesor. Bailó junto a *Elena Andreyanova*, que se convirtió en su pareja permanente. Impresionó a los críticos del momento por su ligereza y elasticidad de movimientos, sus saltos, piruetas, giros y su arte. Estudió con *Jules Perrot* y se convirtió en un bailarín de elite del Ballet Ruso. En Rusia bailó con *Marie Taglioni* y *Fanny Elssler*. Enseñó en la Escuela del Ballet Imperial a partir de 1860 (oficialmente desde 1863) hasta el final de su vida. Su sistema de enseñanza sintetizaba lo mejor de las tradiciones de *Bournonville*, *Auguste Vestris*, el Ballet Romántico Francés de *Filippo Taglioni* y *Perrot* y la Escuela de Ballet Rusa. Poseía una gran imaginación para crear combinaciones y estudios que gradualmente incrementaban en su dificultad. También estimulaba a sus alumnos para crear nuevos movimientos de danza. Gracias a sus métodos formó brillantes bailarines incluyendo a *Pavel Gert*, *Nicolai* y *Sergei Legat*, *Matilda Kshessinska*, *Marie Petipa*, *Olga Preobajenska*, *Anna Pavlova* y *Tamara Karsavina* entre otros. *Johansson* y *Petipa* estaban unidos al compartir la misma filosofía y deseos artísticos. Juntos crearon un sistema estético de teoría y ejecución que dominó al Ballet en Rusia hasta principios del siglo XX. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 3, p. 618

Estocolmo- 12 Diciembre 1903 San Petersburgo) y la famosa bailarina *Fanny Elssler*⁴¹. En ningún archivo, consta el nombre de *Petipa*, en el que el director diera la orden a *Titus*, ni tampoco en las listas de los bailarines extranjeros, en los que el teatro tuviera algún interés. Él no tenía la fama que *Elssler* gozaba, y tampoco había bailado con *Taglioni* como lo había hecho *Christian Johansson*. Corrió por su cuenta un gran riesgo, seguramente, urgido por la imperiosa necesidad de tener un puesto de trabajo. Motivo por el cual, falsificó su fecha de nacimiento continuamente⁴².

Es cierto, que el Ballet Imperial necesitaba un Primer Bailarín. Y de nuevo *Slonimsky* cree, que fueron varias las razones por las que él entró. En primer lugar, el maestro de baile *Titus* en 1842 había visitado la Ópera de París, bajo las ordenes de la dirección del Teatro Imperial, para observar y anotar el ballet más novedoso *Giselle*. En aquel momento *Marius Petipa*, que estaba sin trabajo, anotaba de una manera minuciosa la partitura de *Adam* y la coreografía de esta obra. Este trabajo le produjo una gran impresión a *Titus*⁴³.

Por otra parte, *Elena Andreyanova*⁴⁴ (1819-1857), Primera Bailarina del Ballet Imperial, que había sido invitada a París para bailar *Giselle*, entra en contacto con su hermano *Lucien Petipa* que, seguramente, lo recomendó. Por eso *Slonimsky* supone que estos factores, influyeron en la dirección del teatro, que respondió, afirmativamente, a la solicitud de contrato de *Petipa*⁴⁵.

Meses después llegó su padre como maestro para la escuela, y ambos, ese año, padre e hijo, montaron los ballets de *Mazilier*, *Paquita* y *Satanilla*. En *Paquita* debutó por primera vez en Rusia junto a *Andreyanova*, con gran éxito.

⁴¹ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, pp 221-232

⁴² *Ibid.*, pp 221-232

⁴³ *Ibid.*, p. 233

⁴⁴ Primera bailarina rusa que bailó *Giselle*. En 1845 bailó en la Ópera de París y obtuvo mucho éxito. En 1846 también bailó en Milán. Murió en París en 1857 y está enterrada en el cementerio de *Père-Lachaise*. (MOORE, Lillian. *Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa*. New York: The McMillan Company, ?, p. 30)

⁴⁵ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 233

- *Su trabajo como asistente*

Un año después de su llegada a San Petesburgo, llega *Jules Perrot* como Maestro de Baile para sustituir a *Titus*. Durante los once años que este gran maestro trabajó allí, *Petipa* fue testigo de sus creaciones y así como de las reposiciones de algunos de sus famosos ballets, entre ellas *La Esmeralda* y *Giselle*. Él no sólo bailó, sino que pudo aprender el método de trabajo de *Perrot*, y además asistir a este maestro tan excepcional. *Natalia Roslavleva* comenta que:

"En 1850 *Petipa* produjo *Giselle* para *Carlotta Grissi* bajo las indicaciones de *Perrot*, pero introduciendo muchos de sus propios toques personales en la danza de las Willis (acto segundo). (Más tarde, en una producción de 1884, los desarrollo en el famoso *Grand Pas de Willis*.)[...] Fue de su asociación con *Perrot* donde adquirió una preferencia para las argumentaciones dramáticas de gran convicción, el desarrollo de la historia a través de un *pas d'action*, el aprecio por diferentes tipos de danzas nacionales y la gran expresión en las escenas mímicas."⁴⁶

Durante estos años se casa con la que fue, su primera mujer, *Marie Surovshikova*, Primera Bailarina rusa para la cual crea ballets y viaja a París y a Berlín con ella. En Berlín representan un ballet de él, de un acto⁴⁷ o dos⁴⁸, llamado *Le Marché des Innocents*, con música de *Pugni*⁴⁹ (31 Mayo 1802 Genova - 14 Enero 1870 San Petersburgo) que retrata, en un ambiente más bien popular, el París del Directorio Revolucionario de finales del

⁴⁶ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 88 (La traducción es mía)

⁴⁷ Aunque el Ballet de un acto muchos lo atribuyen a una creación de la época de *Diaghilev*, encontramos, sin embargo, que *Petipa* creo muchos de ellos, especialmente, para espectáculos de la corte.

⁴⁸ Sobre esta diferencia de actos en esta obra, existe incompatibilidad entre los historiadores.

⁴⁹ Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de Milán. Desde muy joven demostró tener una gran facilidad para componer música para danzas. También compuso óperas y una sinfonía para dos orquestas. Fue compositor de ballet en el Teatro de Ópera de Londres. Compuso la música del *Pas de Quatre* de *Perrot*. Compuso varias obras para *Perrot*, Por ejemplo *La Esmeralda* y también para *Saint-Leon El Caballito Jorobadito*. En 1850 le ofrecieron la posición de compositor de música para ballet en el Teatro Imperial de San Petesburgo .

siglo XVIII⁵⁰. Este tipo de obra representa, por este especial contenido una excepción, entre todo el conjunto de sus creaciones. Se podría pensar y deducir, viendo el argumento de esta obra, que tal vez *Petipa* no era apolítico y que fueron las continuas adversidades, vividas en su juventud, las que pudieron conducirlo a trabajar, fundamentalmente, para el gusto de los nobles (que eran sus patrones). Desgraciadamente, se ha encontrado muy poca documentación sobre este ballet perdido, que hubiese podido poner a la luz un lado desconocido de *Petipa*.

En 1859, después de la vuelta a Francia de *Perrot*, asume el puesto como Primer Maestro de Baile *Arthur Saint- Leon*. Comienza un periodo de desacuerdos y rivalidades entre él y *Petipa*, que ocupaba el puesto de asistente al maestro de baile y maestro en la Escuela Imperial⁵¹.

Roslavleva insiste que *Petipa* fue un verdadero discípulo de *Perrot* que, como él, estaba interesado en retratar el lado emocional, en todas sus dimensiones de los caracteres de sus personajes. Pero sobrepasó a su maestro, al crear grandes números de danzas con combinaciones interesantes, así se demuestra no sólo su talento coreográfico sino su experiencia vivida en su juventud⁵².

Esta competencia, entre *Petipa* y *Saint- Leon* repercutió fuertemente en la década de los sesenta en el Ballet Imperial. La selección de diferentes Primeras bailarinas para la ejecución de sus diferentes ballets, fue un aspecto que provocó la división en el público, transformándolo en una actitud fanática entre los grupos de balletómanos. Pero lo más importante de esta rivalidad llevó a la creación de dos obras de gran éxito para el Teatro Imperial, *La hija del Faraón* de *Petipa* con música de *Pugni* y como respuesta de *Saint- Leon*, *El caballito Jorobadito*, también, con música de *Pugni*. Uno serio y el otro cómico. Lo mismo que el público, también, se dividieron los bailarines prefiriendo, cada grupo, a uno de ellos⁵³.

Saint-Leon fue un gran creador, admirado por sus conocimientos de pasos y composición de variaciones, pero en sus obras la ausencia de escenas mímicas, impedían la unidad necesaria para pasar de una escena a otra y los bailarines no podían, tampoco, desarrollar

⁵⁰ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dunton & Co., Inc, 1966, p. 92

⁵¹ *Ibid.*, p. 93

⁵² *Ibid.*, p. 93

⁵³ *Ibid.*, p. 93

su talento mímico. Téngase en cuenta que en aquel momento la mímica era considerada el alma de la danza. Sus obras presentaban un aspecto más inocente y fue, realmente, *Petipa*, con su talento desbordante, el que triunfó en esta competición.

Pero esta rivalidad no impidió que *Petipa* fuera influenciado por *Saint-Leon*. De nuevo *Natalia Roslavleva* explica:

"A la llegada de *Saint- Leon*, bajo el cual tuvo que trabajar varios años, *Petipa*, inmediatamente, sintió un cambio de dirección y de gusto al cual él, estuvo dispuesto a seguir. Estaba atraído por el estilo de ballet de *Saint- Leon* que contenía una variedad de *divertissements*, y una gran escala de *ballabili*⁵⁴ y él mismo se convirtió en un excelente maestro en la composición de estos, sobrepasando el arte de ambos *Perrot* y *Saint- Leon*.

Petipa el coreógrafo estaba empezando a desarrollar su propio estilo de ballet clásico: *à grand spectacle*⁵⁵ - en sus mejores manifestaciones como un espectáculo magnífico, una creación soberbia [...] *Petipa* definitivamente representa un nuevo paso en el arte de crear danzas."⁵⁶

Saint- Leon, después de una estancia de diez años en San Petesburgo, regresó a París porque la dirección del Teatro Imperial no le renovó el contrato, y esto fue debido a que sus ballets siempre repetían la misma fórmula, y los teatros estaban medio vacíos⁵⁷. Antes de su muerte en París en 1870, creó *Coppelia*. Este ballet llegó más tarde a Rusia con mucho éxito y ha perdurado hasta nuestros días

El ballet con todos estos personajes, aunque en Rusia, siguió siendo francés porque ellos, los creadores, eran franceses.

Veinte años después de su llegada a Rusia, *Petipa* consiguió su gran ambición, convirtiéndose en Primer Maestro de baile del Ballet Imperial Ruso. A estos cincuenta y

⁵⁴ Danza ejecutada por un largo número de personas, por ejemplo el cuerpo de baile. El término *ballabile* (plural *ballabili*) deriva del italiano *ballare*, bailar y fue introducido en Francia y otros países por *Carlo Blasis*.

⁵⁵ En francés un gran espectáculo.

⁵⁶ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, pp 86- 88 (La traducción es mía)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 95

seis años de entrega a la escuela y a la escena rusa, se le ha considerado y denominado por muchos historiadores y críticos, como la *Era Petipa*. Y en estos años se manifiesta su pasión por la cultura rusa con la cual se identificó, ya que vivió sesenta y tres años en este país. Se casó dos veces con bailarinas rusas, pero nunca se esforzó en dominar la lengua del lugar en el que residió, trabajó y creó la mayor parte de su vida. Su apego y su entrega al arte en Rusia, le mereció con toda justicia el nombre de *Maestro del Ballet Ruso*.

2. 2. 3 *La Escuela Imperial Rusa en la segunda mitad del siglo XIX*

Es importante para esta investigación conocer el desarrollo de la Escuela Rusa, aunque sea someramente. El estilo de esta escuela va a quedar definido con las aportaciones de grandes maestros y coreógrafos. También con la llegada de *Marius Petipa* y su padre como maestros de la escuela. Primero mientras *Marius* actúa como bailarín, su padre enseñó en la escuela y después de su muerte, *Marius* se hace responsable de su clase de perfeccionamiento.

Al ser nombrado, *Marius Petipa* como Primer Maestro de Baile, fue sustituido en la clase de perfeccionamiento por el gran bailarín y compañero sueco *Christian Johansson*, que había sido discípulo de *August Bournonville* y conocía la escuela y técnica danesa de este.

Hacia finales de siglo continúan llegando bailarinas y bailarines italianos a Rusia, entre ellos *Enrico Cechetti*⁵⁸ (21 Junio 1850 Roma - 13 Noviembre 1928 Milán), discípulo de la

⁵⁸ Hijo de bailarines, nació en un vestuario en el *Teatro di Apollo* en Roma. Estudió con *Giovanni Lepri* que había sido alumno de *Blasis*. En 1870 bailó en *La Scala* de Milán como Primer Bailarín y fue admirado por su virtuosidad técnica. En 1887 fundó su propia compañía con la que viajó a Rusia. Al final de esa temporada el Teatro Imperial le ofreció un contrato como primer bailarín. De 1892 a 1902 enseñó en la Escuela Imperial. En 1902 se trasladó a Varsovia como maestro de baile. Después de la revolución de 1905 volvió a San Petersburgo donde abrió su propia escuela. En 1910 se unió a los ballets de *Diaghilev* como maestro y artista de mimo. En 1918 se instaló en Londres donde abrió su propia escuela y enseñó allí hasta 1923. Durante sus años en Rusia y Polonia había desarrollado su forma propia de enseñar y ya en Inglaterra la formalizó en un método codificado. Su método está basado en un plan semanal con una progresión lógica. Además de los ejercicios en la barra, incluye *enchaînements* y ejercicios para la dinámica, el ritmo, la fuerza... Mientras su estancia en Londres escribió junto *Cyril W Beaumont* su libro *A manual of Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing*, que fue publicado en 1922. Ese mismo año fundó la *Cechetti Society* y en 1924 esta paso a ser parte del *Imperial Society of Teachers of Dancing*. En 1925 fue invitado por *Arturo Toscanini* a dirigir la escuela de *La Scala* de Milán. La influencia de *Cechetti* fue evidente en los bailarines ingleses pero también en Francia *Preobajenska* y *Kschenssinska* transmitieron el legado de *Cechetti*. *Agrippina Vaganova* que también había estudiado con él en Rusia incluyó algunos de los principios de *Cechetti* en su método. COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 2 , pp 81- 84

escuela de *Carlo Blasis*. El conjunto de las aportaciones de todos ellos: la elegancia de la Escuela Francesa, la musicalidad y simplicidad de la Escuela Danesa y el virtuosismo de la Escuela Italiana, convirtieron a la Escuela Rusa, en la escuela por excelencia de aquel momento.

Es muy difícil destacar una figura entre todos estos grandes maestros. Lo fueron todos y aunque *Petipa* fue más coreógrafo que maestro, sus exigencias coreográficas repercutieron en la escuela, al mismo tiempo, las clases de *Johansson* sirvieron de inspiración a *Petipa*. *Johansson* fue el maestro de grandes bailarines rusos que, legaron numerosas aportaciones a la danza de finales del siglo XIX y principios del XX. Entre ellos *Pavel Gerdt*⁵⁹ (22 Noviembre 1844 Volynkino, Rusia - 30 Julio 1917 Valmajoki, Finlandia), *Nicolai Legat*⁶⁰ (15 Diciembre 1869 - 24 Enero 1937 Londres) , *Matilde Kschenssinska*⁶¹ (19 Agosto 1872 San Petersburgo- 6 de Diciembre 1971 París), *Olga Preobajenska*⁶² (21 Enero 1871

⁵⁹ Bailarín y maestro. Graduado de la Escuela Imperial, sus maestros fueron *Jean Petipa*, *Marius Petipa* y *Christian Johansson*. Gracias a su estilo que había aprendido de ellos se convirtió en un modelo de bailarín para las generaciones posteriores.. Bailó en el Ballet Imperial en san Petersburgo y tuvo una larga carrera de casi 50 años. Bailó en ballets de *Perrot*, *Saint-Leon*, *Marius Petipa*, *Lev Ivanov* y *Fokine*. Para él se le crearon los papeles principales masculinos en La Bella Durmiente y El Lago de los cisnes, entre otros ballets. En 1880 empezó a enseñar en la Escuela Imperial. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 3, pp 136 - 137

⁶⁰ Nicolai fue bailarín, maestro y coreógrafo. Estudió en la Escuela Imperial, sus maestros fueron su padre, Nikoli Volkov, Pavel Gerdt, y Christian Johansson. Después de su graduación en 1880 se convirtió en bailarín principal del Mariinsky. Fue pareja de grandes bailarinas como Anna Pavlova, Matilde Kschenssinska, Tamara Karsavina y Olga Preobajenska. Bailó los papeles principales en muchos ballets del repertorio del Mariinsky. En 1902 le concedieron el puesto de asistente al maestro de baile. Se convirtió en coreógrafo y Maestro de Baile en 1910, sucediendo a *Marius Petipa*. Preservó el legado de *Petipa* y no estaba de acuerdo con las ideas de cambio de principios del siglo XX. Entre 1896 y 1914 enseñó en la Escuela Imperial. En 1922 salió de su País y emigró a Europa, donde enseñó en Londres y París. Fue maestro de baile por un corto periodo de tiempo en los Ballets Rusos de *Diaghilev*. En 1926 abrió su propia escuela de ballet en *Covent Garden* en Londres. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 4, pp 142- 143

⁶¹ Bailarina y maestra . Estudió en la Escuela imperial Rusa. Bailó en el Mariinsky, donde ascendió rápidamente al rango de Prima Bailarina Assoluta. sus maestros fueron *Lev Ivanov*, *Christian Johansson* y *Enrico Cechetti*. Fue una bailarina de *Petipa*, triunfando por su técnica y su gran talento como actriz. En su juventud fue amante del *tsarevich* Nicolás (más tarde el Zar Nicolás II). En 1920 se instaló en París y en 1921 se casó con el Gran Duque *Andrei*. En 1929 abrió su propia escuela de ballet en París en la cual enseñó por muchos años. Sus alumnos fueron *Tatiana Riabouchinska*, *André Eglevsky*, *Ivette Chauviré* y *Margot Fontaine*. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford Universty Press, 2004, vol, 4, pp 67- 68

⁶² Bailarina y maestra. Graduada de la Escuela Imperial Rusa en 1889. Sus profesores fueron *Lev Ivanov*, *Marius Petipa* y *Christian Johansson*. Desde 1889 bailó en el Ballet Imperial del Mariinsky, ascendiendo a solista en 1896 y a Primera Bailarina en 1900. Su gran repertorio contenía casi todos los ballets de *Petipa*, *Ivanov*, los *Legat* y muchos de *Fokine*. Enseñó en la escuela en San Petersburgo de 1901- 1902 y de 1914-1921, en la escuela de ballet ruso en Petrogrado de *Akim Volynsky* de 1917 - 1921. En 1922 emigró a y bailó en *La Scala* de Milán, en el *Covent Garden* en Londres, en el Teatro Colón de Buenos Aires y en Berlín. A partir de 1923 vivió en París donde fundó una escuela de Danza Clásica, retirándose en 1960. Sus estudiantes fueron *Agrippina Vaganova*, *Alexandra Danilova*, *Irina Baronova*, *Tamara Toumanova*, *Nina Vyroubova*, *George Skibine* y *Hugh Laing*. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 5 , pp 247-248

San Petesburgo - 27 Diciembre 1962 *Saint- Mande*, Francia), *Anna Pavlova*⁶³ (31 Enero 1881 San Petesburgo - 23 Enero 1931 La Haya), *Tamara Karsavina*⁶⁴ (9 Marzo 1885 San Petersburgo - 26 Mayo 1978 Beaconsfield, Inglaterra). También *Enricco Cechetti* que fue no sólo un gran bailarín, para el que *Petipa* creó el papel del Hada *Carabosse* y el Pájaro Azul en *La Bella Durmiente*, fue maestro en la Escuela Imperial, y más tarde creó su propio método, que fue por él escrito y aun se sigue utilizando en algunos países del mundo, por ejemplo en Inglaterra.

Lee explica que la influencia de las bailarinas italianas de finales del siglo XIX, que se distinguían por su virtuosismo técnico y bravura, dejaron una gran huella en la escuela rusa y en las futuras generaciones de bailarines de este país⁶⁵.

Una bailarina del Ballet Imperial de los años de *Petipa*, *Agrippina Vaganova* después de la revolución rusa de 1917 sintetizó, ordenó y reformó todo el material desarrollado hasta este momento para la Escuela Rusa. Creando su propio método pedagógico que consta de ocho años, en el que ordena el contenido, a impartir en cada uno de los cursos detalladamente, con los procesos correspondientes al desarrollo de cada paso y los tiempos musicales de cada correspondiente nivel. Este método se sigue utilizando en Rusia y en muchas escuelas del mundo, y con él se formaron los grandes bailarines, tales como *Nureyev*, *Baryshnikov*,

⁶³ Probablemente la bailarina más carismática e importante de principios del siglo XX. En 1890 su madre la llevó a ver la primera función de *La Bella Durmiente* en el Mariinsky y desde aquel momento su único deseo fue el de convertirse en bailarina. En 1891 entró en la Escuela Imperial sus profesores fueron *Vazem*, *Pavel Gert* y *Christian Johansson*. En 1899 entró a formar parte del Ballet del Mariinsky como corifea y de esta manera sin pasar por el cuerpo de baile. Gracias a sus cualidades y a su físico de apariencia frágil se convirtió en una bailarina lírica interpretando papeles como *Nikia* y *Giselle*. Este último sería una de sus interpretaciones más celebradas. En 1905 fue ascendida a Bailarina Principal. Ese mismo año fue una de las protagonistas de huelga de bailarines del Teatro Imperial. En 1906 se le otorgó el status de Primera Bailarina. En 1907 *Fokine* le coreografió *Chopiniana*. y *Le Pavillion d'Armide*. Ese mismo año bailó de una manera sensacional en *El Cisne*, coreografía también, de *Fokine*. En 1908 consiguió la gran ambición de su vida bailando la princesa Aurora en *La Bella Durmiente*. Más tarde a partir de 1909 bailó en la compañía de *Diaghilev*. Fundó su propia compañía en Londres y bailaron en muchos países del mundo. En 1913 fue la última vez que bailó en el Mariinsky. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 5, pp 119-126

⁶⁴ Bailarina, maestra y escritora. Hija de una familia de artistas. En 1894 hizo una audición en la Escuela Imperial. Sus maestros fueron *Pavel Gerdt*, *Christian Johansson*, *Enrico Cechetti*, *Evgenia Sokolova* y *Nikolai Legat*. Debutó en 1902 y en 1907 bailó su primer papel principal en *El Corsario*. La influencia artística más importante para su desarrollo como bailarina fue la de *Fokine*, que le creó entre otros el papel principal en *El Pájaro de fuego*. Bailó en la compañía de *Diaghilev* siendo uno de sus miembros más importantes, y dejó Rusia en 1918. Se retiró de la escena en 1931. Vivió en Inglaterra donde enseñó y ayudó a crear el método de estudio para profesores del *Royal Academy of Dancing*. Escribió su autobiografía en el libro *Theatre School*. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 3, pp 655- 657

⁶⁵ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, pp. 208-209

Ulanova, Plisetskaya, Makarova, Lopatkina, Malahkov, Semionova, Osipova, Maximova, Osipenko, entre otros.

Como se explicará más tarde, los ballets de *Petipa* tenían un gran contenido de Danzas de Carácter, muchas de ellas de carácter español que él ya conocía con profundidad, y muchas de carácter eslavo, por ejemplo, rusas, polacas, húngaras. Para las de carácter eslavo fueron él y *Felix Kschensinsky*⁶⁶ (5 Febrero 1821 Varsovia - 3 Junio 1905 Siverskaya, Rusia) los que le dieron una forma a este lenguaje⁶⁷. Las clases de Danzas de Carácter eran impartidas en la escuela, y hoy han pasado a ser material de enseñanza artística en las grandes escuelas del mundo.

La presentación y desarrollo de la Escuela Rusa, al enumerar a todo este grupo de grandes profesionales, ha permitido conocer la talla intelectual de esta generación, que no sólo subieron el nivel de la danza en la Era *Petipa*, sino que, posteriormente, influyeron en el desarrollo y formación de las nuevas generaciones dejando todo un legado que perdura hasta nuestros días.

2. 2. 4 *Le Grand Ballet*

"*El Corsario, Don Quijote y La Bayadere* son descritos como un *bol`shoi balet* en el catálogo soviético de las obras de *Petipa*. La traducción al francés es *ballet à grand spectacle*, termino usado para describir ballets que se asemejan a las grandes óperas del siglo XIX por su duración, la complejidad de sus narraciones y la tendencia hacia un espectáculo visual."⁶⁸

⁶⁶ Bailarín de Carácter, coreógrafo y maestro. Padre de la famosa bailarina *Mathilde Kschensinska*. Estudió en la Escuela de Ballet de Varsovia. En 1839 entró a formar parte del ballet de Varsovia y en 1843 fue promocionado al puesto de Primer Bailarín donde bailó hasta 1852. Primero papeles de Ballet clásico y más tarde papeles en las Danzas de Carácter. En 1853 el Zar Nicolas I le invitó a bailar en Rusia y más tarde se unió al Mariinsky, donde tuvo mucho éxito en las Danzas de Carácter. COHEN, Selma Jeanne. International University Press. New York: Oxford University Press, 2004, vol 4, pp 66-67

⁶⁷ *Carol Lee* explica que ambos estructuraron las Danzas de Carácter. LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Oxford University Press, 2002, p. 207

⁶⁸ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 4 (La traducción es mía)

Esta es la descripción traducida del autor e historiador americano *Tim Scholl* en su libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet*.

Siguiendo a este autor, el *Grand Ballet* de *Petipa* ha venido a representar el estilo de ballet de finales del siglo XIX, no sólo porque estas obras dominaron la escena petersburguesa desde los sesenta y atravesando los noventa, sino porque el ballet ruso no tenía competidores serios en la Europa del momento⁶⁹.

Pero, según él, hay que reconocer que la originalidad del *Grand Ballet* procede de las grandes obras románticas producidas en París desde 1830 a 1850, que fueron su modelo. Tanto en el ballet, en las óperas, en la literatura y en el arte, en general, las heroínas mártires eran el tema más recurrente. Tema que aparece repetidamente en los ballets de *Petipa*. Estas heroínas repiten el esquema del ballet *Giselle*⁷⁰. Por ejemplo, todas son víctimas de una tragedia amorosa, que de una forma u otra, entran o caen en escenas de locura antes de morir y se reunirán con sus amados en escenarios fantásticos. Por ejemplo, *Nikia* (heroína del ballet *La Bayadere*) en el reino de las sombras, que son puestos en la escena como *actos blancos*, procedentes del Ballet Romántico francés. *Petipa* los utilizaría también, en sus ballets cómicos como *Don Quijote*. Los ballets románticos constaban, en general, de dos actos y ahora pasarían a cuatro. La conclusión final de las obras dramáticas, cobran en *Petipa* unas dimensiones estructurales que se extienden a toda una escena, superando así el *punto final* de los ballets románticos, en el cual el drama resolvía su gran tragedia.

Petipa es un heredero de las principales corrientes artísticas del siglo XIX. Pero esta herencia está conectada también, en algunas de sus obras, con acontecimientos del momento. Por ejemplo, en el año de la creación de su primer *Grand Ballet*, *La Hija del Faraón* (1862), se planeaba la construcción del Canal de Suez, que unía a Egipto con Europa. En la *International Encyclopedia of Dance* se puede leer lo siguiente:

⁶⁹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 4

⁷⁰ *Ibid.*, p. 6

"La alegoría de este tema en el ballet (*La Hija del Faraón*) era la escena de un reino bajo el agua, en el cual el dios del Nilo daba la bienvenida a algunos de los ríos más importantes del mundo, como el Rin, el Támesis y el Neva. Cada solista representaba un río, y ejecutaba una danza nacional correspondiente a estos ríos."⁷¹

Otro ballet que no tuvo éxito y ya olvidado, *La fille des Neiges* (1876) fue una respuesta a la expedición antártica de *Nils Nordenskjölds*⁷².

Nuevamente se puede pensar que *Petipa* era un hijo de su tiempo, aunque el legado que ha quedado ha sido, mayoritariamente, el de sus obras que tuvieron éxito entre el público del Teatro Imperial.

En sus ballets, además de tener un acto blanco, que es el final dramático propio del Ballet Romántico, junto a lo cómico, al desarrollo técnico y escénico, se aprecia la influencia del Eclecticismo tan propio de sus creaciones.

También fue un heredero de sus predecesores *Perrot* y *Saint-Leon*, del primero aprendió la composición de danzas para el cuerpo de baile, y la fuerte impresión que este puede causar, cuando el grupo es numeroso y está minuciosamente ensayado. La preferencia hacia las argumentaciones dramáticas, el desarrollo del argumento a través del *Pas d'action*⁷³, el gusto hacia las danzas nacionales de diferentes países y la creación de emocionantes escenas de mímica. Del segundo, de *Saint-Leon*, aprendió a explotar un fuerte trabajo de puntas para las variaciones de sus solistas, la variedad de *divertissements* y a crear ballets para desarrollar y demostrar los talentos especiales de las Primeras Bailarinas. Todo este conjunto, nacido de una imaginación creadora y agudamente profesional, conduce, también, a reconocer que la Era *Petipa*, como analiza *Natalia Roslavleva*, fue no sólo una Era monolítica, sino el resultado de muchas confluencias:

"Muchos autores la han llamado la Era *Petipa*, y este término está justificado. Pero lo que podría parecer, a primera vista, un edificio monolítico creado a través de los

⁷¹ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 5, p. 151 (La traducción es mía)

⁷² *Ibid.*, p. 151

⁷³ En un espectáculo de Danza Clásica es una danza de grupo compuesta de elementos fijos. Se compone de *entrée* (entrada, introducción), variaciones y coda. Incluye a ambos solistas y cuerpo de baile. A menudo denota una escena dramática en el ballet, con pantomima y danzas, y sirve para desarrollar el argumento del cual trata.

únicos esfuerzos y tesón de un maestro de baile, que era un genio. De hecho, es el producto de una evolución y circunstancias y del gusto de aquel momento."⁷⁴

Con esta tesis de *Roslavleva* se confirman las hipótesis que al estudiar la vida de *Petipa* pueden ser planteadas.

- *Estructura coreográfica del Grand Ballet*

Marius Petipa, además, de poseer un talento genial, había acumulado una gran preparación para su trabajo, estaba dotado de todos los requisitos que se exigían en aquel momento para ser coreógrafo: una vasta cultura, un gran conocimiento musical, música que estudió en su juventud en el conservatorio de Bruselas, aunque él todavía la consideraba, a la música, lo mismo que sus antecesores, como un medio auxiliar para acompañar a la danza, y fue a partir de 1890, cuando al comenzar a trabajar con compositores de alta calidad, cambió de actitud. También tenía un gran interés, como se acaba de plantear, por los acontecimientos actuales, sin embargo, se caracterizó, a través de su obra, por su afán por divertir y distraer al público. Este público, evidentemente, eran los Zares, nobles y balletómanos. Este afán fue muy criticado por los intelectuales del momento, acusándolo de banalidad. Hay que pensar que en este momento, se estaba fraguando el movimiento revolucionario que se concretó en 1917, tampoco se puede dejar de recordar, que el periodo post-romántico estaba siendo sustituido por el Realismo.

Según la *International Encyclopedia of Dance*:

"Poseía un buen conocimiento de la dramaturgia del ballet, abarcando desde la farsa a la tragedia. En este área añadió rígidos formatos, programando que las escenas de mimo y las danzas obedecieran a unas reglas de alternancia. Él

⁷⁴ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 85 (La traducción es mía)

reglamentaba así el sentimiento como forma, y el drama realizado como cimiento de sus espectáculos de ballet."⁷⁵

Dotado, además, de una apertura mental, estaba dispuesto a aprender de los otros, y estuvo siempre abierto a nuevas ideas. Todo este bagaje lo llevó a mejorar los ideales estéticos y al desarrollo técnico.

Su capacidad de trabajo y su obsesión por la creación que llevaba entre manos, se pueden constatar, al conocer como él continuaba la preparación de sus coreografías en su casa. Marcando la arquitectura coreográfica con fichas de ajedrez, que representaban el esquema de la obra. Esta disposición de las fichas las pasaba luego a papeles, que lo guiaban posteriormente en los ensayos. Esta forma de trabajar de él, ha sido comparada con la que realiza un compositor con la orquesta⁷⁶. Desarrollando este método, se puede decir, que él orquestó a sus bailarines y que se convirtió, al menos en parte, en su propio método de trabajo coreográfico y según la historiadora *Carol Lee* lo explica de esta manera:

"*Petipa* orquestaba a los bailarines principales, a los grupos de solistas y al cuerpo de baile de su compañía, muy parecido al estilo que un compositor dispone los variados instrumentos en una orquesta. En sus trabajos más maduros, la imaginación de la danza armonizaba con la imaginación musical. Para realizar estas búsquedas entre la relación de la danza y la música, *Petipa* analizó, los pasos clásicos de la *danse d'école* y más tarde los clasificó, de acuerdo con sus cualidades e importancia. Los enumeró en siete divisiones, las cuales constaban del vocabulario clásico con el cual él creaba sus ballets:

1. "Pasos auxiliares (como *failli*, *tombé*, *glissade* y *pas de bourrée*) servían para unir un paso o una frase de movimientos con la próxima.
2. Pequeños y grandes pasos de elevación (como *pas de chat*, *ballonné*, y *grand jeté entrelacé*) contribuían a la ligereza y respiración de los movimientos de ballet.
3. *Batterie* o pasos batidos (como *entrechat quatre*, *brissé*, y *cabriole*) donaban de brillantez a la estructura de la composición

⁷⁵ COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 5, p. 151 (La traducción es mía)

⁷⁶ LEE, Carol. Ballet in Western Culture. New York: Routledge, 2002, p. 210

4. *Port de bras* y *Epaulement*, que son movimientos suaves de los brazos y posiciones del torso, facilitaban la finalización de las líneas del cuerpo del bailarín y además, se constituían como diseño del modelo coreográfico
5. *Piruettes* (giros que se ejecutan sobre una pierna en posiciones del cuerpo diferentes) añadían velocidad y excitación.
6. Las poses clásicas (como *arabesques* y *attitudes*) son efectivas al crear puntos cumbres líricos y elegantes dentro de una frase de movimientos.
7. El uso del trabajo de puntas con buen gusto, es el toque final de toda la imagen compuesta, creada por las seis categorías anteriores."⁷⁷

Se ha elegido esta cita, que enumera sus pasos en el orden que lo concibió, porque pone de manifiesto la perfección del método que desarrollo. Método que condujo al ballet a una cumbre que nunca, hasta ese momento había alcanzado.

- *El cuerpo de baile*

Dio una gran importancia al desarrollo y perfeccionamiento del cuerpo de baile: trabajando la simetría en bellas líneas ordenadas, avanzando hacia delante, separándose hacia ambos lados de la escena, creando efectos de abanico, repitiendo los mismos movimientos o frases de movimientos ejecutados sincrónicamente, creando figuras geométricas o grupos arquitectónicamente colocados, creando efectos de calidoscopio, de espejo, es decir, bailando sincrónicamente en lados opuestos, formando grupos que bailan una frase y, al mismo tiempo, otro grupo se entrometería o bien para dividirlos o para bailar todos al unísono. El uso de la tercera dimensión en las líneas rectas daría así, en algunos casos, una impresión de búsqueda de lo infinito.

Todo este conjunto visual, conduciría a Francia y más concretamente a *Versailles*, jardines testigos del nacimiento y desarrollo de la Danza Clásica, que con sus formas, su arquitectura y su efecto hacia infinito son evocadores de este trabajo del cuerpo de baile,

⁷⁷ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, pp. 210-211 (La traducción es mía)

tan característico de las obras de *Petipa*, que también se extendió al desarrollo de las Danzas de Carácter, y se pueden encontrar, además, similitudes con los movimientos de grupo de las Danzas Rusas.

Es importante remarcar, que estos espectáculos se creaban para representarse, en un escenario con perspectiva tradicional de las óperas y ballets que derivaban del Renacimiento. La coreografía para el *Grand Ballet* representa la culminación de la evolución de este tipo particular de danza, diseñada para explotar el potencial escénico⁷⁸.

En las danzas de cuerpo de baile femenino, en general, las bailarinas aparecían como seres fantásticos *wilis*, sombras. Estas danzas eran parte del acto blanco, herencia del Ballet Romántico. En el *Grand Ballet* siempre había un acto blanco, era el segundo acto, igual que en el romántico.

En las escenas realistas, el cuerpo de baile podía estar formado por hombres y mujeres, personificando esclavos, campesinos, nobles...

- *Grand pas*

Creó el *Grand pas*, que en sus orígenes, por ejemplo, en el Ballet Romántico era un *Paso a dos* (*Pas de deux*) o duo entre la bailarina y el bailarín. *Roslavleva* explica que *Petipa* lo convirtió en toda una escena de danza⁷⁹. Su construcción típica se desarrolla siguiendo esta secuencia: *entrée*, adagio (paso a dos), variaciones⁸⁰ de demi-solistas o cuerpo de baile,

⁷⁸ Scholl escribe lo siguiente sobre este tema en su libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet*: "Petipa's choreography for the grand ballet represents the culmination of the evolution of a particular type of theatrical dancing, designed to exploit the scenic potential of the proscenium stage. The ballet's emphasis of the human body's maximal legibility evolved as the Renaissance perspective stage was developed. As dance performances began to be viewed frontally, framed by a proscenium arch, ballet choreography shifted its focus from patterns described in a ballroom floor, legible from the sides of the performance space, to emphasize the body's vertical and horizontal assertions on the picture-frame stage." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, pp 8-9

⁷⁹ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 97

⁸⁰ Solos o danzas de un grupo que demuestran el virtuosismo técnico y expresan el carácter o el estado de ánimo de los personajes.

variación hombre, variación mujer y coda⁸¹. La figura principal era la bailarina, puesto que ella había conquistado, un puesto preeminente, donación del Ballet Romántico.

Este *Grand pas*, formaba parte de una celebración, casi siempre festiva. La figura del hombre durante el *Paso a dos* era la de cargar y sostener a la mujer. A finales de siglo XIX el *Paso a dos* ya no se ejecutaba solamente *a terre* sino que se empezó, gracias al desarrollo técnico, a utilizar elevaciones más acrobáticas.

El *Solo* de la bailarina era el punto estelar del *Grand Pas*, que también, podía tener lugar en una escena con danzas de grupo, siempre con la intención de reforzar que ella era la protagonista. Pero además, había *Pasos a tres*, en los que todos sus componentes bailaban juntos. Después cada uno una variación y para finalizar la coda todos juntos⁸².

Este sistema del *Grand Pas* se basó siempre en esta misma fórmula, hasta perdurar hasta nuestros días. En el ballet *Paquita*, uno de los primeros que repuso al llegar a Rusia, ya se puede observar que su interés se concentraba en crear todo tipo de variaciones y *pas*.

Años después en su última versión de 1881 con música de Minkus⁸³ (28 de Marzo 1829 Viena- 7 de Diciembre 1917 Viena), *Petipa* introdujo más variaciones, dándole así a la bailarina la oportunidad de demostrar su virtuosismo. El *Grand pas* de este ballet fue creado para la pareja principal, seis solistas y ocho demi- solistas. Se sigue bailando en la actualidad y es una demostración de su genio coreográfico.

Todos estos cambios, y el hecho de que la bailarina fuera la figura estelar escénica, crearon una jerarquía que afectó a la estructura de las danzas dentro de los diferentes actos.

⁸¹ En italiano "cola". Al igual que en la música, la *coda* es un pasaje que conduce a un movimiento o a una pieza musical separada, a la conclusión. En la Danza Clásica, la *coda* es el final del *Grand pas* o del *Grand pas d'action*, en la que todos los bailarines bailan. Hay *codas* famosas como las de *El Corsario*, *Don Quijote*, *El cisne negro* del III acto del *Lago de los cisnes* en la que la bailarina ejecuta los famosos 32 *fouettes en tournant*.

⁸² LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 211

⁸³ Compositor austriaco. Fue reconocido como compositor de ballet en Rusia donde vivió la mayoría de su vida profesional entre 1855 y 1886. Estudió en el conservatorio de Viena y empezó ya a componer en su adolescencia. Era violinista y cellista y el príncipe *Nikolai Yusupov* lo invitó a dirigir su orquesta donde trabajó durante dos años. Más tarde se unió a la ópera italiana de San Petersburgo. En 1861 fue violín principal en el Teatro Bolshoi de Moscú y un año después le otorgaron el puesto de inspector musical de los Teatros Imperiales. En 1864 obtuvo el contrato como compositor de ballet del Teatro Bolshoi de Moscú. En 1869 compuso la música del ballet *Don Quijote de Petipa* para el Teatro *Bolshoi* de Moscú y esto fue el principio de una larga asociación entre ambos. Más tarde reemplazó a *Pugni* en San Petersburgo donde fue compositor de ballet hasta 1886. Colaboró en catorce ballets junto a *Petipa* y compuso *La Bayadere*, *Don Quijote*, *Paquita*, músicas para el primer y segundo acto de *Giselle* en la versión de 1888 de *Petipa* que aun se siguen bailando y músicas para danzas de óperas. En 1891 volvió a Viena a la edad de sesenta y cinco años. COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 4, pp. 428-430

- *Las puntas*

Con *Petipa* se desarrolla el trabajo y la técnica de las puntas. Estas zapatillas, que en un principio servían solamente para subirse esporádicamente sobre ellas, fueron reforzadas, debido a las demandas técnicas que reclamaban poder girar en ellas, quedarse en equilibrio y saltar sobre ellas, todos estos ejemplos y otros, se pueden ver en las variaciones de solistas y cuerpo de baile de sus ballets. Antes de alcanzar él el puesto de maestro de baile, únicamente las solistas usaban las puntas, al ser él maestro de baile, las puntas fueron patrimonio de todas las bailarinas. La gran exhibición de su uso, fue por él presentado, por primera vez por el cuerpo de baile en la escena de las Sombras de *La Bayadere*⁸⁴.

El trabajo de la punta se convirtió en un trabajo virtuoso, el cual abrió un camino para la bravura y la limpieza de las líneas, consiguiendo así mayor claridad, que es una de las facetas de este arte.

Gracias a la influencia de las bailarinas invitadas italianas el trabajo de las puntas se desarrolló todavía más, puesto que ellas, las italianas, poseían un fuerte y brillante trabajo. Este progreso repercutió, además, mucho en el trabajo de *Paso a dos*, al darle a la bailarina una mayor estabilidad. Al mismo tiempo, la técnica de éste no sólo cambió, sino que repercutió en el aprendizaje de ejecución giros por parte de la mujer que sería ayudada por el hombre, en los equilibrios y en otros pasos.

- *La variación*

Petipa también reformó la formula de coreografiar una variación, mejor dicho, la completó al disponer ya de más posibilidades. En la *International Encyclopedia of Dance* se describe su estructura del siguiente modo:

⁸⁴ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 207

"Las variaciones eran ahora completas, contenían tres partes, normalmente, compuestas de acuerdo a un sistema de A-B-A. Si la primera y la última parte eran rápidas, la central era lenta o viceversa. En ocasiones el número de las partes variaba, y toda ella podía ser de tiempo lento o rápido. Pero en todos los casos había una línea completa desde el punto de entrada hasta el final."⁸⁵

En sus variaciones se puede observar que utilizaba mucho los movimientos en línea recta, y en diagonal, y a veces estas terminaban realizando movimientos en círculo.

La bailarina *Ekaterina Gelzer*⁸⁶ (4 Noviembre 1876 - 12 Diciembre 1962), en el libro *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*, recuerda lo siguiente:

"Bei *Petipa* gab es in den Variationen wie auch in den Rollen eine durchgehende Linie und nicht nur eine Aneinanderreihung von Bewegungen und Schwierigkeiten, wie dies bei einigen Choreographen mangels Phantasie der Fall war. Jetzt stellt ein Choreograph bisweilen auf ein langsames Tempo eine tänzerische Phrase, die aus sehr kleinen Bewegungen besteht, und umgekehrt auf ein schnelles Tempo breite Bewegungen. Bei *Petipa* jedoch gab es keine einzige Bewegung, die nicht der Musik entsprungen gewesen wäre."⁸⁷

En este mismo libro *Nicolai Legat* dice que:

"Sein Steckenpferd waren die weiblichen Solovariationen. Hier übertraf er alle an Meisterschaft und Geschmack. *Petipa* besaß die erstaunliche Fähigkeit, für jede Tänzerin die vorteilhaftesten Bewegungen und Haltungen herauszufinden, deshalb

⁸⁵ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 5, p. 151 (La traducción es mía)

⁸⁶ Bailarina rusa. Bailó en el Teatro *Bolshoi* de Moscú entre 1898 y 1934. En 1925 fue premiada como artista del pueblo de URSS.

⁸⁷ (La traducción es mía) "En las obras de *Petipa*, las variaciones al igual que en los papeles o roles consistían en una línea continua y no en un conjunto de movimientos y dificultades unidos unos a otros, como era el caso de algunos coreógrafos con falta de fantasía. Ahora, un coreógrafo monta una frase de baile en un tiempo musical lento con pequeños movimientos, y al revés en tiempo rápido con amplios movimientos. Con *Petipa* no había ningún movimiento que no tuviera su origen en la música." REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 273

zeichneten sich die von ihm geschaffenen Kompositionen durch Einfachheit und Grazie aus. Er gab selten Kombinationen mit virtuoser Technik an und widmete seine Aufmerksamkeit hauptsächlich der Grazie der Linien und Haltungen."⁸⁸

Él era un experto en coreografiar para mujeres, los *Solos* para los hombres le resultaban más difíciles, por eso visitaba a menudo las clases de *Christian Johansson*, para recojer nuevas ideas e inspirarse⁸⁹.

El desarrollo de la técnica tan extraordinaria evidenciaron de una forma nunca vista las posibilidades del cuerpo en este vocabulario clásico. Los bailarines también, tuvieron más posibilidades mientras bailaban de expresar los diferentes estados de ánimo en los diferentes papeles.

- *Grand pas d'action y la combinación de danzas con la pantomima*

El momento cumbre de los ballets de *Petipa* fue el *Grand Pas d'action*, que se utilizó para el desarrollo de escenas dramáticas. Él, por medio del *Grand pas d'action*, quiso generalizar la idea principal del ballet. Éste tenía una estructura parecida al *Grand Pas*, pero además, tenía *divertissements* y escenas mímicas que avanzaban y daban a entender la argumentación de la obra.

En este gran espectáculo estaban implicadas, también, danzas de Danza Clásica y Danzas de Carácter, esta faceta puede ser vista en todas sus obras. Las primeras eran fundamentales y servían para expresar los sentimientos y pensamientos de los protagonistas; para dar belleza y elevar la acción. Las de Carácter representaban la vida cotidiana o el momento histórico⁹⁰. Pero la estructura coreográfica de *Petipa* estaba basada en las escenas de pantomima y de danzas que alternaban con ella con gran cuidado. De nuevo *Nicolai Legat* recuerda que:

⁸⁸ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 279

⁸⁹ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 112

⁹⁰ *Ibid.*, p. 97

"lo más interesante trabajando con *Petipa* era la manera como él montaba las escenas de pantomima. Actuaba todos los papeles con gran vehemencia, de tal manera que producía miedo y cortaba la respiración a los bailarines que estábamos trabajando con él, pero a su vez, no queríamos perdernos ninguno de los movimientos de este gran mimo tan excelente. Al final de esta escena prorumpíamos con un gran aplauso."⁹¹

Se puede observar ya que en sus ballets el número de *divertissements*, variaciones y *pas deux* o *pas de trois* o *quatre* (pasos a cuatro) o seis, son mucho más numerosos y estos van adquiriendo un papel más importante. *Scholl* afirma que la danza empieza a predominar cada vez más, ya no solamente en los actos blancos y se puede valorar, sin duda ninguna, la gran donación de *Petipa* que no sólo serviría para su momento histórico sino que, también facilitaría a las creaciones del siglo XX⁹².

La enumeración de todos estos pasos, danzas, mímica y desarrollo técnico se considera indispensable, para poder comprender y analizar sus coreografías. Puesto que sin este material, la obra de *Petipa* no hubiese podido realizarse. Al ser estos las bases de su trabajo.

- *Puesta en escena del Grand Ballet*

Enumerados ya los elementos principales que constituyen la estructura coreográfica creada por *Petipa*, falta ahora entrar en la puesta en escena de sus primeros *Grand Ballet*.

La Hija del Faraón fue su primer *Grand Ballet*. El más ambicioso de ellos. Consta de tres actos y nueve escenas, incluyendo un prólogo y un epílogo. Trabajo que realizó en seis semanas. Fue creado para la bailarina italiana *Carolina Rosati*, con música de *Pungí*, que

⁹¹ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 279 (La traducción es mía)

⁹² SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 129

fue compuesta simultáneamente a la coreografía. El *libretto* fue de *Saint- Georges*⁹³, inspirado en *Le Roman de la Momie* de *Gauthier*. Esta obra no sólo fue decisiva para su carrera en San Petesburgo, sino que, por ella consiguió, debido al éxito que tuvo, el puesto de segundo maestro de baile.

En sus *Memorias Petipa*, cuenta que después de visitar a *Saint-Georges* en París, de vuelta a San Petersburgo pasó por Berlín y visitó el Museo Egipcio. Observó las tumbas de los Faraones con sus pinturas para completar su inspiración y formación⁹⁴.

Al marcharse *Saint- Leon*, él pasó a ser el Primer Maestro de Baile hasta 1903. Pero lo más importante es, que con esta obra la estructura coreográfica de los ballets de finales del siglo XIX cambió. Se estrenó en 1862 en San Petersburgo y así lo describe *Natalia Roslavleva*:

"Cada uno de sus cinco actos (prólogo, tres actos y epílogo) contenía efectivos *Pas d'action* o *ballabile*. En el primer acto había un impresionante *Pas d'action* bailado por *Aspicia* (la protagonista) y su corte; y un *Grand pas* para la bailarina, algunos solistas y el cuerpo de baile. Las danzas del cuerpo de baile eran de gran belleza. Una de ellas bailada por 18 parejas y más tarde se unían a ellas 36 niños. [...] *La hija del Faraón* se convirtió en el ballet favorito del público, con sus numerosas danzas, procesiones, *ballabili*, camellos, monos y un león."⁹⁵

Una de las características de estos espectáculos eran las masas de gente en la escena *Tamara Karsavina* lo recuerda así:

"que la fuerza del *Grand Ballet* se manifestaba por el número de personas en el escenario."⁹⁶

⁹³ Con *Marius Petipa* elaboró los argumentos de *La hija del Faraón*, *Camargo* y *Le Roi Candaule*. MOORE, Lillian. *Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa*. New York: The McMillan Company., ?, p. 54

⁹⁴ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 46

⁹⁵ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 91

⁹⁶ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*, 1994, p. 11

Los escenógrafos querían sorprender y deleitar al público con estas producciones. Los decorados para estos ballets eran de muy gran tamaño, con pinturas y diseños ingeniosos. Había además árboles, flores, fuentes, bancos, cascadas. Las escenografías de los interiores eran también muy detalladas con muebles, espejos y cuadros. En la arquitectura de las casas se manifestaba, también, con mucho detalle el tema que se iba a desarrollar. Todo esto en comparación con el Ballet Romántico era de una gran exuberancia⁹⁷.

Los vestuarios fueron diseñados según la exigencia de la obra, los *tutús* fueron acortados y se pudo apreciar así mejor el trabajo virtuoso de los pies. En estos vestuarios, incluso en las pelucas, se veía un poco de confusión y caos, por ejemplo, en *La hija del Faraón* los *tutus* carecían de ornamentación egipcia y las pelucas eran de peinados actuales. En los programas no consta el nombre de ningún diseñador de vestuario. El ballet *Don Quijote* tuvo tres diseñadores escénicos pero no existe ningún nombre de los creadores de los vestuarios⁹⁸.

En la mayoría de estos ballets *La hija del Faraón*, *Don Quijote*, etc acaban con una celebración triunfal.

En todos ellos el *acto blanco* tenía lugar. En algunos, son escenas de visión o de ensueños como en *Don Quijote* o en la escena del *Jardin animé* del *Corsario*, que son puros *divertissements* en los que la narración se detiene. En otros, como en *La Bayadere*, la heroína muerta aparece como un ser fantástico, el origen se encuentra en *Giselle*. Son escenas de casi solamente danza, pero sin embargo, la narración avanza. Como se puede observar, desarrolló dos tipos de *actos blancos*, uno de ellos sirve como *divertissement* que es sólo una exhibición de la danza de las mujeres y el otro está muy unido a la dramática del tema pero también constituye un motivo para exhibir la danza⁹⁹.

Repetidas veces se ha dicho que él, al vivir una parte de su vida bajo la influencia del Ballet Romántico, parece normal que siguiera creando temas románticos, y, dentro de ellos, momentos a los que podríamos llamar prácticamente románticos, especialmente en sus obras de 1860 a 1890 aunque ofreciendo ya una dimensión mucho más grandiosa.

⁹⁷ *Roslavleva* describe con detalle las puestas en escena de estos ballets. ROSLAVLEVA, Natalia. Era of Russian Ballet. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 91

⁹⁸ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 10

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 5-7

- *Don Quijote*

Uno de sus ballets cómicos fue *Don Quijote*, que ha perdurado al paso del tiempo. Al hablar de él hay que recordar la estancia de *Petipa* en España, la admiración que el sentía por ella, el aprendizaje que hizo de sus danzas y el respeto que debió sentir por *Cervantes* y por su libro, al que inmortalizó en una de sus coreografías, que ha recorrido desde el siglo XIX hasta nuestros días, y perdurará para siempre.

Este ballet lo coreografió para el Teatro *Bolshoi* de Moscú en 1869, con música de *Minkus*. Dos años después, lo repuso y readaptó para San Petersburgo. Estos cambios demuestran su afán por querer agradar al público para el cual trabajaba. Por este motivo el Quijote de Moscú fue más realista y el de San Petersburgo estaba más envuelto en la fantasía, y quizá no fuera tan pintoresco como el otro¹⁰⁰. En la primera versión, también, había escenas de fantasía pero tenían un gran toque de humor. Se puede destacar que en la de San Petersburgo, introdujo un par de nobles, precisamente, para agradar al público de la ciudad donde vivían los Zares. La versión de Moscú fue más un *ballet d'action*, estaba llena de caracteres cómicos, pantomima y muchas danzas nacionales. La de San Petersburgo se convirtió en una versión mucho más clásica, al desaparecer una parte de los personajes cómicos. Las danzas eran más clásicas y además, él añadió un quinto acto¹⁰¹.

Esta historia sacada del segundo tomo de *Cervantes*, en su caminar el *Quijote* por España, se encuentra con la celebración de unas bodas entre el rico *Camacho* y la joven campesina *Quieteria* (*Kitri* en el ballet), que se había prometido con *Basilio* (*Basil* en el ballet), los cuales estaban enamorados mutuamente. La ambientación de la obra de Cervantes es de una gran vitalidad, y *Don Quijote* interviene en la unión definitiva de los dos enamorados. Esto dicho muy someramente, plantea que *Petipa* elige este pasaje, sin duda, por la ambientación que le permitía a él incluir todo tipo de Danzas Españolas, que a él tanto le gustaban y porque le permitía, también, introducir el tema de la ensoñación y la fantasía para recordar a *Dulcinea*, y añadir así su acto blanco. Al mismo tiempo, introdujo el humor de *Don Quijote* y *Sancho Panza*. La boda final de los enamorados, le ofreció la oportunidad de crear un *Gran pas*, para el rito de celebración final. *Minkus* en este ballet

¹⁰⁰ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1961, p. 95

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 95-97

demostró con su música, su gran comprensión de las exigencias que la danza requería. El *Grand Pas de deux* de Don Quijote se baila actualmente, en Galas y competiciones, para demostrar la virtuosidad y la vitalidad de los bailarines.

En el momento que se coreografía *Don Quijote*, tanto en Rusia como en el resto de Europa, la carencia de bailarines, debido al protagonismo de la mujer, es tan acusada que las bailarinas tenían que asumir papeles de hombre¹⁰². Esto se reguló más tarde, porque *Petipa* coreografió para los hombres, aunque su interés principal siguieran siendo las mujeres. Esta elección preferente hacia las bailarinas será coincidente con los gustos de *Balanchine* que se inclinó siempre por la mujer.

- *La Bayadere*

Es uno de sus ballets trágicos, su estreno tuvo lugar en 1877 en San Petersburgo, con música de *Minkus*. El espacio escénico representa una ambientación de la India donde el ballet se desarrolla. Es una historia típica romántica de amor eterno. *La Bayadere* es una bailarina de un templo indio y en torno a ella, *Nikia*, gira la historia de amor dramático¹⁰³. Es una historia de celos y de destrucción, que se extiende, también, hasta la destrucción del mundo. *Nikia*, la *Bayadere*, la protagonista, muere. Este ballet tiene muchos parecidos con *Giselle*, a ambas les gusta bailar pero *Nikia*, sí que es una bailarina. Las dos viven un amor no correspondido y antes de morir tienen una escena de locura. Se pueden encontrar los orígenes de las argumentaciones de estos dos ballets en la mitología griega en la figura de Euridice y en Ofelia, en la obra de *Shakespeare*, *Hamlet*¹⁰⁴.

¹⁰² ROSLAVLEVA, Natalia. Era of Russian Ballet. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1961, p. 95

¹⁰³ Ibid., p. 99

¹⁰⁴ El mito de Orfeo relata lo siguiente: “Un día su esposa Euridice, a la que amaba apasionadamente, huyendo de la persecución de la que la hacía objeto Aristeo, fue mordida mortalmente por una serpiente, que estaba oculta entre las hierbas. Apenado por la muerte de su esposa, Orfeo resolvió descender a los infiernos para recobrarla.” Guirand, F. Mitología General. Barcelona: editorial Labor S. A, 1960, p. 264

En el texto *El Juego de Mundo en Hamlet* de *Jorge Osorio Vargas* se explica lo siguiente sobre Ofelia: “En su locura se describe a Ofelia como dulce doncella pero se le teme a su lengua misteriosa y a sus canciones. Con su locura, Ofelia – prototipo de mujer sumisa y amante casta- se transforma en una especie de heroína. Loca, Ofelia libera su silencio [...]” OSORIO VARGAS, Jorge. El Juego de Mundo en Hamlet <www.revistapolis.cl/polis%20final/19/doc/osor.doc>

En *La Bayadere*, ella es mordida por una serpiente venenosa, y rechaza el antídoto que le ofrecen para seguir viviendo. Los dos ballets tienen nombre de mujer, pero lo llamativo de *La Bayadere* es que él coloca el drama en una bailarina. *Petipa* une la India y el drama con su propia vida cotidiana, ya que una bailarina era el tipo de mujer con el que él trabajaba todos los días.

La escena más espectacular de esta obra es El Reino de las Sombras, igual que lo es la escena de las *Willis* en *Giselle*. Estos son los actos blancos, en los cuales se ven a los amantes por última vez¹⁰⁵.

En *Bayadere* el protagonista, *Solor*, fuma opio para olvidar y calmar el dolor por la muerte de su amada y en un momento de esta ensoñación, tiene una visión en la que ambos están en el mundo de las sombras. Esta escena tan conmovedora e impresionante, sobre todo la entrada del cuerpo de baile, que son Sombras que bajan del monte Himalaya, es patrimonio de la humanidad, por su singularidad y las emociones que despierta en el público¹⁰⁶. En esta escena la Danza Clásica muestra su capacidad de una manera muy simple para descubrir emociones a través de ella y *Petipa* exhibe su maestría y profundidad cultural¹⁰⁷. En este ballet *Petipa* pudo, de nuevo, coreografiar danzas folclóricas de la India y un *Grand pas d'action* en la escena de la celebración de la boda entre el protagonista y su prometida, *Gamzatti*.

Este ballet de cuatro actos también ha sobrevivido al paso del tiempo. Como corresponde a una escena de tan gran contenido artístico.

¹⁰⁵ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 6

¹⁰⁶ Scholl en su libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet*, describe esta escena del siguiente modo: "In the Kingdom of the Shades scene of *Bayadere*, for example, members of the corps de ballet enter one by one from the back of the stage executing a very simple series of steps and poses, accompanied by a repetitive melodic line, until the stage is filled. The effect is that of an infinity of dancers, extending to the stage's vanishing point." SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 13

¹⁰⁷ Ekaterina Vazem, la primera Nikia, recuerda que: "las escenas y danzas del cuerpo de baile estaban llenas de poesía. Para la colocación del cuerpo de baile él se inspiró en las ilustraciones de *Gustave Dorés* de la Divina Comedia de Dante." REBLING, Eberhard. Marius Petipa Meister des Klassischen Ballett. Berlin: Henschel, 1975, p. 310 (La traducción es mía)

- *Recapitulación de la obra de Petipa*

Petipa coreografió 76 ballets, algunos de ellos de un sólo acto y muchas danzas para óperas. Algunos de sus ballets eran banales, pero sus obras maestras quedaron para siempre y ha sido el público el que lo ha coronado, porque cada mes, cada año, en alguna parte del mundo, se representan, sus obras, por encima de los gustos particulares de cada época y de los ambientes de crisis, de guerra y de cualquier evento que acapara la atención de los humanos.

Dada la importancia de esta gran creación de *Marius Petipa*, ha sido necesario reunir los aspectos enumerados, para facilitar la comprensión de esta nueva evolución de la *danse d'école*. *Petipa*, en cierta manera, continuó a la línea del Ballet Romántico del que es deudor, pero da el salto hacia un espectáculo grandioso como respuesta a la *Gran Opera*, llamado el *Grand Ballet*.

Debido a su interés por agradar al público ruso. Este espectáculo tendría varios actos, por ejemplo, cuatro y será de larga duración. La escena se llenará de bailarines, niños, actores y objetos para completar la ambientación y expresar así, una gran exhuberancia. Su estructura, como en el romántico, obedece a la alternancia entre pantomima y danza. Los momentos de danza creados por él, por ejemplo, el *Grand pas* demuestran que la danza ocupa en ellos un papel preeminente, lo mismo que en las múltiples variaciones, pasos a dos o a tres y con las danzas del cuerpo de baile. Incluye varias Danzas Folclóricas y de Carácter, cuyo objeto, no es sólo el de animar sino, el de acompañar a la argumentación. Es importante destacar, que en casi todos ellos, hay una celebración final y una apoteosis y un *acto blanco*, que es ya la escena imprescindible en los espectáculos por su belleza y pureza, ya que en ellos la *danse d'école* se acerca a su esencia y esta esencia la conseguirá, después de una gran crisis, en el siglo XX.

Los años de la creación de las obras hasta aquí descritas. El desarrollo de sus ideas y de su propia madurez como coreógrafo, conducirían a la *danse d'école* a un nuevo momento culminante al crear *La Bella Durmiente* con música de *Tchaikovsky*.

Hay añadir además que como dice *Tim Scholl*:

"La coreografía de *Petipa* para el *Grand Ballet* representa la culminación de la evolución de un tipo particular de danza escénica, diseñada para explorar el potencial del proscenio escénico. [...] Las elaboradas configuraciones que *Petipa* dividió para sus ballets son cenit de un tipo de puesta en escena que debe sus orígenes al Renacimiento, cuando las pinturas en perspectiva empezaron a usarse en el escenario."¹⁰⁸

La perspectiva escénica fue una de las facetas más importantes de los ballets del siglo XIX, que, además, la utilizó en las formaciones del cuerpo de baile o de masas, que estaban situados ante decorados en perspectiva. Normalmente, el cuerpo de baile colocado en líneas rectas, acentuaba esta perspectiva.

Mucho se ha escrito y analizado sobre *Petipa* y su sistema coreográfico pero *Nikolai Legat* lo concreta así:

"se podría resumir su sistema con las siguientes palabras: busca la belleza, la gracia y la simplicidad y reconoce que no hay otras leyes."¹⁰⁹

La *danse d'école*, basada en el esquema corporal, llegó hasta este punto de evolución, gracias a este genio, a demostrar su potencial y posibilidades en la escena. Porque la búsqueda de la belleza del cuerpo humano en movimiento y el mostrar esa belleza al público, pertenecen a las ideas esenciales de la *danse d'école*.

- *La influencia de la música en el Grand Ballet*

La música de sus obras, entre 1860 y 1890, fue utilizada por *Petipa* como material auxiliar. Esto quiere decir, que la música no era un factor para despertar la imaginación

¹⁰⁸ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1995, pp. 8-9 (La traducción es mía)

¹⁰⁹ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 279 (La traducción es mía)

coreográfica sino que, estaba al servicio del coreógrafo y las bailarinas, y eran ellos dos, los que decidían que tipo de danza se iba a componer, y en que tiempo musical¹¹⁰.

Su propia estructura coreográfica, ya en parte descrita, era para él similar a la de la música clásica¹¹¹. Con ella conseguía darle a la danza una fuerte expresión al unirse a la música, provocando, en muchos momentos, el nacimiento de un lirismo igualable al de la poesía. Ya, en sus primeros pasos, buscaba él, tal vez inconscientemente, la *Sinfonización* de la danza. Según *Natalia Roslavleva*:

"muchas de sus primeras coreografías, estaban construidas con principios *polifónicos*, conscientemente o no, y anticiparon la construcción *sinfónica* de los grandes ballets, que iban a ser creados por compositores rusos y prepararían al ballet ruso hacia un encuentro histórico."¹¹²

La *polifonía* en la danza es un término, después de las investigaciones realizadas en esta tesis, sólo aplicado a la Danza Clásica en Rusia, especialmente en la Unión Soviética. Una gran polémica se desarrolla en torno a estos tres términos: *polifonía*, *sinfonismo* y *sinfónica*, que se irán explicando en cada momento histórico en el que, particularmente, aparecen cada uno de ellos con sus matices diferentes.

Sin embargo, la *polifonía*, tal y como la utiliza *Roslavleva*, que era una autora soviética, significa y se ve con mucha claridad, por ejemplo, en la coda del Reino de las Sombras de *La Bayadere*, en la que las tres solistas ejecutan una frase; simultáneamente a ambos lados de la escena, el cuerpo de baile ejecuta otra diferente; más tarde, todo el conjunto ejecuta la misma, para volverse a separar. Esta *polifonía* es utilizada por *Petipa* desde sus primeros ballets, causando un efecto principalmente visual, de inigualable belleza y por esta belleza, más tarde, será utilizado por otros coreógrafos.

En la *International Encyclopedie of Dance* se anota que *Petipa* buscaba la *sinfonización* de la danza lírica en la música, que aún estaba lejos, es decir, en la música de ballet, para ser *sinfónica*. Porque los compositores que trabajaron con él hasta la llegada de *Tchaikovsky*,

¹¹⁰ ROSLAVLEVA, Natalia. Era of Russian Ballet. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1961, p. 99

¹¹¹ Ibid., pp. 98-99

¹¹² Ibid., p. 99 (La traducción es mía)

Pugni y *Minkus*, no eran sinfonistas, ni las coreografías tenían tampoco la madurez necesaria. Las músicas de estos autores eran ligeras y con ritmos muy fáciles de escuchar. Estas músicas imperfectas, que servían como base rítmica a la danza, de ninguna manera lo frenaron a él, a *Petipa*¹¹³.

En el ballet *La Bayadere*, en la escena de la entrada de las Sombras, según la *Dra. Krasovskaya*, distinguida historiadora de la Unión Soviética, dijo que esta entrada, llegó a las alturas del sinfonismo en la danza¹¹⁴.

Petipa respondió a esta música casi minimalista de *Minkus* con una frase de movimientos corta que se repetiría 32 veces por las Sombras que la ejecutaban, mientras iban entrando en la escena. Pero esta danza es monofónica, sin duda, y según las investigaciones sobre este tema nada claro, nos quiere decir esta autora, que este *sinfonismo*, también descrito en el libro *Petipa Meister des Klassischen Ballets*, significa la expresión poética y emocional de este tema a través de la danza¹¹⁵. Al mismo tiempo, esta coreografía *La Bayadere*, demostró el principio de la imaginación y emoción, que son estas las características de la música sinfónica. Tanto en esta escena, que no es de música sinfónica, y en las sinfonías, ambas tienen en común la expresión de un tema interior profundo que convoca a la imaginación y a los sentimientos.

Se puede aplicar todo esto a los dos principios, el polifónico y el sinfonismo. El primero en la *coda*, principalmente causa un efecto visual y el segundo en la entrada de *Las Sombras*, su efecto imaginativo produce ya una visión más *abstracta* por la cual la Danza Clásica se prepara para expresarse por sí misma, llegando a su esencia que será la característica más importante del siglo XX.

Finalmente, se llega al término *sinfónica* en el siglo XIX, que supone que, a partir de 1890, un compositor sinfónico de alta calidad musical como *Tchaikovsky* compone para los ballets de *Petipa*. Y desde este momento, la danza será capaz de bailar con música sinfónica. Debido a su estructura coreográfica denominada, también, orquestación de la danza que, como ya se ha mencionado, era similar a la de la música.

¹¹³ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, p. 158

¹¹⁴ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 2004, p. 95

¹¹⁵ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, p. 240

Hasta 1890 la música, salvo algunas excepciones como la música de *Giselle* de *Adam*, *Coppelia* y *Silvia* de *Delibes* y algunos momentos de *Minkus*, carecía de la calidad que se podría haber necesitado de ella. Tampoco los maestros de baile, todo hay que decirlo, reconocían su importancia y sólo la veían como un complemento auxiliar. A causa del retraso y el aislamiento artístico del Ballet, en comparación con las otras artes, músicos destacados de finales del siglo XIX miraron hacia él, se interesaron, por su aspecto inocente, en un mundo y, especialmente, en un país como Rusia, en crisis. Esta primera mirada se debe a *Tchaikovsky*, gracias a él el ballet desarrolló una dimensión escénica y artística, por él que la danza correría ya hacia su madurez. *Tchaikovsky* y *Petipa* abren la puerta de acceso no sólo al siglo XX sino para siempre.

2.3 *La Bella Durmiente*

Tim Scholl analiza de esta manera, la importancia tan profunda y fundamental que este ballet ha tenido y ha desempeñado en la historia de la *danse d'école*:

"El 3 de Enero de 1890 día del estreno y gala del ensayo general, que lo precedió por un día, no podían haber sido más propicios, teniendo lugar en los primeros días de la última década del siglo XIX. El ballet, sobre una princesa que se despierta para encontrarse transportada al próximo siglo, era un buen presagio para aquellos que buscaban los paralelos entre la vida y el arte. Que el nombre de la princesa fuera Aurora y que la acción del ballet se moviera desde una atmósfera de convulsión social (el hada mala Carabosse no sólo se inmiscuye en las festividades de la corte, sino que las lleva a un fin) a una corte deslumbrante como Versalles, podrían conducirnos estos significados a algo más profundo. Irónicamente, la Aurora, que iba a jugar un papel decisivo en el destino de Rusia, era un acorazado, no una princesa, y el nuevo amanecer que ella llevaba consigo anunciaba más la época de *Louis XVI* que la de *Louis XIV*. Si *La Bella Durmiente* falló como

alegoría socio-política¹¹⁶, su promesa para la historia del ballet ruso estaba más que completada. Este ballet es un puente entre dos distintas Eras en la historia de la danza en Rusia, en una se resumen los logros del siglo pasado en adaptarse y refinarse a una forma de arte extranjera y, simultáneamente, indicando una nueva dirección para el futuro del ballet ruso. *La Bella Durmiente* une el periodo del ballet en Rusia, de una relativa oscuridad fuera de un círculo elitista minoritario de San Petersburgo, a un segundo periodo cuando el ballet ganó un público popular internacional."¹¹⁷

A través de la lectura de esta cita se desprende, la importancia de *La Bella Durmiente* que permanecerá iluminando el pasado y a su vez alumbrará lo que será la *danse d'école* del siglo XX. Este ballet, que no es sólo un simple cuento infantil, viene repleto de muchas cosas: escenografías creadas por famosos artistas de la Academia de las Artes, del propio mito y de leyendas europeas, de símbolos diversos, de contenido político, de contenido filosófico, historia de amor sin grandes pasiones, del bien y del mal, de la historia de la danza, de Francia, de *El Grand Ballet* y de la entrada, por fin, de la música necesitada para su sobrevivencia.

Por eso el músico ruso *Peter Ilych Tchaikovsky* dirigió su mirada hacia una creación que le parecía inocente, el ballet.

2. 3. 1 *Peter Ilych Tchaikovsky*

Nace el siete de mayo de 1840 y muere en San Petesburgo el seis de Noviembre de 1893.

¹¹⁶ La princesa Aurora del Ballet triunfa ante el mal y cumple con su deber de heredera y continuadora de la Monarquía. Este desenlace podría ser interpretado como una afirmación y apoyo de los creadores de esta obra hacia los Zares. El hecho de que *Carabosse* amenace e intente acabar con la Monarquía al querer matar a la princesa, podría verse como un reflejo de la situación socio.política que se vivía en ese momento en este país.

El nombre Aurora donado a la princesa, anuncia simbólicamente la nueva dirección que la Danza Clásica tomaría, lo mismo que ocurrió con la Rusia de los Zares, a pesar de que la alegoría socio-política de la obra pretendía lo contrario.

¹¹⁷ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 21 (La traducción es mía)

Oriundo de Vótkinsk, cerca de Moscú. Hijo de una familia acomodada de la que recibe una buena educación, comenzó a estudiar piano desde muy niño pero se graduó en Derecho en San Petesburgo. A pesar de estos estudios volvió a la música en la misma ciudad.

Balanchine, ayudó a escribir un libro sobre él y coreografió algunos ballets con su música, dijo que *Tchaikovsky* fue el músico mas grande de Rusia, aunque muchos no estarán de acuerdo¹¹⁸.

Personalidad de una gran sensibilidad. Mente llena de contradicciones, insatisfecho, de infeliz aspecto. En una lucha continua por vencer sus crisis, sus profundas depresiones. En su infancia, tal vez influenciado por el Romanticismo le gustaba el arte de la poesía como a otros compositores románticos, eligiendo sus temas especiales¹¹⁹ que muestran su gran sensibilidad. Él mismo escribió:

"Me parece que el placer provocado por el arte de la literatura en la temprana juventud, te deja una marca para el resto de tu vida y es de gran significado."¹²⁰

En el año 1848, la familia se trasladó a San Petersburgo y dos años más tarde, lo llevó al internado de la Escuela de Derecho.

Siempre continuó estudiando música por eso, al final de su carrera de derecho, decidió estudiarla de nuevo en el Conservatorio de San Petersburgo, dirigido por el pianista *Anton Rubinstein*¹²¹ (16 Noviembre 1829 Wychwatinez- 8 Noviembre 1894 Peterhof). Sus estudios en el conservatorio lo introdujeron en los principios y formas europeas para organizar el material musical y además, le dieron la consciencia de pertenecer a la cultura del mundo. Llegó a ser profesor en el conservatorio de Moscú, pero *Tchaikovsky* amaba San Petersburgo por eso no fue feliz en Moscú y en una de sus cartas a *Nadezhda von*

¹¹⁸ VOLKOV, Solomon. Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his life, Ballet and Music. New York: Anchor Books, 1985, p. 2

¹¹⁹ Religiosos, el amor a la patria rusa, sensibilidad hacia las personas que sufren, amor a los animales y la historia de Juana da Arco. GORISCHEK, Thussy. Russische National-komponisten des 19 jahrhundert. Graz: Verlag kurt Pachla, 2005, p. 113

¹²⁰ VOLKOV, Solomon. Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his life, Ballet and Music. New York: Anchor Books, 1985, p. 13 (La traducción es mía)

¹²¹ Compositor, pianista y director de orquesta. ruso Fue un niño prodigio. Estudió en Moscú y en Berlín. En 1862 fundó el Conservatorio de San Petersburgo. Dio conciertos de piano por toda Europa.

Meck (su benefactora) escribió que San Petersburgo comparada con Moscú, es una ciudad musical. Oía música todo el día. No hay nada así comparable en Moscú¹²².

Durante sus primeros años en Moscú escribió su primer ballet *El lago de los cisnes*.

Él no aceptó el puesto de director del Conservatorio de Moscú y se dedicó a viajar por Europa dirigiendo sus composiciones.

San Petesburgo fue un lugar fantástico para este gran artista, según *Balanchine* era un compositor absolutamente petersburgués¹²³. En sus calles debió pasear su soledad. Expresó en su música sus alegrías y tristezas, sus emociones. La claridad y la oscuridad están en la arquitectura de su música, en su elegancia musical, en sus tres óperas, sus seis sinfonías y sus tres ballets. En una carta escrita a su hermana dice que todo lo que es querido para mi corazón está en San Petersburgo y sin ello me es imposible vivir¹²⁴.

Sus biógrafos dicen que pensaba orquestalmente. Nunca componía abstractamente, siempre sabía que instrumento iba a emplear, cuando la inspiración llegaba a su gran talento.

En la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX en San Petersburgo y Moscú, había dos tendencias en la música, que reflejaban la forma de pensar de los artistas. Los Eslavófilos creían que la herencia nacional rusa era lo suficientemente adecuada para satisfacer sus necesidades estéticas y los occidentalistas que afirmaban que Rusia era parte de Europa, de acuerdo con las reformas que Pedro el Grande había comenzado, y que las influencias europeas eran necesarias para el desarrollo de la cultura rusa. Estas dos formas de pensar y actuar estaban presentes en la música rusa del momento y se encuentran unidas gracias a *Tchaikovsky* en sus conciertos, sinfonías y óperas. La música rusa le debe a él el haber introducido los sonidos europeos en la tradición eslava. *Solomon Volkov* lo explica de esta manera :

¹²² VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, p. 32

¹²³ Balanchine dice: "Para mí Tchaikovsky es un compositor de San Petersburgo, absolutamente petersburgués. Y no sólo porque estudió en San Petersburgo, graduándose en su conservatorio y viviendo allí por largo tiempo. No porque él la consideraba su casa y afirmaba eso. Mucho más importante está, en la esencia de su música, *Tchaikovsky* es un petersburgués, como *Pushkin* y *Stravinsky* lo eran" VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, p. 20 (La traducción es mía)

¹²⁴ *Ibid.*, p. 22

"Elevado por el genio de *Tchaikovsky*, toda una variedad de sonidos musicales de su *San Petersburgo* vive en sus tres sinfonías: las marchas funebres, lo aristocrático, los valeses, lo *romansy* (de los gitanos) de sus salones y suburbios, las escenas de ballet y las arias de los teatros imperiales, la música folclórica de las festividades, ferias y vacaciones. Los finales de sus primeras sinfonías son sin excepción himnos, apoteosis imperiales. Una canción del folclore ruso se puede oír en el final de su primera sinfonía, en el final de la segunda una canción ucraina y una polonesa es introducida en el último movimiento de la tercera. En aquel momento Polonia y Ucraina pertenecían a Rusia."¹²⁵

Tchaikovsky prefería las formas clásicas y creó, con abundante profundidad y sentimiento de esta manera, revelando lo rusa que su música era. Según este mismo autor, a partir de su cuarta sinfonía y por primera vez en la historia de la música rusa, se podía percibir ya una personalidad sufriente y así se igualaba con las obras de *Dostoyevsky*¹²⁶.

Su último trabajo la sinfonía número seis o *Pathétique*, en la que él quería proyectar su vida, su drama, todo su trabajo creador, la trágica confrontación del individuo con la muerte, la total destrucción, quizás la suya, fue estrenada en 1893, dirigida por él en San Petersburgo. Muy poco después murió. En esta primera interpretación no consiguió la valoración que él esperaba y él dijo que no podía componer nada mejor que esto. Poco después de su muerte, un nuevo director de orquesta arrancó el éxito que merecía.

Siempre le gustó el ballet, desde pequeño. Consideró al ballet como un arte igual a las demás artes. Él, que dijo esto hace más de cien años, y ha sido sólo en el siglo XX, cuando el ballet ha ocupado su puesto entre las artes.

¿Por qué este creador, llegó a hacer del ballet sus gustos, hasta llegar a dejarnos grandes obras?. El crítico *LaRoche* piensa, que se inclinó hacia el ballet porque quería ir al mundo de la fantasía, quería retirarse de las limitaciones realistas de la Ópera.

Conocía algo los pasos de ballet, le gustaba mirar sus clases. Le parecía un arte muy inocente.

¹²⁵ VOLKOV, Solomon. *St Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 113 (La traducción es mía)

¹²⁶ *Ibid.*, p. 113

La música sinfónica de gran calidad con la que enriqueció al ballet lo hizo, al ballet, subir unos peldaños, cuya altura no había hasta entonces conocido.

2. 3. 2 *La música de Tchaikovsky en el ballet*

Antes de la entrada de *Tchaikovsky* como músico de ballet, los compositores de música de ballet eran contratados para seguir en todo las directrices del Maestro de Baile y aunque estaban especializados para componer música para ballet, obedecían a las necesidades del maestro, que decidía la duración de las danzas y escenas de mimo. Según *Wiley* él concebía el tipo de danza que quería y le encargaba al músico el número de compases que necesitaba, el carácter de la música y el tiempo musical¹²⁷.

Estos músicos tenían que componer según el programa. Sus melodías y motivos tenían que estar adaptados al carácter, al lugar y a la acción. Y por encima de todo esto, tenían que seguir los desos y órdenes del maestro que, en muchos casos, requería de ellos hacer cortes y cambios. Esta era la mentalidad de aquel momento, que se traducía en que la música era considerada como suplemento, y debía apoyar a la danza y a la pantomima en los momentos en que ellas no podían, por sí mismas expresar con sus gestos el argumento. La música debía de ser ligera y con un ritmo muy claro, en general aburrida y, fundamentalmente, de acompañamiento. La danza debido a esta forma de trabajar con la música, estaba estancada porque entre las dos, danza y música, no formaban la unión que se necesitaba para que la primera brillara y se expresara con autonomía.

La música para ballet tenía todavía que ser melodiosa porque como opina el musicólogo *Rolan John Willey*, la melodía es la medida principal de la calidad *dansante* del ballet " y cita a *Skalkovsky* que dijo que una clara y viva melodía, es muy necesaria para las danzas¹²⁸.

¹²⁷ WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 3

¹²⁸ *Ibid.*, p. 6 (La traducción es mía)

Aunque la melodía fuera y es lo principal, en aquel momento era el ritmo el que debía de ser muy claro para los bailarines que dependían de él. Una variación o un número de danza debía tener una regularidad rítmica de una cierta duración. Por eso, esta música, aunque melodiosa, era monótona porque era la única forma posible de bailar, ya que no se había llegado a encontrar otra alternativa. La duración de los números era corta debido a que los bailarines no tenían la técnica y la resistencia suficiente para largos momentos musicales y, los maestros de baile coreografiaban con la estructura de variaciones cortas que, al final de ellas eran aplaudidas y seguidas por números de pantomima. Esto puede llegar a recordar a la ópera anterior al siglo XIX con sus arias y recitativos.

Los compositores rusos del momento no se habían acercado al ballet porque consideraban la música de segunda calidad, ni tampoco demostraban un gran interés por él, entre los conocidos estaba el Grupo de los Cinco.

La entrada de *Tchaikovsky* suponía para él un riesgo, porque nunca había compuesto una obra para ballet, aunque le gustaba, por otra parte. Él ya tenía una fama como compositor y corría el peligro de desacreditarse. Según *John Wiley* en su libro *Tchaikovsky's Ballets* afirma que él rescató al ballet.¹²⁹

Mientras él vivía en Moscú la dirección del Teatro *Bolshoi* le ofreció la oportunidad de componer la música para un ballet: *El lago de los cisnes*, al mismo tiempo él estaba componiendo su tercera sinfonía. Esta propuesta la recibió con alegría, porque siempre había querido componer para este arte. El coreógrafo de esta obra fue *Reisinger*¹³⁰ (1828 Praga - 1892) que era el maestro de baile en Moscú. No existe mucha información de esta primera producción de *El Lago de los cisnes* ni de como fue la colaboración entre ambos. Lo que sí parece cierto es que, aunque a él este arte le resultaba familiar, no tenía los conocimientos requeridos para componer la música que este género, en aquel momento, demandaba. Hasta el punto que él afirmó, que lo compuso como si estuviera escribiendo

¹²⁹ "He also rescued it from the most serious problem it faced under *Pugni* and *Minkus*- that of being frozen in the stylistic clichés of the 1830s and 1840s." WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballet*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 9

¹³⁰ Bailarín y coreógrafo checo, bailó con la famosa bailarina romántica *Lucile Grahn* en *Esmeralda* y en *Giselle*. Coreografió más de veinte obras para diferentes teatros europeos. Fue maestro de baile en Moscú donde coreografió la primera versión del *Lago de los cisnes*. También fu responsable del primer espectáculo de ballet en el Teatro nacional de Praga. Tuvo además contratos en Alemania y en Austria. Más tarde volvió a Praga y fue el primer checo en dirigir el ballet del teatro, donde también coreografió.

una ópera o una sinfonía y por este motivo los bailarines no podían bailarlo¹³¹. Aunque él se había informado sobre la composición de este tipo de música no tenía el conocimiento detallado, que en aquel momento se exigía, pero intentó adaptarse a estos requerimientos, como ya se han mencionado. Así en los momentos de las danzas, utilizó el sistema parecido al de las arias de ópera y con música fácil; pero en los momentos narrativos, su música era más complicada, puesto que él tenía más libertad al componer y no estaba atado a las exigencias de los bailarines.

En este su primer ballet, se aprecia la influencia de la música que hasta aquel momento había sido la normal en las coreografías anteriores, pero es observable, de manera clara, su tono personal, sobre todo en la orquestación y en el tema de los cisnes tan famoso, que durante todo el ballet se puede apreciar como se desarrolla y que culmina en la escena final, donde se expresa el nerviosismo, la tensión dramática de lo que está sucediendo. En este tema tan conocido se pueden distinguir las influencias de *Wagner* (aunque no le gustaba mucho este músico) el tema del cisne podría recordar, al tema del cisne de *Lohengrin*.

Balanchine describió la música de *El lago de los cisnes* de esta manera:

"La música de *Tchaikovsky* es igual de maravillosa que la de sus óperas: ¡la puedes cantar! Por ejemplo, cualquiera de los *pas de deux* del *Lago de los cisnes*, o de los increíbles valeses. Sus melodías son totalmente vocales."¹³²

Y esto aparece con claridad, en el *Pas de Deux* del segundo acto. Esta música proviene de una ópera suya destruida, *Undine*, compuesta para soprano y varítono.

Este primer intento de composición baletística no tuvo éxito, se consideró a la música como no bailable, quizás la coreografía de *Resinger* no estaba a la altura de ella.

¹³¹ Allina Bryullova en el libro *Tschaikovsky's Ballets* recuerda "When *Peter Ilych* wrote his first ballet, *Swan Lake*, he took on the task quite ignorant of the technique of balletic writing, in which the composer is entirely at the mercy of the balletmaster. The latter fixes the number of bars in each *pas*, the rhythm, the tempo, everything is strictly assigned in advance - and I, having leapt before I looked, began to write, like an opera, a symphony, and it came out such that no one *danseur* or *danseuse* could dance to my music, all the numbers were too long, no one could last them out. For example, one had to stand on *pointe* where I had a whole measure of *andante*-" WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballet*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 40

¹³² VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, p. 103 (La traducción es mía)

Por parte de los balletómanos, la crítica a toda la producción y a su música fueron negativas. A otros les pareció, que era tan musical que el público perdía la atención hacia lo que pasaba en la escena. Pero el crítico *Nikolai Kashkin* lo defendió diciendo, que *Tchaikovsky* no había querido reformar la música de ballet, que la diferencia se encontraba en el dominio de la técnica, la elegancia de la armonía, sus invenciones melódicas etc.¹³³

Trece años más tarde, otra obra suya sería puesta en la escena: *La Bella Durmiente*. Hasta este momento no había querido volver a componer para ballet, debido a su mala experiencia en Moscú. Pero esta vez, en San Petersburgo y en compañía de otro genio, *Marius Petipa*, dejarían ambos su huella en una de las obras reconocidas como maestra en la historia. Más tarde, en San Petersburgo se repuso después de su muerte, con un nuevo libretto *El lago de los cisnes* que ha sido considerado como el ballet más romántico que existe.

Su atracción por la composición de danzas se puede descubrir ya en sus primeras sinfonías. En ellas las danzas ocupaban un lugar prominente en algunos movimientos, al desarrollar esta música de una forma sinfónica, es decir, por su larga duración, su intensidad, su profundidad, su grandiosidad, al no ser siempre expresadas con ligereza, y además, la orquestación, la gran orquesta, que son facetas de la sinfonía ya tan avanzada en el siglo XIX. *Balanchine* pensó sobre estas sinfonías, lo siguiente:

"su primera sinfonía es muy propia de ballet, está escrita delicadamente, como una acuarela."¹³⁴

¹³³ En el libro *Tchaikovsky's Ballets* de *Roland John Wiley* se cita "Mr Tchaikovsky did not strive toward the role of reformer in ballet music, his ballet like any other, is subordinated to the conditions of the balletmaster, to a familiar successions of various *pas*, solos, and ensembles. The difference lies in the master of technique, the elegance of harmony, the melodic inventiveness, etc., things that comprise the elements of Mr *Tschaikovsky's* talent. In this respect the music of his ballet stands apart from the music of others, as there almost no example in which such a powerful artist dedicated his talent to this kind of composition, the unfavourable conditions of which present too many inconveniences to the musician" WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 54

¹³⁴ VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, p. 84 (La traducción es mía)

También dijo:

"su orquestación era como la plata, porque él inventaba la música tal y como debía de sonar [...] en su armonía, todo es proporcional [...] todas sus emociones se encuentran en la elegancia de su línea musical. La música contiene profundos sentimientos y emociones."¹³⁵

Tchaikovsky utilizó principios sinfónicos en sus ballets, componiendo momentos musicales a gran escala como en las sinfonías, saliendo del esquema de ocho o dieciseis compases de los temas. En su estructura, el tema musical principal se utiliza de esta manera: en ella hay diferentes secuencias del tema principal, se desarrollan o cambian o conducen a un nuevo o nuevos temas, y con frecuencia con cambios de tono, que a veces cambia de menor a mayor. Estos cambios de tono se llaman modulación, típicos de las sinfonías (sonata). Diferentes emociones se pueden percibir en los cambios de la estructura rítmica, por ejemplo, en el final del IV acto del *Lago de los cisnes* se percibe en las sincopas de los instrumentos de cuerda bajos.

Esto era nuevo para este arte, y con esta novedad le dio una nueva calidad y dimensión grandiosa. *Carol Lee* describe sus instintos hacia la música para la danza de esta manera, su orquestación tenía una rica textura, evitaba efectos espectaculares. Sus temas musicales eran amplios e impresionantes, y utilizaba *leitmotifs*¹³⁶ en sucesivas ondas de largos *crecendos*¹³⁷.

A diferencia con las sinfonías, que se basan en un tema, en el ballet él se guiaba por el *libretto*, que es el que desarrolla el argumento. Él mismo escribió:

" El proceso al componer un ballet es el siguiente. Un tema es elegido, luego la dirección del teatro desarrolla (de acuerdo con sus capacidades financieras) el

¹³⁵ VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, pp. 83 -88 (La traducción es mía)

¹³⁶ En la música, el *Leitmotiv* por lo general es una melodía o secuencia tonal corta y característica, recurrente a lo largo de una obra, sea cantada o instrumental. Por asociación, se le identifica con un determinado contenido poético, y hace referencia a él cada vez que aparece. Así, una determinada melodía puede simbolizar a un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento.

¹³⁷ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 212

libretto, más tarde el maestro de baile recopila un plan detallado de las danzas y escenas. Y da con detalle no sólo el ritmo y el carácter de la música, sino también el número de compases. A partir de este momento el compositor empieza a trabajar."¹³⁸

Por todo esto, su entrada en el mundo del ballet ha sido una de las grandes contribuciones que han desarrollado la visión y la apertura mental de maestros y bailarines.

En el libro *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*, *Balanchine* afirma:

"Bailar los ballets de *Tchaikovsky* es puro placer. Yo lo sé, los he bailado. La música de *Tchaikovsky* ayuda al bailarín, sales a la escena y todo funciona, todo es fácil, estás volando."¹³⁹

2. 3. 3 Ivan Vsevolozhsky (1835-1903)

Director de los Teatros Imperiales de 1881- 1899. Diplomático, trabajó en diferentes consulados de Europa. Su paso por el consulado de París le dio la oportunidad de conocer la cultura francesa, de la que fue un gran amante. Esta huella francesa dirigió su pensamiento y su mirada hacia este país, durante el periodo en el que fue director en este teatro, motivo por el cual fue muy criticado por el movimiento de artistas nacionalistas rusos. Hay que recordar que el siglo XIX es el siglo del Nacionalismo en prácticamente toda Europa y en Rusia, con particular fervor.

El Zar Alejandro III, al ascender al trono, fue el que le ofreció la dirección de los Teatros Imperiales. *Scholl* relata que este Zar estaba muy interesado en la cultura y promovió a *Vsevolozhky*, que reformó los Teatros Imperiales y lo hizo creando una comisión de expertos, que controlaba la nueva política y admitía y valoraba sugerencias del público, así

¹³⁸ VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, p. 115 (La traducción es mía)

¹³⁹ *Ibid.*, p. 103 (La traducción es mía)

como otra comisión que determinaba el repertorio. Propuso el aumento de salario a los artistas y trabajadores, mejoró los derechos de autor, introdujo clases especiales de teatro y canto, la publicación del libro anual de los Teatros Imperiales. La fundación de librerías de música, archivos, talleres y almacenes¹⁴⁰.

Los aumentos de salario, el número de artistas extranjeros que había en la ópera y en el ballet y el aumento de tamaño de la orquesta, fueron muy criticados. Entre estas reformas se eliminó el puesto de compositor de ballet que ocupaba *Minkus*.

Colaboró muy positivamente con *Petipa*, que era francés, y además, a él le gustaba mucho el ballet. Eligió a *Tchaikovsky*, por la consideración que le tenía como músico, y le propuso algo muy concreto: componer la música de un nuevo ballet basado en el cuento de *Perrault La belle au bois dormant*, del cual él había escrito el *libretto*. Él lo supo seducir y después de considerarlo, *Tchaikovsky* aceptó¹⁴¹. Entre ellos se desarrolló una correspondencia en torno a esta obra, de la que se entresaca lo que parece más idóneo, para el tema que se desarrolla:

Carta de *Vsevolozhsky* a *Tchaikovsky*:

"He concebido la idea de escribir un *libretto* sobre *La belle au bois dormant* del cuento de *Perrault*. Quiero que las *mise-en-scene* sean en el estilo de *Louis XIV*. Aquí la imaginación puede exaltarse, y las melodías pueden ser compuestas con el espíritu de *Lully*, *Bach*, *Rameau* etc, etc. En el último acto es necesariamente indispensable una cuadrilla de todos los cuentos de *Perrault*..."¹⁴²

Respuesta de *Tchaikovsky*:

"Le informo que el manuscrito de *La Bella Durmiente*, finalmente, llegó en el momento en que estaba entrando en el carruaje de Moscú a Kiev. Sólo estoy aquí por unas horas, pero he podido mirar el contenido, y estoy satisfecho de decirle que estoy encantado y deleitado, de tal manera, que no se puede describir. Me va

¹⁴⁰ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*, 1994, p. 16

¹⁴¹ WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 104

¹⁴² *Ibid.*, p. 104 (La traducción es mía)

perfectamente, y no podría elegir nada mejor para poner música. Uno no podría combinar nada mejor para la escena que las virtudes de este tema tan deleitable, a usted, el autor, permíame que le de las felicitaciones."¹⁴³

Vsevolozhsky era un hombre de una vastísima cultura. Amante de la cultura francesa, como se ha dicho, y gran artista. Él diseñó, entre otros, los vestuarios de *La Bella Durmiente* y *Cascanueces*. Para *La Bella Durmiente* encargó, a artistas de la Academia de las Artes Rusa, los decorados.

Tuvo el acierto de unir a *Tchaikovsky* con *Petipa*. *Petipa*, ya había creado alrededor de cincuenta ballets, pero la oportunidad que tuvo de trabajar con un compositor como *Tchaikovsky*, que escribió música para él, inauguró una nueva fase creativa en su tarea coreográfica. Este sería el primer ballet, de los tres de este compositor, que se pusieran en escena en el *Mariinsky* y el único que envolvió a los dos, *Petipa* y *Tchaikovsky*. Esta colaboración entre los tres, pero especialmente entre *Petipa* y *Tchaikovsky*, no sólo fue fructífera sino que sirvió como modelo, al futuro trabajo entre *Balanchine* y *Stravinsky*. Este espectáculo concebido por *Vsevolozhsky*, punto cumbre del ballet de finales del siglo XIX, encerraba el anuncio que, en un futuro no muy lejano, las nuevas generaciones de artistas rusos, no sólo del Ballet Imperial, lo seguirían como modelo. La imagen de este ballet, que ha permanecido envuelto en la polémica hasta nuestros días, no se ha podido borrar. Es la puerta a la Danza Clásica del siglo XX o la raíz del Ballet Neoclásico. ¿No será *La Bella Durmiente* el ballet que confirma la mayoría de edad de la *danse d'école*?, ¿No sería un cuento, con todas sus narraciones y descripciones, la puerta abierta hacia la abstracción del ballet del siglo XX?

¹⁴³ WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 104 (La traducción es mía)

2. 3. 4 *La Bella Durmiente y las polémicas que la envolvieron*

La polémica creada por *La Bella Durmiente*, desde el primer momento que se puso en escena y se abrió el telón, se desarrolló entre diferentes críticas y entabló una fuerte discusión, discusión que se iría convirtiendo en una más que posible luz interpretativa y aclaratoria. Interpretación que conduciría muy lejos, por estas opiniones e ideas nunca sospechadas.

Los nacionalistas reaccionan:

Una crítica aparecida el día del estreno de *La Bella Durmiente* refleja el espíritu nacionalista de la Rusia de ese momento así:

" *Peterburgskaya gazeta*
Artículo del 3 de Enero 1890

ECO DEL TEATRO

"¡¡La Bella Durmiente!!!!

Un ballet *féerie*¹⁴⁴! Una nueva palabra, usada por primera vez en nuestros programas. Para nuestros documentos, esta palabra extranjera "*féerie*", es una palabra *extranjera*. Idealmente encaja con este ballet, cuya argumentación está tomada de los cuento *extranjeros* de Perrault.

Si el contenido de este ballet se hubiera tomado de la rica colección de cuentos rusos de Afanasiev, este ballet no hubiese sido denominado *féerie*, sino ¡cuento o cuento mágico! [...] Esta denominada colección incluye un cuento casi idéntico; la *Tsarevna Durmiente*. Los trajes y los decorados podrían haber sido ¡todos rusos! [...] No ha habido un cuento ruso en nuestra escena por mucho tiempo, a pesar del hecho de que un Cuento de Hadas ruso provee de un vasto material para la fantasía del *librettista* y del Maestro de Baile.

¹⁴⁴ En francés ballet de hadas

El primer espectáculo de *La Bella Durmiente* está programado para esta noche. Nosotros amamos todo lo que es *Ruso* y esto lo decimos sólo en vista del hecho de que si el argumento designado ya estaba seleccionado, entonces ¿no habría sido mejor hacer el programa sobre el mismo tema pero de Rusia?, ¡y no cuentos extranjeros!".¹⁴⁵

Como se vio en capítulos anteriores, el Nacionalismo ruso había prendido entre los artistas y el pueblo. La defensa de la cultura e identidad rusa se encontraba en el centro de los nuevos movimientos, de las nuevas ideas. Afirmar la identidad, como ocurría en toda Europa¹⁴⁶. Lo cual fue una de las características culturales de la Europa del siglo XIX.

Por otra parte, habría que recordar que el ballet en Rusia es una creación extranjera, que tiene sus raíces en el Renacimiento italiano y procede de Francia, su lenguaje es francés y los maestros italianos y franceses llegaron a Rusia bajo la invitación de un Zar, para enseñarle a él y a su corte este arte. Con el tiempo, siguiendo este ejemplo francés, se profesionalizó y se llevó a los escenarios. Esta historia abarcaba ya dos siglos y por el éxito que tuvo y su gran desarrollo en este país, tutelado además por maestros extranjeros, es normal que muchos rusos lo vieran ya como un arte suyo. En este momento, las bailarinas italianas, que eran invitadas por el Teatro Imperial, bailaban casi todos los primeros papeles en los ballets. Por ejemplo, la bailarina que bailó el papel de la princesa Aurora en el estreno fue la italiana *Carlotta Brianza*¹⁴⁷ (1867 Milán - 1930 París).

Al hilo de este pensamiento, se puede comprender que *Vsevolozhsky* eligiera este cuento y lo desarrollara, de tal manera, que la historia de la *danse d'école*, en su origen francés, se viera reflejada en la coreografía.

¹⁴⁵ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 174 (La traducción es mía)

¹⁴⁶ "Era para todos los pueblos, por una parte, no sólo la búsqueda de raíces comunes en el pasado nacional [...] el Nacionalismo era una vía moderna hacia un destino mejor. Parte de este destino era sin duda un destino de pertenencia." MOSSE, George. *La Cultura Europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 103

¹⁴⁷ Bailarina italiana. Estudió en la *Scala de Milán*. Hizo su debut como *prima ballerina* en *La Scala* en el ballet *Exelcior* de *Manzotti* y en 1883 viajó de gira a Estados Unidos. En 1889 bailó en el *Mariinsky* en San Petersburgo, se convirtió en una de las bailarinas más aclamadas en Rusia. *Petipa* le creó el papel principal en *La Bella Durmiente*. En 1891 bailó en la Ópera Imperial en Viena y en 1895 volvió a la *Scala*. Después de retirarse de la escena enseñó en París. En 1921 *Diaghilev* la contrató para asistir a *Nijinska* en la puesta en escena de *The Sleeping Princess* y bailó el papel de *Carabosse*. fue una de las bailarinas italianas que dominaban el Ballet Imperial Ruso hacia finales del siglo XIX. COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol I, p. 540

Pero, podría interpretarse la crítica nacionalista, si se tiene en cuenta que al haber quedado el ballet aislado, de los movimientos de cambio que se vivía en las otras artes en defensa del arte popular y nacional, se podría entender mejor el que miraran con recelo esta creación francesa.

En este mismo periódico la crítica del estreno¹⁴⁸, ironizaba la mezcla entre nombres franceses y rusos de los distintos personajes de la coreografía.

El famoso crítico de música ruso *Laroche* es citado en el libro *Sleeping Beauty a legend in progress* y en su respuesta a este Nacionalismo de los balletómanos opina así:

"Uno podría decir, que el color local es francés, pero el estilo es ruso gracias a la estructura interna de la música de *Tchaikovsky*. (*moskovskie vedemostie*, 17 Enero, 1890)."¹⁴⁹

Ballet-Féerie:

La polémica continúa en torno a esta obra.

A finales del siglo XIX en Europa se desarrolló un género de ballet denominado *ballet-feerie*. Este tipo de espectáculo fue predominante en los escenarios europeos. Sus argumentos eran cuentos de hadas, de aquí el nombre. Pero lo más importante eran los efectos visuales que se exhibían en la escena, de tal manera, que la coreografía no se podía apreciar, además las danzas consistían en un conjunto de saltos, giros y todo tipo de movimientos encaminados a demostrar la capacidad física de los bailarines. También se cantaba y actuaba. *Scholl* afirma que fueron los predecesores de las Revistas Musicales¹⁵⁰.

¹⁴⁸ "In a fairy tale everything is possible. Even the illiteracy in the cast list and the mixing of languages- French with the local dialect- is allowed. It seems to us, that if you take the title of the personages from Perrault, then you should stick to that system. Or you end up with quite a mess. One name remains french and the other is translated into Russian. For example, the Lilac Fairy (in Russian) and *Prince Fleur des pois* (in French); the Breadcrumb fairy (in Russian), and *Fée Violante* (French): Cinderella (Russian), etc." SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 11

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.12 (La traducción es mía)

¹⁵⁰ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, pp. 18-19

Este tipo de espectáculo apareció en Rusia a partir de la década de 1880, eran grupos extranjeros, en general de italianos, que bailaban en teatros privados en los parques. Eran muy populares.

Bajo la influencia de ellos en el teatro *Mariinsky*, *Petipa* coreografió, ya antes de *La Bella Durmiente*, uno que se denominó como un *féerie*. Pero hay que aclarar que, exáctamente, no era un *féerie* como los descritos. Teniendo en cuenta esto *Tim Scholl* apunta lo siguiente:

"una gran parte del genio de *Petipa* recaía en su capacidad de asimilar las nuevas técnicas y géneros en sus obras sin comprometer su identidad coreográfica."¹⁵¹

La Bella Durmiente se puso en el programa como ballet *féerie* por la dirección del teatro. En nuestros días, en el programa de la reposición de *Vikharev* de la obra original, está denominado como ballet *féerie*. La razón de este nombre no tiene que ver con los *féeries* del siglo XIX, sino porque es un cuento de hadas.

Muchas críticas se escribieron en el estreno de *La Bella Durmiente* sobre este tema, como se ha mencionado. Para muchos de los críticos, el ballet en San Petersburgo había tomado la dirección errónea, y lo igualaban por sus efectos visuales y su argumento, tomado de un cuento hadas para niños, con los *féeries*. Ya que este género estaba considerado de segunda calidad y, además, venía del extranjero. Esta discusión, de nuevo volvía a recaer en torno a la reacción nacionalista de los balletómanos, que afirmaba la superioridad del ballet ruso frente al *féerie*¹⁵².

La Bella Durmiente es un *féerie* porque es un cuento de hadas. Los efectos visuales de esta obra, no se pueden comparar con los *féeries* baratos en los que las masas de gente en la escena predominaban. Aunque una de las cualidades del *Grand Ballet* era el gran número de personas, en *La Bella Durmiente* sólo hay una escena de este tipo: el vals de las Guirlandas del primer acto. Las escenografías y efectos escénicos no tenían nada que ver con las escenografías cursis y chillonas de los *féeries*. Los efectos escénicos (por ejemplo cuando el bosque crece para ocultar a Aurora que duerme, el viaje en barco del príncipe y

¹⁵¹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 20 (La traducción es mía)

¹⁵² *Ibid.*, p. 20

el Hada de Lilas, las telarañas del castillo que ha dormido cien años) eran tan impresionantes y simbólicos¹⁵³, que fueron igualados injustamente a los efectos de los *féeries*, que lo único que tenían en común era el de producir una impresión visual.

Los balletómanos y los expertos veían en él un peligro para el ballet nacional ruso y para los escenarios de los Teatros Imperiales, es decir, que el ballet fuera influenciado por los *féeries* de grupos del Oeste de Europa y que, además, tenían argumentaciones aburridas de cuentos infantiles extranjeros.

Un crítico escribió:

Petersburgsky listok

Artículo del 4 de Enero 1890

CORREO DEL TEATRO: EL NUEVO BALLETT

" [...] ¿Cuándo habrá un ballet?

En otra coreografía de *Petipa*. Y en *La Bella Durmiente* no necesitas buscarlo. No es un ballet, sino un lujoso *féerie* puesto en la escena, uno se ve forzado a recordar este hecho.

Pero esto es así. Todo está creado para el ojo, pero en la coreografía no hay casi nada, El *féerie* nos recuerda a un libro con una encuadernación lujosa y páginas vacías. [...] En general, *La Bella Durmiente* sólo interesará a aquellos que no buscan coreografía en un ballet, sino una diversión visual de los decorados y de los vestuarios."¹⁵⁴

Este mismo crítico más tarde escribió que el primer requisito para que un ballet sea un ballet, es que tiene que ser un ballet y no un *féerie* con danzas, y que las danzas deberían corresponder como mínimo a las necesidades de la coreografía. Que estas danzas deberían ser una consecuencia directa del argumento del ballet. Y continúa diciendo que las danzas

¹⁵³ En este ballet se encuentran muchas semejanzas, alegorías y símbolos que aparecen en la obra renacentista *El sueño de Polifilio*, tales como el castillo como símbolo de protección y de conjunción de los deseos, la barca guiada por Cupido, el carro, la sabiduría por parte de la mujer, el sueño, el héroe que busca a su amada, el bosque, entre otros.

¹⁵⁴ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 176 (La traducción es mía)

no ilustran la acción (en *La Bella Durmiente*). Las danzas están metidas sin razón y en la mayoría de los casos, como una sorpresa, *como un pelo que cae en la sopa. El público que no haya leído el libretto no entenderá nada*¹⁵⁵.

Frente a estos, *Tim Scholl* explica que *Laroche* predijo el potencial que el ballet tenía como forma de arte modernista, al oponer al *féerie* con el ballet y uniendo el primero con la sinfonía y no con la música de programa¹⁵⁶. En un análisis de la música de *La Bella Durmiente*, se ve como *Laroche* ve al *féerie* desde otro punto de vista y se afirma así, la explicación de *Scholl*; coreografía y música, el tono del poema y el ballet, la sinfonía sin programa y el *féerie*, estos campos están muy juntos, el uno del otro y ellos se dejan llevar por un elemento común entre lo borroso y lo espontáneo. En esta afirmación se pone de manifiesto, que la danza tiene la capacidad de poder llegar a ser, sólo danza en su esencia, al igual que la música lo es.

Toda esta problemática sobre el género de *La Bella Durmiente* demuestra, claramente, que este espectáculo fue nuevo para el público. Era un *Grand Ballet* con la estructura coreográfica de *Petipa*, pero el argumento y la falta del drama, a los que estaban acostumbrados los llevó a pensar que esto era el fin del ballet. El contenido narrativo de él era invisible o no lo querían ver. Y de esta danza, de la que no entendían tampoco su ejecución y, que lo más probable, tampoco vislumbraban que con ella se estaba iniciando un nuevo camino artístico, no tenían ni la menor sospecha.

El ballet había empezado a liberarse de los tópicos y de las dependencias que lo caracterizaron: la acción, el argumento y el tipo de música que lo había acompañado hasta entonces. La danza empezó a reflejarse en una nueva dimensión y la maravillosa música de *Tchaikovsky*, también fue un tema de gran polémica.

¹⁵⁵ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 32 (La traducción es mía)

¹⁵⁶ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, pp. 7-8

La Música:

Como era de esperar la música de *Tchaikovsky* inflamó una gran polémica. Los balletómanos, que casi en su totalidad la rechazaron, abundaron en críticas, cuyo núcleo principal residió en no considerarla como propia para un ballet. Esto puede comprenderse, si se recuerda, lo que la música de *Tchaikovsky* representó en Rusia: una ruptura total frente a la música anterior. Por otra parte fenómeno, bastante común siempre que en una sociedad aparece la novedad creativa, la cual despierta los debates más encendidos. Además, el oído se había habituado durante un ciclo largo, a una música que sostuvo al ballet, pero que no lo elevó. *Minkus* y *Pugni* habían compuesto según las tradiciones ya explicadas. Pero en Francia, *Delibes* había introducido ya un nuevo tipo de música, que rompía con lo anterior. Esta innovación no llegó a Rusia y correspondió a *Tchaikovsky* la tarea de llevarla a cabo. Entre las acusaciones de los balletómanos se enumeran las más sobresalientes:

Petersburgskaya gazetta

4 Enero 1890

"Acerca de la música de *Tchaikovsky*, su orquestación brilla, siempre es elegante y transparente... pero...pero para el ballet está, sin embargo, lejos de ser apropiada. Entre el público se la llamaba o sinfonía o melancolía."¹⁵⁷

El crítico *Skalkovsky* escribió en el *Novoe vremya* lo siguiente:

"Nosotros notaremos que la música es melodiosa, fácil de escuchar, elegantemente orquestrada y agradó al público, [...]. En algunos lugares, como en las variaciones de la primera bailarina, el ritmo no es lo suficientemente distinguible y desventajoso para el artista. Naturalmente, un ritmo demasiado marcado imparte vulgaridad a la música, pero es necesario en las danzas."¹⁵⁸

¹⁵⁷ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 179 (La traducción es mía)

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 178 (La traducción es mía)

Estas citas corresponden a los críticos de danza. Son diferentes a las de los críticos de música que descubrieron, no obstante, el potencial de esta música en la danza.

Una de las críticas más destacadas fue la de *Laroche*:

"Un talento tan poderoso como el de *Tschaikovsky*, que sigue la corriente general de su tiempo, se giró hacia el ballet y de esta manera promovió también el gusto ennoblecedor en esta esfera. [...] La música se adapta completamente a los vestuarios, a los caracteres; en ella existe un matiz francés pero, al mismo tiempo, tiene un sabor ruso.."159

El crítico *Ivanov* comentó:

" La Bella Durmiente, un ballet noble, cuya música está escrita por *Tchaikovsky*, es ahora mismo el acontecimiento más importante en el teatro musical. [...] Este acontecimiento (lo compara con El lago de los cisnes) es todavía más obvio en La Bella Durmiente, cuyo argumento demandaba de él una mayor aplicación del género sinfónico."160

Estas son, en general, las opiniones representativas de la crítica de ese momento ante este acontecimiento. Muy poco tiempo después, el pensamiento crítico fue cambiando y se empezó a aceptar que la música para ballet estaba experimentando un momento nuevo. En las críticas de años posteriores, se reconoce y alaba la música de esta obra y se la ve como fundamental en el desarrollo del ballet.

Alexandre Benois en sus recuerdos y posteriores visitas al teatro para ver este ballet dijo:

"Yo fui a la segunda representación de *La belle au bois dormant* y dejé el teatro en un estado nebuloso, sólo con el sentimiento que lo que acababa de oír y ver era algo

¹⁵⁹ WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 191 (La traducción es mía)

¹⁶⁰ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 190 (La traducción es mía)

a lo que yo iba a amar. Cuanto más escuchaba yo esta música, tanto más descubría en ella la más grande y grande belleza"¹⁶¹

Esta música no sólo fue una revelación para el público sino para el mismo *Petipa*. *Vera Krasovskaya* en su libro *Marius Petipa and "The Sleeping Beauty"* afirma que:

"All the same, the music created by *Tchaikovsky* was a revelation for *Petipa*. Here his search of many years was completed. Too often before the metaphorical poetry of images with their multiplicity of meanings had slipped away from him. Now the music filled out the plan of the choreographer, gladly placing himself under its command, found completely new forms for the realization of his original ideas. The music allowed him to find new expressive possibilities in the language of classical dance."¹⁶²

- *Aceptación final*

La crítica positiva, que queda a salvo de toda la polémica, consistió en el reconocimiento, de manera clara, a las escenografías diseñadas, para cada acto, por un artista diferente de la Academia de las Artes y a los vestuarios luminosos y llenos de color, que el propio *Vsevolozhsky* había realizado.

El aspecto negativo correspondió sólo a la cantidad de dinero invertido en esta grandiosa producción.

Scholl cita a uno de los críticos de esta obra, que fue capaz de ver la complejidad que encerraba, al descubrirla vio en ella que por la combinación de la música, danza y el arte

¹⁶¹ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004 p. 8 (La traducción es mía)

¹⁶² KRASOVSKAYA, Vera. *Marius Petipa and "The Sleeping Beauty"*. New York: *Dance Perspectives*, 1972, pp. 25-26

visual, se pudo considerar este ballet como una victoria del arte, al combinarse en él música, danza y pintura¹⁶³.

Finalmente *Tim Scholl* cierra este comentario sobre las críticas de esta manera:

"El trabajo de colaboración de esta producción concebida y ejecutada a la manera de una ópera Wagneriana fue, largamente, ignorado por los críticos que rápidamente lo identificaron en sus orígenes con el género bajo (*féerie*). Los aspectos Wagnerianos de esta producción no fueron reconocidos hasta que la próxima generación de colaboradores, proclamarían a *La Bella Durmiente* como un verdadero *Gesamtkunstwerk* ballet."¹⁶⁴

Esta obra influyó en grandes artistas como *Alexandre Benois*, *Anna Pavlova* e *Igor Stravinsky*. *Balanchine* dijo que gracias a *La Bella Durmiente* se enamoró del ballet¹⁶⁵.

2. 3. 5 *La creación*

Al iniciar el análisis del contenido y estructura de *La Bella Durmiente*, se tiene presente un concepto del arte elaborado por *Stravinsky*, que se formula así:

"La función de un creador es la de indagar los elementos que recibe de ella (la madre del capricho), porque la actividad humana tiene que imponerse límites sobre sí misma. Cuanto el arte es más controlado, limitado y revisado, mucho más libre es."¹⁶⁶

¹⁶³ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 34

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 34 (La traducción es mía)

¹⁶⁵ VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, p. 284

¹⁶⁶ GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 30 (La traducción es mía)

Este texto puede servir para comprender el concepto del arte de la *danse d'école* que, como se sabe, se basa en las cualidades apolíneas del arte.

Basada en estas cualidades, la Danza Clásica se ha desarrollado durante su historia, aunque en los momentos de crisis, de los que se va hablar, lo dionisiaco como una amenaza, no la disminuyó sino que la ayudó a enriquecerse¹⁶⁷.

Esta obra, *La Bella Durmiente*, tan simple, compleja, innovadora y audaz, considerada ya como una creación maestra, refleja en ella toda la historia del ballet y este mismo concepto apolíneo del arte. Y ella misma abre, para las generaciones próximas a ella y futuras, un amplio aunque pedregoso camino de discusión y estudio.

- *Perrault y el libretto*

Perrault autor francés del siglo XVII, contemporáneo de *Louis XIV*, considerado este rey como el padre de la Danza Clásica, escribió una colección de cuentos famosos infantiles entre los cuales se incluye *La Bella durmiente del Bosque*. Estos cuentos del siglo XVII, escritos especialmente para la corte, mostraban la mentalidad propia del momento y, con fantasía, enseñaban como el niño debía comportarse, los modales de buena educación, normas morales y, al final, encerraban una moraleja que el niño debía aprender y practicar si quería que todo en su vida estuviera en orden. Los papeles del hombre y la mujer estaban muy bien dibujados y todos ellos constituían un canal de educación socio-política. En nuestros días, este cuento ha sido muy analizado y criticado por las feministas, por el papel que la mujer desempeña en él. *La Bella* es una mujer pasiva que espera cien años la

¹⁶⁷ El autor *Huysmans* en el libro *Pathos: scrittura del Corpo, della passione, del dolore* escribe lo siguiente sobre Apolo y Dioniso: “L’apolíneo e il dionisiaco sono i due grandi principi su cui si fondano i processi di rappresentazione del Corpo nell’arte occidentale. Principi opposti, certo, ma che potrebbero comunque essere pensati in un *intreccio*: in quel nesso al quale Nietzsche si richiama nella sua riflessione sulla tragedia greca.

Aversata- non a caso- dal pensiero nietzscheano, la decadenza, nelle varietà dei suoi aspetti, definisce un orientamento propriamente contrario rispetto a quello che interroga l’esperienza del tragico. Arte del *dissociato* dello scisso, del diviso, essa infatti mete in gioco una frattura insanabile. Non solo afferma l’opposizione dell’apolíneo al dionisiaco, ma la intensifica, la esaspera e la radicalizza, sino al punto di risolverla in puro antagonismo: Apollo deviene *il rivale* di Dioniso. Ciò vuol dire che i due poli stanno l’uno *contro* l’altro esattamente come le due rive di un Fiume: *opposte e simmetriche* ad un tempo, *antitetiche* e insieme *speculari*.” ARGULLOL, Rafael et alii. *Pathos: scrittura del Corpo, Della passione, del dolore*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2000, p. 70

llegada del hombre ideal, el príncipe, para despertarse y convertirse en un ama de casa que tendrá dos hijos y tendrá que defender a estos y a ella misma, de su suegra que es un ogro caníbal. Se representan dos tipos de mujer, el hada buena y la bruja. Son dos modelos, uno a imitar como ángel y el otro maligno para protegerse y alejarse de él.

La mujer tenía que ser un modelo de sumisión y era el hombre el que estaba dotado de inteligencia. Si la mujer era inteligente e independiente, toda la estructura social se vendría abajo. El matrimonio y la familia serían cuestionados.

Sin embargo, este ballet es otra cosa. La acción tiene lugar en Francia en una corte que recuerda a la de *Louis XIV*, que es la misma corte a la que el cuento está dirigido. Es diferente, porque el *libretto* de *Vsevolozhsky* cambia el argumento de maneras significativas. Si en el argumento literario, en el cual sólo se considera un aspecto, se podría, erróneamente, llegar a la conclusión de que Aurora se levanta de la cama para convertirse en un ama de casa catatónica.

Según la historiadora *Sally Banes* ver el ballet *La Bella Durmiente*, es algo totalmente diferente que leer el libro de *Perrault*, por un número de razones. Primera, los caracteres femeninos creados por el ballet resultan ser mucho más complejos que los de la página escrita. También, los autores del ballet, eligieron no incluir la segunda parte del cuento de *Perrault*, en la que La Bella y sus hijos están amenazados por la suegra caníbal (quizás, anticipando a *Balanchine*, *Vsevolozhsky* sentía que retratar a la suegra en la danza era ya demasiado complicado). Pero la elección de acabar el ballet en una enorme celebración de una boda (una celebración tan solemne no tiene lugar en el cuento de *Perrault*), en vez de la violenta post boda de la narración de *Perrault*, es por sí misma muy significativa, incluso si la boda final fuera norma del espectáculo de ballet. Porque la escena de la boda, enfatiza los temas entrelazados de amor mutuo y el de la sucesión dinástica que, en el contexto, son la llave de la historia de la vida de la heroína. Aurora (nombre de La Bella en el ballet), es la que asegura un matrimonio real basado en el afecto mutuo a pesar de las demandas políticas de la aristocracia¹⁶⁸.

Como se ve en el ballet la princesa se casa por amor, libre de intereses políticos y en cierta manera, se casa como ella quiere pero, evidentemente, con un príncipe.

¹⁶⁸ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 48

Además, en la danza, es muy difícil retratar a la protagonista de forma pasiva, porque los ballets se centran en la bailarina principal y ella tenía que bailar. Incluso, dentro de los cien años en los que ella está dormida, sueña y el príncipe la ve bailando. Esto entra en contraste con el cuento que habla de una mujer pasiva que espera siempre.

Esta misma autora explica que la bailarina italiana *Carlotta Brianza* que bailó en el estreno el papel de Aurora, era una de las bailarinas italianas, caracterizadas por su técnica basada en la rapidez, el virtuosismo y la fuerza. Contraria a la bailarina romántica era más física que etérea¹⁶⁹. En la escena, sus danzas están coreografiadas en la forma musical de un vals vivo y, en general, en el tiempo musical de un *allegro vivace*¹⁷⁰. El esquema clásico de la mujer dócil y pasiva del cuento, en el ballet desaparece.

El *Hada de Lilas* sólo aparece en el ballet, desde su primera aparición es el símbolo de la mujer buena, pero es mucho más, retrata la sabiduría y la inteligencia.

En el ballet las mujeres se muestran como mujeres activas, sabias e inteligentes. En sintonía con las protagonistas de muchas novelas de la literatura de este periodo: *Anna Karenina*, *Effie Briest*, *Madame Bovary*, *La Regenta* y la protagonista de *Casa de Muñecas*. La problemática de estas mujeres por supuesto no es la misma, casi todas ellas caen víctimas de su audacia y riesgo. En el ballet, en cambio, la protagonista triunfa por sus implicaciones políticas, se casa con un príncipe y mantiene, de esta forma, la monarquía.

Este retrato de mujeres está rozando la nueva actitud que la mujer va a tener en el siglo XX. El ballet, *La Bella Durmiente*, da un impulso diferente al trato de la mujer. Bailarina y protagonista. Todo gira en torno a ella y ellas deciden la historia.

El contenido político del *libretto* no existe de la misma manera en el cuento. En la Rusia de finales del siglo XIX, la agitación política y la conflictividad social anunciaban futuros próximos demasiado oscuros.

¹⁶⁹ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 49

¹⁷⁰ *Allegro* palabra italiana que significa alegre pero en la música se utiliza para expresar un cierto grado de viveza en el movimiento de las piezas, prescindiendo de que su carácter sea alegre o triste. El alegre es un movimiento intermedio entre el *Presto* y el *Adagio*. El grado más vivo del alegre es el *Allegro Vivace*. FARGAS Y SOLER. *Diccionario de la música*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdagué, 1852, p. 9

Hay que tener en cuenta que ya se había asesinado a un Zar¹⁷¹ y los problemas de la sociedad amenazaban en concreto a la familia real. Es por esto, que el malestar que el ballet refleja en pasajes tales como la prohibición y destrucción de todos los objetos punzantes, la protección de la princesa, podrían hacer referencia a la misma protección que en aquel momento usaban los Zares.

Rusia era un reino autocrático, en *La Bella Durmiente* el triunfo de la monarquía y la sucesión dinástica estaba asegurada y ganaba ante el mal. Pero estos puntos, por su importancia política, podrían tener diferentes interpretaciones.

Tim Scholl dice que el planteamiento de querer dar gusto a la corte no era intencionado por parte de los creadores de la obra¹⁷². *Sally Banes* (catedrática de Historia del teatro y estudios de danza en *Wisconsin*) cree que esto era una alegoría de las obsesiones que tenía el Imperio Ruso en 1890¹⁷³.

Toda interpretación podría ser posible, el canto a la monarquía en una sociedad al borde de la catástrofe, no parecería inocente. El himno final, en el cual el ballet acaba, de *Vive Henri IV!* está sometido también a una ambivalencia. Teniendo en cuenta que *Henri IV* fue el primer rey Borbón de Francia, el himno podría hablar de un canto a la monarquía. Pero, también, hay que recordar que un rey Borbón fue víctima de la Revolución francesa. Esta última interpretación podría encerrar un aviso a la monarquía rusa. Esta ambivalencia se asoma a dos espejos en los que aparecen las caras, que muestran distintos gestos.

Además, como ya se ha mencionado, en este ballet la acción tiene lugar en una corte parecida a la de *Louis XIV* de Francia¹⁷⁴ y la corte rusa admiraba lo francés, la elegancia, la lengua, el gusto y esto podía significar un nuevo relanzamiento de la corte.

¹⁷¹ El Zar Alejandro III fue asesinado en 1881 víctima de un atentado terrorista

¹⁷² SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 36

¹⁷³ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 48

¹⁷⁴ En el libro *From Petipa to Balanchine a Classical revival and the modernization of Ballet* escrito por *Tim Scholl* se cita a *Vera Krasovskaya* "To *Vsevolozhsky*, such a ballet seemed quite different from a Western European dance revue, where a contemporary thematic predominated. He dreamed odd something else- to revive the magnificent court spectacle of old France." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 35

Benois era de la opinión, que este ballet pudo ser creado por la situación socio-política rusa de aquel momento y acredita, que el éxito de esta obra fue debido al espíritu autocrático y aristocrático del país¹⁷⁵.

Al terminar este apartado, no se debe dejar de pasar por alto que la princesa se llama Aurora, que la aurora, es la primera luz del día y equivale al nacimiento de la esperanza o al renacer¹⁷⁶. En el cuento, *La Bella* no tiene nombre y se la llama, siempre, Bella porque esta es su virtud fundamental.

Aún teniendo en cuenta, todos los cambios que el *libretto* contiene, no se puede hacer una afirmación clara de cual sea su verdadero significado, ya que no existe documentación sobre este tema. Se podría pensar que la obra de arte es, principalmente, sugeridora y encierra la gran hazaña de pensar e imaginar y esto, puede bastar.

- *Petipa y Tchaikovsky*

Como ya se ha dicho, fue *Ivan Vsevolozhsky*, director del Teatro Imperial, el que tuvo la iniciativa de poner en colaboración a *Petipa y Tchaikovsky*. Esta colaboración dio como resultado *La Bella Durmiente*, basada en el famoso cuento de Perrault: *La Belle au Bois Dormant*. Esta obra sería una de las múltiples reformas que *Vsevolozhsky* hizo en los Teatros Imperiales. Con este ballet quería elevar el nivel del espectáculo de danza a una nueva altura, que podría ser conseguida por el trabajo entre el compositor y el coreógrafo. A *Tchaikovsky* este tema le pareció tan “poético” y la música que compuso fue tan cautivadora, que conquistó a *Petipa*, que pudo valorar así la importancia de su colaboración:

¹⁷⁵ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994 p. 38

¹⁷⁶ Roland John Wiley lo explica de esta manera en su libro *Tschaikovsky's Ballets* "Vsevolohsky himself appears to have given a name to Perrault nameless Princess- Aurora, Dawn- and the awakening after hundred years sleep has connotations of rebirth and springtime clear enough to require no elaboration." WILEY, Roland. Tchaikovsky's Ballets. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 108

“Por primera vez él estaba trabajando con el mayor compositor de fuera del ballet [...] probablemente el más distinguido músico de Rusia [...] *Petipa* escribió detalladamente el plan para el ballet, parte por parte, describiendo la acción y en muchas ocasiones, la calidad de la música que él esperaba.”¹⁷⁷

Tchaikovsky, por su parte, respondió a los efectos expresivos que *Petipa* demandaba. El resultado fue, según las convenciones del ballet del siglo XIX, de alta calidad artística.

Petipa según *Alexander Shiriev* era totalmente consciente de la importancia de esta colaboración:

"La música de *Tchaikovsky*, creó algunas dificultades al maestro de baile *Petipa*. [...] *Tschaikovsky* siempre estaba dispuesto a encontrar a *Petipa* a mitad de camino con las alteraciones necesarias, pero el maestro de baile no se atrevía a preguntar por ellas de la misma manera que lo había hecho con *Pugni* y *Minkus*."¹⁷⁸

Nicolai Legat, que participó en el estreno de esta obra relata algo diferente:

"Yo nunca me olvidaré como *Petipa* ponía a prueba la paciencia de *Tchaikovsky* con sus caprichosas especificaciones.[...] con todas esas demandas, *Tchaikovsky* le hacia el favor conformándose."¹⁷⁹

Aunque este tipo de colaboración ya existía, desde la época romántica de *Giselle*, *Petipa* había trabajado ya con *Pugni* y *Minkus*, como se ha dicho repetidas veces, que eran compositores de ballet para el Ballet Imperial, pero al no ser de gran calidad, tenían que cambiar la música que componían con frecuencia, hasta que el maestro de baile estuviera satisfecho. Con *Tchaikovsky*, la situación fue diferente. *Krasovskaya* opina que las dos visiones, anteriormente mencionadas, eran correctas y que *Petipa*, no demandó con tanta

¹⁷⁷ KANT, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 157 (La traducción es mía)

¹⁷⁸ KRASOVSKAYA, Vera. *Marius Petipa and "The Sleeping Beauty"*. New York: Dance Perspectives, 1972, p. 23 (La traducción es mía)

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 23 (La traducción es mía)

facilidad, como lo había hecho anteriormente con otros compositores, pero lo que *Tchaikovsky* le pudo dar, este lo recibió con toda su energía, además de tener un gran respeto a la gran calidad de su música¹⁸⁰.

Tchaikovsky ya tenía experiencia en el ballet, ya que había compuesto *El lago de los Cisnes* en Moscú. Los documentos conocidos apuntan a una buena y estrecha colaboración. El trabajo coreográfico de *Petipa* convencía a *Tchaikovsky* y le debe a él, en cierta manera, el haber podido crear una música para ballet tan relevante. Esto fue así no sólo a la debida experiencia que tenía *Petipa* como coreógrafo, sino a sus conocimientos de música, hay que recordar que había estudiado música en el conservatorio. En algunos momentos le decía hasta el tipo de instrumento que quería que aparecieran en las danzas o variaciones. Esto fue así, pero *Tchaikovsky* era un creador acostumbrado a trabajar sólo y, según parece, aunque tenía presente las instrucciones de *Petipa*, creaba también por su cuenta¹⁸¹.

Una de las hijas de *Petipa* dice que recuerda como el compositor acudía a su casa para programar la música con su padre¹⁸².

La madurez de *Tchaikovsky* como compositor se puede apreciar si se compara *El lago de los cisnes* con *La Bella Durmiente*. En este último, la característica dramática es más relevante y ofrece una mayor continuidad en relación con la lógica de la acción escénica. Esto significa que hay menos difencias entre los momentos narrativos y la música para la danza.

En algunos casos, tuvo que seguir el método tradicional de composición de variaciones de solistas, por ejemplo, la variación del primer acto de Aurora. Pero, en la mayoría de los casos, él transformó estas variaciones dándoles vida con la música apropiada al contexto dramático de la danza y, de este modo, rompiendo la monotonía de esos ritmos tan acentuados, que hasta ese momento imperaban. Se puede apreciar todo ello en las

¹⁸⁰ KRASOVSKAYA, Vera. Marius Petipa and "The Sleeping Beauty". New York: Dance Perspectives, 1972, p. 23

¹⁸¹ REBLING, Eberhard. Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts. Berlin: Henschel, 1975, p. 285

¹⁸² Vera Petipa recuerda "Ich möchte nun meine Erinnerungen an die Arbeit des Vaters mit dem genialen Komponisten Peter Ilych Tchaikovsky mitteilen. Zuerst arbeitete der Vater das Sujet aus und schuf die Komposition der Tänze als Ganzes, danach begann er mit dem Komponisten zu sprechen. Peter Ilych kam gewöhnlich abends zu uns und spielt sein Werk abschnittsweise vor, der Vater hörte zu und entwarf seine tänzerischen Vorstellungen in Übereinstimmung mit der Musik." REBLING, Eberhard. Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts. Berlin: Henschel, 1975, p. 285

variaciones de las hadas del prólogo¹⁸³. Para el Príncipe, creó una música que podía recordar a músicas de *Lully* y *Rameau*, ya que la época de la coreografía se debía adaptar a la corte de *Louis XIV*.

La música creada para dos personajes opuestos, el Hada *Carabosse* y el Hada de *Lilas*, el bien y el mal, aparecen frecuentemente como *leitmotifs*, y esta entre mezcla entre ellas, en ocasiones, conducen y acentúan el drama de la acción.

Bellas melodías, gran orquestación y música sinfónica no podían ofrecer más a este gran compositor de música para la danza.

Finalmente, *Petipa* que no sólo hizo esfuerzos para unirse profesionalmente al compositor, afinó mucho su trabajo buscando todo tipo de información que estimuló, clarificó y enriqueció sus ideas. Por ejemplo, observando los diferentes bocetos de los personajes de los cuentos para crear con detalle la coreografía de sus danzas. Además, probablemente, al pensar de una manera coreográfico-musical, colocaba las estructuras de la acción de la coreografía al servicio de la música y, de esta manera, ayudaba al compositor¹⁸⁴.

Este ballet es un típico ballet de *Petipa*, por su larga duración, es decir, cuatro actos, en este caso un prólogo y tres actos, aunque en el prólogo ya se anuncia de manera clara lo que va a pasar, limitando así la acción dramática. En el segundo acto, hay un acto blanco que a diferencia de los otros ballets, se caracteriza porque no es ni un simple *divertissement* ni el típico acto blanco de los ballets románticos, en los que la heroína aparecía como un espíritu y permanecía para siempre así. Aquí, Aurora, en el acto blanco, aparece como una visión y no permanecerá para siempre como tal sino que volverá al mundo real. En el último acto, se desarrolla también la típica celebración de los ballets de *Petipa*, aparecen personajes de cuentos y no son ya los típicos invitados de países exóticos, como en otras de sus obras. Además de finalizar con una apoteosis en la que aparece Apolo con su cuadriga, mientras se interpreta el himno al rey *Henri IV*.

¹⁸³ WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 127

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 110

Se aprecia por todo ello, el cambio, que tanto por la música como por la coreografía, los dos creadores condujeron para poder contemplar un punto culminante de la creación artística.

2. 3. 6 *El Ballet*

La Bella Durmiente se puede calificar como una obra retrospectiva, porque no sólo se engarza con un tema del siglo XVII y la corte del Rey Sol, sino porque retrocede a la creación del ballet en esta corte y a sus raíces. Y por todo esto, que ya está dicho, y por su propia novedad porque en él aparece las manos de un amante y gran conocedor de la cultura de Francia, *Vsevolozhsky*, y de un maestro francés *Petipa* que llevaba la herencia y tradición de la *danse d'école* francesa, por todo ello, una vez más, el ballet es francés pero esta vez en Rusia.

Su contenido es tan atractivo, su huella histórica tan profunda y su influencia posterior tan importante que merece la pena entrar en un análisis más detallado. Este análisis está basado en la reconstrucción de 1999 de *Vikharev*, para el ballet del *Mariinsky*. Es probablemente, la versión más fiel a la original. Los decorados y vestuarios fueron reconstruidos a partir de los bocetos que existen en los archivos del Teatro *Mariinsky*. La coreografía fue reconstruida a partir de las notaciones *Stepanov*, pocos años después del estreno, que se encuentran en los archivos de la *Harvard University*.

- *Prólogo*

Cuando comienza la obra, su Obertura musical suena y esta es la música de la bruja *Carabosse*, fuerte como el mensaje que la bruja lleva consigo. A continuación es seguida por una música dulce y tranquilizadora que pertenece al *Hada de Lilas*. Son los dos extremos de la obra, el bien y el mal, el orden y el caos que son los *leitmotiv* que

continuarán durante toda la obra, porque ellas dos son las que llevan el hilo conductor de ésta¹⁸⁵. A continuación, una nueva música va a dar la entrada a la corte y a los reyes.

- El telón se levanta y aparece el interior de la sala de los tronos del palacio real de la corte del rey *Florestan XIV*. El número XIV recuerda una vez más a *Louis XIV* y a la realidad francesa en la que la obra se va a desarrollar. Los espléndidos decorados realizados por el pintor *Levogt* describen un ambiente renacentista, por sus columnas y estatuas. Lo mismo que los vestuarios de nobles, pajes y de los mismos reyes. Aquí, también, se podría apreciar que la acción se sitúa en la época de Catalina de Medici, ya que el primer espectáculo de ballet en la historia, fue creado en su corte. Es el día del bautizo de la princesa Aurora¹⁸⁶ tan deseada, que duerme en su cuna.
- Los invitados aparecen y, en medio de una escena de pantomima, el rey repasa la lista de invitados. Los invitados más importantes son las seis hadas madrinas, al igual que en el cuento de *Perrault*, que entran en la escena con todo su séquito. El rey les ofrece regalos y se forma una escena de baile muy típica de *Petipa*, llamada *Grand pas d'ensemble*¹⁸⁷ en la que las hadas y su séquito bailan primero un Vals , seguido de un *Adagio* que finaliza con una danza rápida.

La arquitectura coreográfica es muy propia de él, utiliza las líneas rectas horizontales, las diagonales que cruzan el escenario, y organiza de forma homogénea pequeños grupos en la escena. En las danzas, se aprecia la polifonía explicada entre las hadas y su séquito. El ambiente es de gran colorido debido al vestuario, un ambiente de festividad y calma

¹⁸⁵ En el cuadro de *Tiziano* llamado el Amor sagrado y el Amor profano se podría encontrar representadas al Hada de Lilas y al Hada Carabosse: “El amor sagrado y profano [...] dos figuras de mujer personifican el sentido mítico y arcano del lugar y de la hora. Pero, en la aparente armonía, hay todo un juego de contrastes. En el tema: entre la reserva de la mujer vestida y la vitalidad de la desnuda; entre figuras y paisaje, humanidad y naturaleza; entre el sarcófago, imagen de muerte, y su hacerse fuente, imagen y vida. En la composición entre las figuras erectas y las horizontales del sarcófago y del paisaje. En los colores: entre el gris metálico y el rojo fuego del manto volado de la desnuda; entre los verdes oscuros del paisaje y el cielo rojizo del crepúsculo.” ARGAN, G. C., <cv.uoc.edu/~04_999_01.../perc61.html>

¹⁸⁶ En 1653 *Louis XIV* bailó el papel del Rey Sol (Apolo) en *Le Ballet de la nuit*. Apareció como el sol que amanece acompañado de la Aurora. SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 27

El nombre de esta princesa es una señal más de los recuerdos del pasado.

¹⁸⁷ En francés gran paso de grupo. Esta escena es como un *Grand pas d'action*, la narración continúa y como un Gran pas las hadas y su séquito bailan, juntos solos y finalizan con la coda.

envuelve la escena también gracias a la música. La coreografía de los pasos es variada, aunque austera; los movimientos, comparándolos con la danza del siglo XX, son más lentos y utiliza mucho las poses¹⁸⁸. Coloca, en este caso, a los nobles en ambas esquinas del fondo de la escena, creando un efecto visual de profundidad y de orden, acentuando de manera especial la danza tan importante y grandiosa de las Hadas madrinas.

Al finalizar el *Adagio* cada Hada baila una variación, que define su personalidad y el don que va a regalar a la princesa:

1. La primera es *Candide* representa la belleza, el candor, la pureza y la dulzura. Su variación es suave y se aprecian en ella estas cualidades.
2. La segunda es *Fleur de farine* (harina de trigo) o *Coulante*, sus cualidades son la gracia y la energía y su variación es enérgica y virtuosa.
3. La tercera es *Miettes qui tombent* (migas de pan) esta representa la abundancia, la generosidad y la fertilidad. Simboliza un regalo que en Rusia se ofrece a los recién nacidos y quiere decir, que nunca tendrán hambre y serán fértiles¹⁸⁹. En su variación el hada mueve sus manos como si lanzase migas de pan. En su *tutu* hay ratones cosidos que, como buenos roedores, quieren comer las migas de pan. La música, en *pizzicato* acentúa los movimientos de brazos y manos unidos a los saltos en puntas de la bailarina. Se tiene, con sus movimientos, la evidencia de que arroja migas de pan.
4. La cuarta es *Canari qui chante* (canario que canta). Representa la canción. Metafóricamente simboliza la elocuencia. La variación es rápida y alegre, se escucha como instrumentos principales el *piccolo* y la flauta y, al mismo tiempo, el *pizzicato* de la variación anterior¹⁹⁰. Se ve así la conexión entre las migas de pan y el canario que se las quiere comer. La bailarina baila como si estuviera tocando una flauta.

¹⁸⁸ Las poses en la Danza Clásica son posiciones, son con todo tipo de posiciones de brazos y piernas que corresponden al vocabulario clásico. Se pueden utilizar en los movimientos, como momentos de pausa (creando un efecto visual) durante una danza y como, poses estáticas, para expresar algo o para decorar la escena (cuerpo de baile)

¹⁸⁹ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 52

¹⁹⁰ WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 128

5. La quinta es *Violante* (Violante). Representa poder, pasión y la habilidad de mandar. Esta variación, también, podría ser interpretada como si ella anunciara el destino, al señalar con los dedos diferentes lugares¹⁹¹.

Petipa escribió este mensaje que la bailarina enviaría a la princesa: "*Elle va lui dire près tu seras gaie et tu aimeras la don (effaced) du berceau.*"¹⁹²

En ella se adivina mucho temperamento, ya que la música fuerte acompaña a esta cualidad.

6. La sexta es el *Hada de Lilas*. Representa la sabiduría. *Sally Banes* explica que en el folclore ruso para que un niño la adquiriera hay que colocarlo bajo las lilas¹⁹³. En el libro de símbolos de Cirlot la Lila es un emblema de pureza y un símbolo del principio femenino¹⁹⁴.

Evidentemente, como se verá, son dos mujeres las que llevan la historia: el Hada *Carabosse* y ella. Ella no es el papel principal, es el secundario, es la mediadora y además la más importante de las hadas. *Tim Scholl*¹⁹⁵ analiza que este papel es nuevo entre las coreografías de *Petipa*, la causa de esta novedad reside que en los ballets anteriores, el papel secundario femenino se presentaba como rival de la heroína. Aquí se presenta con un doble papel, como opuesta al hada *Carabosse* y como protectora de Aurora. *Marina Konstantinova*, historiadora rusa, interpretando la polémica levantada entorno a la variación del prólogo de este hada¹⁹⁶, llega a la

¹⁹¹ DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 184

¹⁹² En francés quiere decir. "Ella va a decirle serás alegre y amarás el don de la cuna." WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 169 (La traducción es mía)

¹⁹³ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 51

¹⁹⁴ CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 180

¹⁹⁵ En el libro *Sleeping Beauty a legend in progress*. *Tim Scholl* explica "By the time *Petipa* created *Sleeping Beauty*, it was not unusual for his ballets to feature two leading female characters. (Nikia and Gamzatti in *Bayadère*, Medora and Gulnare in *Corsaire*, Kitri and the queen of Dryads in *Don Quixote*, Esmeralda and fleur de Lis, to name the most familiar.) There is an observable division of labour in this pairings: the heroines are all exotics (Indian, Greek, Spanish, Gypsy), whose dancing incorporates elements of national dance [...] The secondary heroine is a classical dancer, though she may also indulge in a bit of local colour. [...] The lilac fairy fits none of these patterns. With only one variation, the role scarcely temps ballerinas. Nor does it fit to the usual pattern of secondary roles. Given that Aurora functions as a kind of apogee of academic dancing, Lilac could scarcely be a classical foil to Aurora in the same way Odette complements Odile, Gulnare contrast Medora, or Gamzatti upbraids Nikia." SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, pp. 52-53

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 54

conclusión de que no hubiese sido apropiado que ella bailara una variación porque no es un hada, sino una *Valquiria*¹⁹⁷.

¿ Pero qué representa en un *féerie* una Valquiria?, ¿ Es acaso un nuevo misterio de esta obra?. Y *Tim Scholl* lo responde de esta manera. La Valquiria, Brunilda, que se encuentra en el Anillo de *Wagner*, es la Valquiria principal de las ocho hijas de *Wotan*, la más mayor y la más sabia¹⁹⁸.

El *Hada de Lilas*, es la más importante de las seis hadas al representar la sabiduría y se distingue entre las otras, al ser elevada y colocada como papel central entre todas las hadas. Su melodía con diferentes entonaciones y variaciones, la acompaña a ella aún en el recuerdo, cuando no está presente, y esto hasta el final del segundo acto en que su misión queda cumplida. Continúa *Tim Scholl* analizando este papel, que como Valquiria el *Hada de Lilas* guía a los hombres y los protege. En este caso será al príncipe cien años después¹⁹⁹.

Se puede reconocer en esta figura el papel principal, que en las obras de Arte van representando las mujeres, y que el ballet se está uniendo a esta innovación, porque en esta obra, nada menos que la sabiduría, está en manos de la mujer. Ella es la que se enfrenta, la que recomienda calma, la mediadora, la que acompaña a Aurora en su viaje por el tiempo de un siglo. Y al príncipe, en su viaje en barco, hasta el palacio de Aurora. Ella une el tiempo de la princesa y el espacio del príncipe, y hay que recordar, que el tiempo y el espacio, son junto al movimiento los tres elementos de la danza. Son también elementos fundamentales de nuestra vida, y por eso también en las novelas el tiempo y el espacio están definiendo no sólo la historia de los personajes sino que, además, juegan un papel primordial en el desarrollo de su personalidad.

¹⁹⁷ En alemán Walküre, Wal : lugar campo de batalla, lucha y Kür: elección. o proclamación. Son deidades femeninas menores. Su misión es la de elegir a los héroes caídos, guiarlos, cuidarlos y enviarlos a Walhalla (lugar donde viven los dioses),. En los cantos heroicos son mujeres guerreras.. En la ópera de Wagner son las hijas del dios Wotan. Brunhilde la más importante, es castigada por su padre, a dormir hasta que un héroe la libere.

¹⁹⁸ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 40

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 40- 43

La variación del prólogo tan discutida del *Hada de Lilas*, de la que se ha llegado a decir que esta no tuvo lugar, que no existió como tal variación, está envuelta en muchas historias contradictorias pero que no son interesantes aquí. Esta variación no es virtuosa²⁰⁰. *Petipa* quería que fuera voluptuosa²⁰¹ para demostrar los movimientos plásticos y grandes que son como una canción. Al mover los brazos parece que esté perfumando el aire. *Sally Banes* describe esta variación como *abstracta*, al representar a la sabiduría como el don más grande y magistral que se puede ofrecer²⁰². ¿Por qué se ha elegido la variación más abstracta para ser la última?, ¿No es que ella misma con todas sus cualidades está sirviendo de enlace para la mayoría de edad de la *danse d'école*? Esta es una pregunta que se puede formular en estos albores del siglo XX, cuando uno de los caminos del arte se abre a la abstracción.

Las hadas del cuento de *Perrault* donan a la princesa: belleza, buen temperamento, gracia y la capacidad de bailar, interpretar música y cantar²⁰³. En el ballet, además de todo esto, le donan la inteligencia, la elocuencia, la pasión y el poder. Esta princesa tan bien dotada es un modelo mayor de mujer y lo será de princesa.

El orden de las variaciones de las hadas está muy bien enlazado, por ejemplo, la harina antes que las migas de pan, y el canario a continuación que se quier comer las migas. Esto es una prueba de que se está, también, en un cuento de niños y por eso se enseña el orden lógico que las cosas tienen. Entre los dones, unos caracterizan la personalidad, como la dulzura, la pasión, la energía. Otros son cualidades, como la elocuencia y la generosidad. Por encima de todos ellos, la sabiduría.

El coreógrafo ruso del siglo XX *Fedor Lopukhov* señala que las variaciones de las hadas están ejecutadas en las posiciones más abiertas de la Danza Clásica *effacé*, *ecarté* y *en dehors*, y las compara con el modo musical mayor, que por su disposición es más abierto²⁰⁴. Las hadas son positivas, abiertas y claras.

²⁰⁰ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 54

²⁰¹ *Sally Banes* explica sobre el Hada Lilas que su sabiduría es sensual y voluptuosa fue la palabra que *Petipa* utilizó al describirla a Tschaikovsky. BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 52

²⁰² *Ibid.*, p. 52

²⁰³ PERRAULT, Charles. *Los cuentos de Perrault*. Madrid: Ediciones Atlas, 2007, p. 46

²⁰⁴ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 51

Los movimientos de estas variaciones, que representan los dones entregados a la princesa que conformarán su personalidad, se verán más tarde en las variaciones de Aurora, sobre todo en la de la boda, del III acto.

Aunque se puede hacer una lectura diversa y profunda del prólogo, la historia, especialmente, recuerda a los cuentos de la infancia. Y esta historia inspiró a *Tchaikovsky* para componer su música.

- Después de las variaciones ya descritas, las hadas con su séquito bailan una *coda*. Todo este *Gran pas d'ensemble* es típico de la ya explicada estructura coreográfica de *Petipa*.
- Esta belleza y tranquilidad de la primera parte del prólogo, va a ser interrumpida por la aparición del hada mala que se llama *Carabosse*. En los cuentos narrados por los padres, es el momento en que aparece el miedo que conmociona a los niños. Aquí, el paje ya anuncia con pavor que *Carabosse* está muy enfadada, en la puerta del palacio, porque no ha sido invitada. El rey comprueba en la lista el grave olvido, y ella aparece con un séquito de ratones montada en un carro que es un gato, demostrando el poder de ella frente a su séquito. Gato que también lleva en su capa. Es de notar, al llevar ella el gato, el poder de su misión que ejerce sobre los ratones, porque el gato es el animal que destruye al ratón. Toda esta simbología, colabora a infundir el miedo que todos van a sentir por su amenaza. La ropa negra y el gato negro dimensionan su poder. Ella no baila, utiliza la mímica y expresa un gran enfado y gira alrededor de un círculo creado por los ratones, que recuerda a la danza de las brujas.

Es la más vieja de todas las hadas y simboliza a la mujer frustrada y llena de rencores. Es temerosa y da un aspecto grotesco¹. Sus movimientos y los de los ratones son caóticos, grotescos y espásticos, sin elementos de Danza Clásica que constituyen un contraste con la armonía de la danza de las hadas anterior. Este papel, en general, es bailado por un hombre, dando a entender que es una bruja, en la que se combinan aspectos femeninos y masculinos que rozan lo monstruoso.

¹ Vera Krasovskaya en el libro *Marius Petipa and the Sleeping Beauty* dice " But while previously such roles had been generally comic in character, now the comic combined with the fearful took on the form of the grotesque." KRASOVSKAYA, Vera. *Marius Petipa and "The Sleeping Beauty"*. New York: Dance Perspectives, 1972, p. 28

- Las hadas le piden que se calme y ella responde con gestos ridiculizándolas por su forma de ser. Ella se venga por no haber sido invitada, ofreciendo no un don sino una maldición. Maldición, que es la ya conocida, que como en el cuento la princesa se pinchará y morirá. La música del tema de *Carabosse*, en modo menor, más cerrado, quizás más triste, ya escuchada en la Obertura y como en el caso del *Hada de Lilas* se escuchará en *leitmotifs* hasta el final del segundo acto. El modo menor de esta música contrasta con el modo mayor de las hadas²⁰⁵.
- Ante este presagio, la música cambia de nuevo e interviene el *Hada de Lilas* con su música como mediadora, en una escena mímica. Confirma que Aurora se pinchará, y después de dormir un largo tiempo, un príncipe se enamorará de ella, la besará y se casarán. La escena culmina con la marcha del hada mala, todos los personajes se colocan entorno a la cuna de la princesa y el *Hada de Lilas* elevada sobre la cuna, demuestra la protección que va a ejercer sobre ella y su papel mediador hasta que tendrá lugar el beso del príncipe.

Al realizar el análisis resumido de la estructura coreográfica, se puede observar que hay una homogeneidad entre las escenas de mimo y las de danza en este prólogo. Y son así: escena de mimo, escena de danza, escena de danza y escena de mimo.

Incluso la danza de las hadas tiene una estructura interna: mimo, poses, danza, poses y mimo. Nuevamente se reconoce, que la fórmula de las creaciones de *Petipa* era la de alterar mimo y danza. Pero en esta obra, comparándola con otras del mismo *Petipa* o de *Bournonville*, se puede ver que las mímicas son de más corta duración.

- *Acto I*

Después de la corta Obertura el telón se levanta y se presenta un jardín. A la derecha se ve una de las fachadas del palacio, con su entrada correspondiente. Al fondo una fuente con una escultura del dios *Neptuno* que sostiene su tridente de forma elevada, que preside la escena y recuerda la amenaza de *Carabosse*. Se encuentra aquí un doble símbolo, el de la

²⁰⁵ WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 132

anunciada muerte y el papel vivificador del agua, porque él es el dios del mar. Los decorados son de los pintores *Andreev* y *Bocharov*.

- Un grupo de mujeres están tejiendo con husos y agujas, a su vez bailan una danza folclórica bajo una luz no clara. De alguna manera preparan la llegada del momento más dramático de la obra. El maestro de ceremonias las descubre con estos instrumentos, que están prohibidos en el reino. El rey *Florestan XIV* y la reina entran en la escena y en una escena mímica se aprecia el enfado del rey que quiere condenarlas a muerte, la reina y la corte intervienen solicitando piedad y él, finalmente, la concede.
- Esta escena mímica cede el paso a la luz del sol y al famoso *valse villageoise* (vals de los paisanos), es una escena de cuerpo de baile que incluye niños. Cuarenta y ocho bailarines en cuatro columnas de seis parejas inician la danza. Las mujeres llevan una cestita de flores en la mano derecha. Aparecen dieciséis parejas de niños que bailan también. Más tarde los hombres entran con Guirnaldas de flores causando una magnífica escena visual acentuada por el diseño de formas coreográficas, que recuerda, de nuevo, a los diseños de los jardines del siglo XVII que han contribuido al desarrollo de la imaginación coreográfica. Los colores de los trajes acentúan también este efecto. Esta danza acompañada por el famoso *vals*, que tanto se identifica con esta obra, ha sido desde su estreno uno de los puntos cumbres de *Petipa. Tchaikovsky* en este Vals demuestra su gran capacidad para unir la música a la danza, dándole así una nueva dimensión.
- En una corta escena, el rey agradece a los paisanos sus bailes y a continuación da la bienvenida a los cuatro pretendientes reales de la princesa. El séquito de la princesa entra en escena, pajes con violines y damas de honor. Finalmente Aurora, sale del palacio y baila una variación con la que expresa su energía, su vitalidad y su alegría juvenil porque es el día de su mayoría de edad. Aquí, la bailarina demuestra su dominio técnico y esta técnica de danza con la música son capaces de expresar las cualidades ya mencionadas. La música acentúa todo ello.
- El *Grand pas d'action* empieza con una escena mímica en la que el padre presenta a Aurora a los cuatro pretendientes. y ella expresa su deseo de continuar siendo libre. Comienza el famoso *Adagio de la Rosa* y la princesa baila con los cuatro

pretendientes, demostrando, otra vez, su virtuosismo por medio de una serie de equilibrios en una pierna sobre la punta.

Este *Adagio* ha sido muy discutido entre los teóricos de danza y las feministas. Para los primeros²⁰⁶ este *Adagio* con sus equilibrios representa, por una parte, que ellos pueden sugerir la prueba de madurez de una joven princesa y su capacidad de ser tranquila, graciosa y equilibrada en momentos de agitación. Y por otra parte, demuestran su autonomía. Por el contrario, las feministas²⁰⁷ ven en este *Adagio* a la mujer objeto manipulada por los hombres. Se podría formular otro punto de vista, al observar que ella, con su actividad y dominio técnico y escénico, reduce el papel del hombre, en concreto de los pretendientes, a un mero y simple apoyo. Se confirma, también, aquí el impulso dado por las mujeres en la *danse d'école*. Hay que tener en cuenta que los pajes tocan el violín, las damas de honor, algunas de ellas con mandolinas forman parte de este *Adagio*. Vera Krasovskaya describe de esta manera la coreografía de *Petipa*:

"El construyó el *Adagio* con los cuatro príncipes en forma de grupo instrumental, brillantemente utilizando la arquitectura usual de su coreografía. La danza radiaba desde el centro en círculos concéntricos. Este centro era la bailarina, comparable con un instrumento solista de una orquesta o la de una voz solista en una ópera. [...] Estos cinco (Aurora y los cuatro príncipes) formaban el grupo básico del *Adagio* el cual estaba enmarcado por las damas de honor y los ocho pajes. El diseño ornamental de líneas y grupos cambiaba sólo de pasajes en la danza de la bailarina, formando un fondo armónico para las compleja construcción de los contrapuntos del *Adagio*."²⁰⁸

²⁰⁶ En el libro su *Dancing Women*, Sally Banes explica "Jowitt points out that these balances can poignantly suggest the testing of a young princess's maturity and her ability to be calm, gracious, and balanced in her judgment under stress. But beyond her royal poise, the balances connote Aurora's autonomy. BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 55

²⁰⁷ Sally Banes en el libro *Dancing Women* cita en una nota "My own feminist interpretation, acknowledging the strength displayed by both the dancer and the character in this section, differs from that of the anti-ballet feminist, for instance Adair, who writes, The Rose Adagio, in which the princess dances with each of her suitors, is an excellent example of the woman on display. She balances on point whilst they take turns to revolve her slowly on the spot. The dance emphasises the woman as an object." BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 242

²⁰⁸ KRASOVSKAYA, Vera. Marius Petipa and "The Sleeping Beauty". New York: *Dance Perspectives*, 1972, p. 32 (La traducción es mía)

En esta compleja combinación se ve principalmente, como el coreógrafo se deja guiar por la composición musical, y logra así la claridad de la acción. El compositor logró con una música tan intensa reforzar todo el *Adagio*.

Llama la atención que los pretendientes le ofrecieran rosas, puesto que las rosas están protegidas por espinas, que son punzantes. Puede ser que aquí signifiquen la protección de los pretendientes para la princesa o también un anuncio de lo que va ocurrir.

- Al terminar el *Adagio* bailan los pajes y damas de honor. A continuación Aurora baila su variación principal. En ella se reconocen los pasos y elementos que bailaron las hadas, fusionándolos todos en esta nueva danza.
- Una vez más una coda, como en el *gran pas* del prólogo, con la solista y el cuerpo de baile. Esta coda culmina con la aparición de *Carabosse* que recuerda que la infancia ha acabado, con toda su inocencia y que se va a cumplir la amenaza. El hada mala que está cubierta con una capa le ofrece a Aurora un huso. Esta, en su ignorancia, lo toma y se pone a jugar con él. Musicalmente el tema de Aurora se mezcla con el de *Carabosse*. Los reyes insisten en que lo deje pero ella juguetona no hace caso, hasta que se pincha. Comienza con ella la típica escena del ballet romántico de la locura, en este caso no es locura sino la aparición de los síntomas de la muerte. En esta escena, preludio de la muerte, la bailarina baila y además demuestra su capacidad técnica. La danza demuestra así el desarrollo conseguido respecto a *Giselle* en el que la bailarina actuaba sólo con mímica²⁰⁹. Ella muere y *Carabosse* y el rey, en una escena mímica, se confrontan. El rey pide misericordia pero *Carabosse* lo ignora y se va.
- *Petipa* había pedido a *Tchaikovsky* que compusiere una música suave y mágica que durara hasta el final del acto, su respuesta fue la melodía ya conocida del *Hada de Lilas*. El hada aparece vestida con un traje largo de color lila y zapatos con tacón y una corona de lilas. Por medio de mímica recuerda su anuncio, que no morirá sino que dormirá. Los príncipes cogen a la princesa dormida y, precedidos por una procesión con lo reyes y cortesanos, van entrando en el palacio. El *Hada de Lilas* sumerge a todos los personajes de la escena en un sueño sin tiempo. Desde este

²⁰⁹ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 25

momento la danza, manifestación de movimiento y vida, desaparece. Aurora duerme como las heroínas de los mitos y leyendas.

Partiendo del análisis coreográfico se puede observar el paralelismo entre este acto y el prólogo, debido a la formación de pequeños detalles. Ambos tienen un *Grand pas* y ambos finalizan con la entrada de *Carabosse* y con la aparición del *Hada de Lilas* que suaviza el drama y sostiene la esperanza.

Además se puede remarcar en este acto, que la danza folclórica está en manos de la clase social más baja, mientras que la Danza Clásica es realizada por las clases más altas. Esto es muy típico de los ballets de *Petipa*.

La dormición del reino, dado el contexto socio- político que Rusia tenía en aquel momento, podría servir para reforzar el supuesto objetivo político de la obra. Ya que a un pueblo dormido, se le puede considerar como a un pueblo en silencio, sin respuesta y mudo.

- *Acto II*
- La música de la introducción sitúa la acción en una escena de caza. Cuando se levanta el telón se contempla un bosque, los decorados que se muestran son obra del pintor *Bocharov*. Han pasado cien años y los cortesanos y cazadores que van apareciendo en la escena, visten según el estilo francés del siglo XVII. Los cortesanos son todo mujeres marquesas, condesas, duquesas y baronesas finalmente hace su aparición el príncipe *Désiré*, vestido de *Louis XIV* en su juventud, incluyendo la peluca²¹⁰.
- Después de una escena mímica juegan a la gallinita ciega. El príncipe está como ausente y al finalizar este juego una de las nobles le pregunta qué le pasa y le sugiere bailar un *Minuetto*. Él se coloca en quinta posición otra vez recordando a *Louis XIV* y a Apolo. Esta posición de los pies, la quinta, será utilizada por *Balanchine* en su ballet Apolo, para describirlo como dios.

²¹⁰ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 27

Este *Minuetto*, que bailan casi todos los personajes de la escena, recuerda a los inicios del ballet en las danzas de corte.

- Esta danza es seguida por una *Farandola* que bailan campesinos, que entran en este momento en la escena, y la bailan con los nobles. Esta mezcla entre nobles y paisanos que hizo *Petipa*, la utilizó para eliminar la discusión existente entre las diferencias que se hacían sobre la separación de clases²¹¹ sociales en otras coreografías. Por eso, es de notar el progreso y la diferencia que existe, entre el primer acto en el que nobles y paisanos bailaban separados. La *Farandola* es una danza muy antigua responde a los orígenes de las danzas de corte y, al mismo tiempo, pertenece a la prehistoria del ballet.
- Todos los personajes de la escena se van y el príncipe queda sólo. Con el cambio de la música, suena la del *Hada de Lilas* y volvemos al tema de la obra. El *Hada de Lilas*, también madrina del príncipe, llega en un barco de nácar, con un pequeño séquito de cupidos. Desciende del barco, vestida con un traje largo y zapatos de tacón. En su cabeza lleva un casco, igual que el de la diosa Minerva, símbolo de la sabiduría en la mitología romana²¹². Este casco, además, está adornado con lilas que simbolizan en Rusia, también la sabiduría²¹³. En el Museo del *Louvre* se encuentra una estatua romana de Minerva con un caso parecido al del *Hada de Lilas*. Pero, además, se atribuye a Minerva el don de la profecía y el prolongar la vida a los mortales.

En su mano, lo mismo que Minerva, lleva una lanza cubierta con lilas. Se puede encontrar otra vez, un paralelo con la Valquiria por su atuendo guerrero. Pero ahora guiará al héroe que no ha logrado aún encontrar un amor y que no está dispuesto a casarse por razones de estado. Ella le muestra una visión en la que aparece la princesa dormida, él se enamora y empieza el acto blanco del ballet.

- Aurora, en este bosque se muestra como visión que corre, es levantada por el príncipe repetidas veces, causándole a él una gran frustración al no poder asirla .

²¹¹ "La farandola, la tradicional danza provenzal incluida en el segundo acto, estaba pensada para eliminar el problema del momento que era el las distinciones entre lo social y la escena, lo paisano y lo aristocrático." SCHOLL, Tim. From *Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 30 (La traducción es mía)

²¹² Ibid., p. 52

²¹³ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 52

Provocando una sensación de visión que puede recordar al segundo acto de *Giselle*. La diferencia entre las dos obras reside en el vestuario, Aurora lleva un *tutu* imperial (corto) y en su danza, que es técnicamente mucho más virtuosa, y que provoca el efecto deseado por el coreógrafo.

- Comienza el *Adagio (andante cantabile)*, a la luz del amanecer, Aurora es acompañada por ninfas del mar y baila este *Adagio* provocando una sensación de irrealidad, al tener no casi ningún contacto físico con el príncipe, que continúa queriendo atrapar a un ser que se le escapa. Las ninfas vestidas de verde bailan entre el príncipe y la princesa.

La disposición del cuerpo de baile ha sufrido grandes cambios. Las formas que dibujan al bailar están ya más lejos de lo anterior. Forman círculos, líneas, grupos. Aurora aprovecha sus formaciones para bailar entre ellas, y así evadirse del príncipe, al mismo tiempo que lo llama. Pero no sólo eso, el cuerpo de baile crea barreras entre ellos, acentuando que ella es una visión. *El Hada de Lilas* está presente y al final llama a más ninfas que entran con una concha, para que Aurora coloque un pie dentro de ella y manifieste su equilibrio como lo hizo en el *Adagio de la rosa*. Esta imagen provoca el recuerdo de *Botichelli* en el nacimiento de Venus.

En el Diccionario de símbolos de Cirlot, la concha, se describe con estos significados: su asociación con el agua como fuente de vida²¹⁴. Según el autor *Mircea Eliade* las conchas están relacionadas también con la luna y la mujer²¹⁵. Desde el punto de vista de otro autor, *Schneider*, es un símbolo místico de una generación que surge de la generación precedente²¹⁶. En esta coreografía se pueden encontrar reunidos estos tres significados, el de la vida porque la princesa se va a despertar para continuar viviendo, el de la mujer porque Aurora lo es y el de la nueva generación que significa no sólo la sucesión dinástica sino además el principio de algo nuevo.

²¹⁴ CIRLOT, J. E. A Dictionary of Symbols. London: Routledge & Kegan Paul, 1962, p. 184

²¹⁵ Ibid., p. 184

²¹⁶ Ibid., p. 184

- El cuerpo de baile después del *Adagio* baila una danza complicada y difícil demostrando su capacidad técnica²¹⁷. Esta danza es seguida por la difícil variación de Aurora, el príncipe maravillado aunque pasivo observa todo lo que está ocurriendo. Para finalizar este acto blanco, Aurora y las ninfas bailan una coda y desaparecen.

Este acto blanco, sólo danza, está lleno de emoción, de amor y misterio gracias a la música de *Tchaikovsky*.

En este acto blanco se expresan las emociones internas de los protagonistas por medio de la música y por la danza del cuerpo de baile. Nunca hasta entonces una visión de amor había sido puesta en escena de esta manera.

- El príncipe enamorado promete casarse con Aurora y la famosa música del Panorama guía, junto con el *Hada de Lilas*, al príncipe en el barco de nácar a la búsqueda de Aurora. El efecto escénico es tan deslumbrante que, realmente, parece que el hada y el príncipe viajen en barco. Este viaje tiene un doble sentido: la vuelta al pasado, a una corte de hace cien años y la búsqueda por una satisfacción amorosa que es la búsqueda de un futuro.
- El telón se cierra y la orquesta toca un corto concierto para violín.
- Se abre el telón y aparece una escena del interior del palacio de Aurora, recreando una de las ilustraciones de *Gustave Doré*. Ha pasado un siglo, Aurora duerme en un interior y en la parte exterior, la corte duerme también y grandes telarañas cubren la escena, dan un sentido de protección y de separación, indicando el paso del tiempo. Este decorado fue creación del artista *Ivanov*. Produce un efecto impresionante de misterio acentuado por la música.
- La música es, de nuevo, la del Hada de Lilas, combinada con la de *Carabosse* como si todavía flotaran restos de su hechizo. Al entrar el hada y el príncipe desaparecen las telarañas. Hay todo un intercambio entre el hada y el príncipe que está sorprendido por este sueño colectivo. Ella le indica el lugar de la princesa y con el gesto mímico que significa pensar, lo estimula para saber como despertarla.

²¹⁷ En esta danza el cuerpo de baile ejecuta pasos técnicamente difíciles y al unísono o en polifonía, dividiéndose en grupos, por ejemplo en los lados delanteros, grupos de cuatro, hacen una frase y al fondo de la escena una línea horizontal baila otra frase. La arquitectura de esta danza es bastante innovadora en comparación con los actos blancos de otras obras. Esta danza consiste casi de saltos.

Mientras, la música va en aumento, y cuando suena el Gong, el príncipe le da por fin, el beso. Aurora se despierta, el escenario se ilumina, detrás de ella lo hacen los reyes y la corte y vuelve la vida. Después de una escena mímica se decide que se van a casar.

Este acto, que es corto, es de una gran complejidad. Porque conduce al pasado. Primero recreando la historia de la danza, con las danzas de corte y la farandola. Al acto blanco del romántico y a una corte de hace cien años. Porque sitúa también en el presente y lleva al futuro. Porque se aprecia la desaparición progresiva de la mímica. Porque el acto blanco, en su arquitectura y complejidad técnica, demuestra ya un desarrollo de danza pura. Porque como Aurora en este acto blanco, en contraste con todas las heroínas anteriores, que aparecían como visión o ser fantasmal y morían o nunca volverían a ver a su amado. Aurora, también, víctima de una tragedia va a triunfar, sencillamente para vivir.

Este segundo acto es claro, positivo y optimista. Porque para a ir al futuro hay que hacer un doble viaje: uno hacia la danza, desarrollando las nuevas posibilidades que esta coreografía ha puesto de manifiesto y, otro hacia el país dormido que está apunto de despertarse.

Este es el fin del argumento, el próximo acto es un *divertissement* y una Apoteosis.

- *Acto III*
- Este acto comienza con una marcha. El telón se levanta y en la escena se ve la explanada de *Versailles*. Uno de los críticos del estreno lo describió de esta manera:

"El último acto tiene lugar en una explanada (para así conseguir que se identifique más la corte del rey *Florestan XIV* con la corte de *Louis XIV*) que está situada en el fondo de la escena, cuyos decorados recrean de una manera muy precisa el gran palacio de *Versailles*, con sus terrazas, fuentes, una plaza, *grande pièce d'eau* y otros dispositivos lujosos del Rey Sol."²¹⁸

Estos decorados habían sido creados por el pintor *Shishkov*.

²¹⁸ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 180

Durante esta marcha aparece *Florestan XIV*, ropa peluca y sombrero han sido tomadas del estilo de *Louis XIV*. Del mismo modo la reina y toda su corte, visten según el estilo francés de aquel periodo. Aparecen el príncipe y la princesa siguiendo en el mismo estilo, seguidos por nuevas hadas: la de diamante, la de zafiro, la de plata y la de oro. El cuerpo de baile acude vestido con trajes de carácter. La escena se llena y se va a llenar más todavía de colores deslumbrantes, de diferentes movimientos y se produce un sentimiento, que es como un repaso de los cuento de la infancia, los sueños de los niños y domina un sentimiento de felicidad.

- Primero tiene lugar el desfile, al compás de la música de la polonesa, de todos los personajes de los cuentos de *Perrault* que han sido invitados a la boda. El vestuario de ellos, creado por *Vsevolozhsky*, está inspirado en los dibujos de *Doré*, del mismo modo que *Petipa*²¹⁹ se inspiró en ellos para crear la coreografía²²⁰. El desfile de los personajes de los cuentos, es una eclosión de alegría, como se ha dicho, original por la forma de presentarse y definirse cada uno de ellos. Barba Azul, El gato con Botas, Caperucita y el lobo, Cenicienta y el Príncipe, Pulgarcito, entre otros. Finalmente los últimos en desfilan son *Carabosse* y el *Hada de Lilas*. Los ratones de *Carabosse* cargan la litera donde ella está sentada. El séquito del Hada de Lilas la conducen también en una litera y esta vez no lleva ella ya el casco de Minerva sino su corona de Lilas.
- Después de esta Polonesa siguen las danzas de los personajes de los cuentos. La primera es el *pas de quatre* de la hadas de piedras y metales preciosos. Comienzan juntas las cuatro. A continuación la variación del oro, la plata y el zafiro colocando al zafiro en el centro. La música de este número fue compuesta originalmente, sólo para la plata y por eso el sonido de ella semeja²²¹ al ruido de moneditas que caen²²².

²¹⁹ La crítica del *Petersburgsky listok* del 4 de Enero de 1890 dijo: "Los fantásticos dibujos ilustrados de *Gustave Doré*, incluidos en la lujosa edición de los cuentos de *Perrault* (incluyendo a Barba Azul, El gatito blanco, La Bella Durmiente, Caperucita roja, El Pájaro azul, Cenicienta, Pulgarcito y otros), asistieron al Maestro de Baile *Petipa* considerablemente." SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 175 (La traducción es mía)

²²⁰ *Ibid.*, p. 21

²²¹ " El carillón fue utilizado para la variación, *Petipa* escribió: el sonido de monedas se tiene que escuchar. El carillón y las campanas contribuyeron a ese efecto. " WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 144 (La traducción es mía)

Seguida por la variación del diamante, el movimiento de manos y brazos de ella parecen querer reflejar las distintas figuras geométricas de las que esta piedra se forma y a su vez, expandir la luz que viene del interior hacia fuera. Este *pas de quatre* finaliza con la coda de todas ellas. Es necesario detenerse, brevemente, en esta explicación, con objeto de relacionarla con la que casi un siglo después coreografiará *Balanchine*, conocida con el nombre de Joyas²²³, que según *Danilova* se inspiró en este paso de La Bella Durmiente²²⁴. Las danzas que siguen son: El gato con botas y su gatita, El Pájaro Azul y la Princesa Florine, Caperucita Roja y el lobo, Cenicienta y el príncipe y finalmente Pulgarcito²²⁵ con sus hermanos. Todas ellas están caracterizadas con mucha gracia y humor, se destaca por su virtuosismo y su fama posterior el paso a dos del Pájaro Azul y la Princesa Florine. Y se destaca, también, la creación musical que acompaña a estas danzas, que responden a cada uno de los movimientos propios y característicos de sus personajes. Que, además, al unirse tan íntimamente música y pasos de ballet, indican nuevamente la colaboración tan estrecha entre *Tchaikovsky* y *Petipa*.

- El próximo número es el esperado *Grand pas de deux* de los príncipes (originalmente pensado como *pas de quatre*²²⁶, en el que las hadas Zafiro y Oro bailaban). Este es el momento cumbre esperado de la historia. Empieza con un

²²² WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985., p.144

²²³ "Joyas se estrenó en Nueva York en 1967. *Balanchine* dijo que Joyas no trataba de joyas sino sobre la danza. Algunos autores sienten que esta obra ilustra un acercamiento nacional a la Danza Clásica, Francesa, Americana y Rusa. En Joyas, como siempre, *Balanchine* expresaba las particularidades de las partituras que en este ballet, son las de *Fauré*, *Stravinsky* y *Tschaikovsky*. La primera parte es Esmeraldas música de *Fauré*, la segunda Rubies con música de *Stravinsky* y la tercera Diamantes con música de *Tchaikovsky*. GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 91 (La traducción es mía)

²²⁴ "Las piedras preciosas (de la Bella Durmiente), reflejan las cualidades de las diferentes gemas. Fueron estas variaciones, las que le dieron a *Balanchine* la idea, en mayor escala para su ballet, *Joyas*." DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1986, p. 184 (La traducción es mía)

²²⁵ La participación de los niños en esta obra y sobre todo en esta danza cómica, pone de manifiesto el gran desarrollo que la escuela del Teatro imperial tenía. Muchos grandes artistas del siglo XX han sido frutos de ella y de esta participación en estas coreografías, ha nacido su pasión por este arte escénico.

²²⁶ "Sobre el *pas de quatre* Hay muy poco descrito (en las notas de *Petipa*) y la autenticidad de lo que ha quedado escrito está abierta a la pregunta. [...] Qué pasaba después del Adagio, no puede ser determinado. El libretto se refiere a un *pas de quatre*, las notas del compositor contienen una variación para dos mujeres se identifica como la de las de zafiro y oro, ya bailadas al principio del acto.[...] pero ¿con qué música bailaron?" WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, pp. 186- 187 (La traducción es mía)

Adagio que es el cuarto de esta obra que, según el musicólogo *Asafiev*, en él se muestra la profunda construcción musical de este ballet:

"si uno considera los Adagios como los puntos musicales que sostienen el curso de toda la acción (cuna, adolescencia, amor, boda), es posible, que viniendo de ellos y siguiendo el ritmo de las relatadas escenas y danzas, se revela paso a paso, la riqueza constructiva de este ballet tan increíble."²²⁷

Roland John Wiley dice que *Tchaikovsky* creó toda una progresión tonal interrumpida, hacia el modo Si Mayor durante todo el ballet²²⁸. Que será alcanzada en la *entrée* de este Adagio, como culminación final del ballet. Y este Adagio es tan expresivo que oscurece a las variaciones que lo siguen. La Mazurca y la Apoteosis finales vuelven a concordar con este punto cumbre musical²²⁹.

Desde el punto de vista de mujer, *Sally Banes*, opina que este Adagio sirve para expresar la relación de interdependencia e independencia de los príncipes. Porque los juegos de unirse, separarse e incluso competir pueden tener significado, aunque sea la estructura típica de un paso a dos de *Petipa*. Según esto la obra estaría retratando un mundo moderno en lo que respecta a la relación hombre mujer. Y, mucho más, después de observar el desarrollo de Aurora en la obra, frente a la mayor pasividad del príncipe, entraría en la estructura y diseño de la mujer moderna²³⁰.

- Especialmente, en la variación de Aurora se ve con claridad que baila ejecutando movimientos que podrían recordar a los gestos privativos de las mujeres de la corte francesa pero, al mismo tiempo, culminan en ella todos los dones ofrecidos por las hadas.

²²⁷ KRASOVSKAYA, Vera. Marius Petipa and "The Sleeping Beauty". New York: Dance Perspectives, 1972, p. 50 (La traducción es mía)

²²⁸ "Tchaikovsky seems to have sensed the forward motion of the drama recommencing at this point; Aurora and Desiré come forward to perform a *pas de deux*. Perhaps because of this the use of G major of their *entrée* speaks of the telling effect, reiterating the final resolution of the ballet which was announced at the beginning of this act" WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 146

²²⁹ *Ibid.*, p. 146

²³⁰ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 59

- La coda de este paso a dos, debido al tipo de música, recuerda a una música de la danza rusa *Kamarinskaya*. Llama la atención que, en esta coda final aparezca música rusa ya que durante toda la obra se han escuchado otro tipo de músicas de danzas, como el vals, el *Minuetto*, la farandola, la polonesa y por eso este toque ruso al final pueda significar una concesión a la cultura rusa.
- La Mazurka que sigue al *Grand pas de deux*, se presenta como danza o coda final en la que todos participan, excluyendo a los reyes. Esta culmina en la Apoteosis, denominada por *Petipa*, *Glorie des fées* (la gloria de las hadas). El fondo de la escena cambia y remplace al palacio de *Versailles*, un cielo, con sus nubes y entre ellas están las hadas. Entre ellas *Carabosse* y en la parte central más elevada el *Hada de Lilas*. Por encima de ella, iluminado por el sol, está el dios Apolo en su cuadriga, vestido como *Louis XIV*, cuando bailó en *Le Ballets de la nuit*, el papel de este dios. Todos los presentes en la escena crean un *tableau* y el *Hada de Lilas* saluda a los príncipes. En esta Apoteosis se escucha el himno de *Henri IV* de Navarra, primer rey Borbón de Francia²³¹.



²³¹ WILEY, Roland. *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985, p. 150

Todo el acto final tiene el sabor de ser la culminación de un conjunto de elementos fundamentales, que se han movido a lo largo de toda la obra: el triunfo del amor, el triunfo del bien, el sentido del tiempo, la infancia con sus cuentos, la continuación de la monarquía y la aparición de Apolo, que representa las cualidades artísticas en las que la *danse d'école* se basa y a la que se le dedicará, treinta y ocho años después, con música de otro ruso, *Stravinsky*, el ballet que inició los nuevos tiempos: *Apolo* del coreógrafo ruso *George Balanchine*.

2. 3. 7 *Mito-Cuento-Ballet*

En principio *La Bella Durmiente* surge de un cuento de *Perrault*. Pero este personaje, o mejor, este estado de dormición de un siglo, inquieta y mueve a preguntar cuál es este fenómeno, de dónde procede y qué significado se encierra en él, al ser llevado al ballet.

A este cuento de *Perrault* y también al de los hermanos *Grimm*, se le ha descubierto un antecedente en el mito clásico de *Persefore*²³². *Persefore* era hija del dios griego *Zeus* y la diosa *Demeter*, fue raptada por su tío *Hades*, el dios del infierno, mientras recogía flores con las ninfas. Al desaparecer, su madre se dedicó a buscarla y la tierra se convirtió en estéril. *Persefore* se casó con *Hades* y se convirtió en la diosa del infierno. Su madre intercedió ante los dioses pidiendo que su hija pasara, también, tiempo con ella en la tierra y cuando esto se llevó a cabo la tierra floreció. A este mito se han unido los temas de la primavera, las estaciones y la fertilidad²³³.

Al contemplar el ballet, *Aurora despierta para casarse* y reproduce también el mito de la fertilidad y con esto el ciclo de la vida. Es realmente un triunfo de la naturaleza, como lo es el casarse con el príncipe al que ama y además, cumplir con sus obligaciones como princesa. Aunque para esto tenga que estar dormida durante un siglo.

²³² BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 45

²³³ GUIRAND, F. *Mitología General*. Barcelona: editorial Labor S. A, 1960, pp. 237- 238

Se puede apreciar que los creadores del ballet conocían este mito y su repercusión en el cuento de *Perrault*. Se puede relacionar con claridad, en el acto blanco donde Aurora, como visión, baila con las ninfas, al igual que *Persefore* recogía flores con ninfas. En muchos actos blancos los seres fantásticos son *willis*, ninfas y otros. No es la primera vez que aparecen ninfas en la escena, pero es una coincidencia en este caso. Las dos están marcadas por el tiempo que pasa, una por los cien años y la otra, porque su tarea es hacer consciente de que la llegada de las estaciones es el paso del tiempo.

La llegada de la primavera significa la llegada de la luz y también del amor. Es la estación de la juventud, de la vida.

En las leyendas nórdicas, por ejemplo, en la saga Volsunga y en El Canto de los Nibelungos, se encuentra la figura de Brunilda, que es una Valquiria. Hija de un dios, que la castiga a dormir, hasta que un héroe se atreva a atravesar el círculo de fuego que la rodea²³⁴.

En este mito, se descubre su gran semejanza con Aurora, pero con la diferencia de que ella, Aurora, es castigada por un olvido de sus padres. Ambas duermen y esperan que su héroe las despierte. Tienen un punto de contacto en esta su actitud de espera. Y al ser un hombre el que las va a salvar.

A lo largo de la historia, la mujer se ha caracterizado por su actitud de espera y aceptación pasiva del destino, de aquí la importancia de los cuentos contados para niños. Esta es la moraleja del cuento de *Perrault*:

"Aunque es muy difícil evitar el cumplimiento del destino, un ángel bueno endulza muchas veces la amargura que nos reserva."²³⁵

Esta frase está dedicada a las niñas y les fomenta la idea de que algo exterior, un hada o un príncipe, las salvará y mientras tanto, paciencia y conformación.

²³⁴ El crítico *Laroche* observó " El cuento, a pesar de su forma prosaica, a menudo contiene los más ancestrales y los más genuinos mitos. Y además, *La Bella Durmiente*, con su tema principal que se corresponde con el de Brunilda, guardada por el fuego, es una de las múltiples manifestaciones de la tierra tomando su descanso en invierno y despertándose por el beso de la primera." SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 37 (La traducción es mía)

²³⁵ PERRAULT, Charles. *Los cuentos de Perrault*. Madrid: Ediciones Atlas, 2007, p. 26

El paso del tiempo vuelve a aparecer, se hace presente como recurso de salvación. Al leer estos mitos y cuentos, el lector toma conciencia de lo que supone en su vida la marcha del tiempo y de lo primordial que es recuperar la acción. La Aurora del ballet, no *La Bella Durmiente* del cuento, se caracteriza por soñar en acción²³⁶, mientras que la de la Valquiria no se conoce información.

Se observa que al pasar del cuento al ballet, la protagonista sale fuera de las características de la del cuento, tal vez porque el siglo de ellas es diferente, porque sus creadores la diseñaron así y, sin duda ninguna, porque la bailarina, en aquel momento, había ya conquistado un puesto que también le pertenecía.

Frente al príncipe, Aurora no solamente en la obra desempeña un papel más activo, el príncipe se deja guiar por el *Hada de Lilas*, y de ella recibe siempre el impulso de fuerza estimulante de encontrar a su amada. Estas nuevas ideas no han surgido por azar en el ballet, más bien han sido decisión de los creadores, y se llega a esta conclusión por todo lo que ya se ha analizado.

Otro punto en común, entre Brunilda y Aurora, descansa, en que ambas son inteligentes y toman sus decisiones. Brunilda decide por sí misma y de esta manera levanta la ira de su padre y Aurora lo hace, al rechazar²³⁷ a los pretendientes elegidos, presentados por sus padres.

La Valquiria del ballet no es Aurora, si hay una Valquiria en *La bella Durmiente* es el *Hada de Lilas*, que es una creación propia del ballet que no existe en el cuento. Ella dirige la historia, ella al igual que Brunilda, que salva a los héroes caídos, salva al príncipe en su situación de búsqueda continua del amor. Ella es sabia al igual que Brunilda²³⁸.

²³⁶ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend In Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 44

²³⁷ "De acuerdo con la versión original,(del ballet) Aurora anuncia a sus padres al principio de esta sección (el Adagio de la rosa del acto I) , que ella se resiste a elegir a un esposo (esta resistencia no esta presente en el cuento) y dice: soy demasiado joven, dejarme aprovechar mi juventud." BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 54 (La traducción es mía)

²³⁸ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 41



El personaje del *Hada de Lilas*, aparece en el segundo acto con casco y lanza, estas son también influencias sacadas de la obra de Wagner, *Die Walküre*, que se había representado en Rusia muy poco tiempo antes²³⁹. Como lo es, el que el *Hada de Lilas* se presenta como una diosa al llevar el casco de Minerva. Las Valquirias, también, en algunos casos son descritas como semidiosas.

No se puede dejar de reparar, que la Valquiria se desdobra en el ballet en dos personas: la de Aurora y la del Hada de Lilas.²⁴⁰

Mito, cuento y ballet son como un árbol cuyo tronco es común, pero cada uno adquiere una forma diferente. Son una rama en el que cada uno florece, después de que el tiempo y a través de él *La Bella Durmiente*, se despierte para que aparezca algo nuevo.

²³⁹ "El Teatro de Richard Wagner había representado con mucho éxito cuatro ciclos de ópera con mucho éxito en Rusia en 1889" SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 33 (La traducción es mía)

²⁴⁰ "The mind-body splits of Brunhilde's formerly unified persona summarized do neatly. Yet Aurora and the Lilac Fairy are as closely related to Brunhilde as Desiré is to Siegfried" SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, p. 37

2. 3. 8 Repercusiones de *La Bella Durmiente*

La Bella Durmiente, ya analizada, fue el gran triunfo de sus creadores: músico, coreógrafo, libretista, pintores y diseñadores. Fue el primer *Gesamtkunstwerk* de la historia del ballet que, desgraciadamente, no fue apreciado como tal por la mayoría del público. Esta colaboración, en vez de anular a la danza y disminuirla, la liberó de esquemas y formas antiguas, y como dijo *Benois*, regenerándola con un vigor que nunca ha vuelto a disminuir, y sin ella la historia del ballet hubiese sido otra²⁴¹. La influencia de *Wagner*, no sólo en algunos aspectos musicales, tales como la forma de utilizar los *leitmotifs*, sino por el papel de la leyenda, la Valquiria y por la idea del *Gesamtkunstwerk*, todo ello contribuyó a que el espectáculo cambiara.

La unión de la danza y la música sinfónica, tan detalladamente pensada despertó una nueva posibilidad de expresión artística para la danza. Esta serviría según *Scholl* de modelo para el coreógrafo ruso *George Balanchine*, que lo desarrollaría durante el siglo XX, hasta conducir a la Danza Clásica actual (Ballet Neoclásico)²⁴². Según los teóricos soviéticos, esta unión más tarde desarrollada, en el segundo y cuarto acto, del *Lago de los cisnes* de *Lev Ivanov*, fue denominada como sinfonismo en la danza²⁴³. Dejando a parte las diferencias, que de esta afirmación se derivan, *La Bella Durmiente* es un ballet sinfónico, con la adaptación específica y propia de un ballet, como lo denomina *Vera Krasovskaya*²⁴⁴. Además, la unión de las artes, que se aprecia en esta obra, influyó en los artistas modernistas posteriores, entre ellos *Benois* y *Diaghilev*, que la tomaron como modelo para los espectáculos de los *Ballets Russes*²⁴⁵. Algunos teóricos afirman que, lo predominante en esta obra, *La Bella Durmiente*, fueron las escenografías, vestuarios y efectos

²⁴¹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 127

²⁴² *Ibid.*, p. 127

²⁴³ KRASOVSKAYA, Vera. *Marius Petipa and "The Sleeping Beauty"*. New York: Dance Perspectives, 1972, p. 50

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 50

²⁴⁵ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, pp. 43-45

escénicos²⁴⁶ y en ellos reside la importancia principal que *Les Ballets Russes* le dieron a las artes plásticas, por encima de la música y la danza.

Esta obra, a pesar de las diferentes afirmaciones sobre el predominio de los decorados y vestuarios, sirvió, además, para demostrar que la danza podría caminar sola, siempre con la música, debido a que la Danza Clásica está basada en la estructura corporal humana, con sus proporciones y posibilidades y de este modo dotada para manifestar su arte, como tal, en la escena.

2. 4 El Ballet Sinfónico de Lev Ivanov

Lev Ivanov nació en Moscú el 18 de Febrero de 1834 y murió en San Petersburgo el 11 de Diciembre de 1901. A los diez años ingresó en la Escuela Imperial, más tarde fue bailarín en San Petersburgo y muy pronto, siendo aún bailarín, maestro en la escuela. Fue coreógrafo y asistente de *Petipa* y más tarde nombrado segundo maestro de baile²⁴⁷. Tímido, introvertido, humilde y excéntrico, calificado como la sombra de *Petipa*.

Recibía de *Petipa* el encargo de coreografiar aquellos trabajos, que él no tenía tiempo de crear y que a él, le resultaban menos atractivos. Para *Ivanov*, que estaba rodeado de extranjeros, *Perrot*, *Saint-Leon*, *Johannson*, *Cechetti* y *Petipa*, no fue fácil al ser él el único ruso con un puesto, relativamente, importante. Físicamente sufrió mucho y murió víctima de un stress que le afectó al corazón. Su segunda mujer acusó a *Petipa* de esta muerte²⁴⁸. Su trabajo no fue reconocido, ni en su país ni en su tiempo, por eso es difícil encontrar críticas y documentos sobre él. Ya entrado el siglo XX todavía no se le había reconocido, en muchos casos, como autor del *Cascanueces* y del segundo y cuarto acto del *Lago de los*

²⁴⁶ SCHOLL, Tim. *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven: Yale University, 2004, pp. 13-22

²⁴⁷ WILEY, Roland. *The Life and Ballets of Lev Ivanov*. Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 3

²⁴⁸ " El veinte de Octubre fue el primer ataque de asma, y hasta el once de Diciembre él estuvo en casa, sufriendo de una esclerosis pulmonar; y todo el tiempo él continuó hablando y sufriendo sobre su ballet. Él murió, tranquilamente, de un ataque al corazón, instantáneamente. Él soportó mucha injusticia por parte de *Petipa*, y contrajo una enfermedad del corazón por el stress. " WILEY, Roland. *The Life and Ballets of Lev Ivanov*. Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 20 (La traducción es mía)

cisnes. Obras maestras que han pasado a la historia para siempre por su belleza y originalidad. Actualmente, son no sólo de los más famosos sino de los más admirados del público, público tan adicto a ellos, que por este motivo, los teatros consiguen grandes beneficios por la gran asistencia que reciben. *El Cascanueces* se ha convertido, en muchos países, en el espectáculo tradicional de la Navidad.

El próximo ballet creado con música de *Tchaikovsky* después de *La Bella Durmiente*, fue el *Cascanueces* en el año 1892. El *libretto* fue escrito por *Vsevolozhsky* y *Petipa*. El compositor, extrañamente, no se sintió atraído por el tema. Pero más tarde aceptó. En un principio, el mismo *Petipa* comenzó a coreografiar este ballet, pensando que los niños actuaran en los papeles principales de la historia. Esto fue una novedad, pues los papeles principales, siempre eran bailados por adultos. No se puede olvidar que este ballet se basa en un cuento infantil de E.T.A Hoffmann. Creó, además, nuevos papeles secundarios para adultos, debido a que los niños no tenían la técnica suficiente para bailar variaciones y pasos a dos. Pero los protagonistas fueron los niños²⁴⁹. *Petipa* no pudo hacer la coreografía, según se cuenta, porque cayó enfermo y de este modo fue remplazado por *Ivanov*. Este, según los documentos, trabajó bajo las ordenes y direcciones de *Petipa*. Su trabajo no gustó, ni a *Petipa*, ni a la dirección del teatro, ni a los críticos²⁵⁰.

Los críticos lo acusaron de ser un ballet de niños para niños, que las bailarinas no bailaban casi nada, que de arte no había nada y que el destino artístico del ballet daba, con él, un paso hacia atrás²⁵¹. Otros críticos le dieron la culpa al *libretto*²⁵².

La atmósfera, que acompañó a esta creación, no fue la ideal, al no estar acostumbrado *Ivanov* a trabajar de una manera estrecha con un compositor, y menos de uno como *Tchaikovsky*. Su forma de crear era más espontánea que la precisa y programada de *Petipa*. La música y la coreografía, especialmente, la de los copos de nieve, que comienza con la suave caída de estos y que da paso a una fuerte tormenta para volver al principio, es una de las escenas más bellas de este ballet y recordada por todas las generaciones de niños que la

²⁴⁹ WILEY, Roland. *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, 1997, pp. 132-147

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 136-149

²⁵¹ La crítica de la revista *Novosti i birzhevaya gazzeta* del ocho de Diciembre de 1892 escribió "En general, el nuevo ballet está producido en primer lugar por niños para niños, y para todo lo que es brillo externo que podría tener valor para sus ojos; para la bailarina hay muy poco, para el arte precisamente nada, y para el destino artístico de nuestro ballet, es otra vez un paso hacia atrás." WILEY, Roland. *The Life and Ballets of Lev Ivanov*, 1997, p. 140 (La traducción es mía)

²⁵² *Ibid.*, p. 140

han visto. La coreografía del Hada de Azúcar, por su delicadeza, y el paso a dos con su caballero, han pasado también a la historia.

Después de su muerte esta obra recibió el premio a su belleza, fantasía y exquisitez demostrando, así el genio creador de su autor. La música, el último ballet compuesto por *Tchaikovsky* es expresiva, variada, inocente y conmovedora.

El fracaso inicial de ella quizás se puede explicar, porque al parecer el público estaba acostumbrado a las tragedias y al drama. La fantasía debía de ser un tema demasiado lejano para este público.

2. 4. 1 *El Sinfonismo en El Lago de los cisnes*

La reposición de *El Lago de los cisnes* con un nuevo libretto de *Vsevolozhsky*, que es el que se conoce, tuvo lugar en San Petersburgo en el año 1895, después de la muerte de su compositor.

En esta obra, el primero y tercer acto fueron coreografiados por *Petipa* y el segundo y cuarto por *Ivanov*.

En el primero y tercer acto, se desarrollan siguiendo la estructura típica de *Petipa*, incluyendo una de sus grandes especialidades, como son las Danzas de Carácter del tercer acto. La bailarina principal que interpretó este ballet fue la última bailarina virtuosa italiana, *Pierina Legnani*, a la que se le crearía un ballet en el Teatro Imperial. Ella interpretó los famosos treinta y dos *fouettes*²⁵³, por primera vez en la historia, en el papel de *Odile*, como expresión del hechizo y éxtasis de una bruja.

Pero el segundo y cuarto acto pertenecen a *Ivanov*, y ellos dejan una gran huella en el público por su belleza, misterio y poesía²⁵⁴.

²⁵³ Los treinta y dos, *tour fouettes*, son treinta y dos giros consecutivos en una pierna, sin moverse de lugar y en la misma dirección. En El lago de los cisnes son parte de la coda del *Grand pas de deux* del tercer acto entre *Sigfrido* y *Odile*, también denominado paso a dos del cisne negro, Es una expresión de virtuosidad técnica de la bailarina.

²⁵⁴ *Carol Lee* en su libro *Ballet in Western Culture* dice " The most poetic sample of *Ivanov's* work is thought to be preserve in his choreography for *Swan Lake*." LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 217

En estos actos él demostró su capacidad para crear movimientos en las frases musicales. Según *Carol Lee*:

"la continuidad sinfónica fue precisamente el elemento musical que inspiró a *Ivanov*."²⁵⁵

Se ha elegido una cita de la teórica rusa *Natalia Roslavleva*, porque es la explicación más fácil sobre el sinfonismo ruso, aplicada a *El Lago de los cisnes*. Ella comienza alabando a *Ivanov* al decir que él estaba adelantado a su tiempo y lo explica de este modo:

"[...] en la remarcable polifonía de los diseños coreográficos del segundo acto, desarrollando un *leitmotiv* de una manera tan plástica, en el cual el *arabesque*, en un cambio suave de forma, se convierte en el símbolo del cisne. Pasos familiares fueron ejecutados en sucesiva repetición: para acentuar un nuevo contenido sobre el estado anímico de la protagonista, el tema del amor insatisfecho y la intranquilidad que corría por toda la composición. El segundo acto, comenzaba con la mímica típica del siglo XIX, pero todo lo que después pasaba, lo conducía a él, *Ivanov*, al siglo XX.

El papel creado por él para la bailarina, le permitía muchas formas de interpretación, si ella conseguía hacerlo suyo y entendía el sentido emocional de la música de *Tchaikovsky*. Esta es la naturaleza del sinfonismo de *Ivanov*. No se detiene para reproducir el modelo rítmico y la estructura de la partitura, aunque lo ejecuta con perfección. La forma, el diseño de la danza, se convirtieron en *Lev Ivanov* en su gran creación, una expresión exacta del contenido psicológico y emocional de la música. La dramaturgia musical encontró una reproducción en la coreografía que tenía similares subidas y caídas dramáticas."²⁵⁶

²⁵⁵ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 217 (La traducción es mía)

²⁵⁶ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, pp. 136-137 (La traducción es mía)

Esta forma de coreografiar, sinfonismo o no, aspecto que se encontrará más adelante conforme avance este estudio, puede ser el anuncio claro de la entrada del siglo XX.

En estos ballets se reconoce, que todo lo anterior a la última década del siglo XIX, ha terminado y ha tocado a su fin.

2.5 *La caída de Petipa*

Parece bastante común a la experiencia humana, que toda subida es para caer y que todo el brillo de un momento puede entrar con facilidad en la oscuridad. Esto parece haberle ocurrido a *Petipa*. Uno de sus últimos éxitos y además *Grand Ballet* fue *Raymonda*. Ballet que también como *La Bella Durmiente*, *La Bayadere*, etc ha pasado a la historia. Con música del gran compositor ruso *Alexander Glazunov*²⁵⁷, estrenado en 1898 en San Petersburgo. En él se manifiesta el mismo estilo que en sus últimas creaciones de la última década del siglo XIX.

Recién entrado el siglo XX coreografía su último ballet, *El espejo mágico*, que trataba de la historia de Blancanieves y los siete enanitos. Repitiendo el estilo de los anteriores, fue un fracaso²⁵⁸. La dirección del teatro había cambiado y su nuevo estilo pretendía ser más vanguardista. Querían reformar las estructuras y tendencias artísticas del teatro Mariinsky.

²⁵⁷ Alexander Glazunov nació el diez de Agosto de 1865 en San Petersburgo y murió el veintiuno de Marzo de 1936 en París. Compositor ruso y maestro. Su padre era un violinista aficionado y su madre pianista Su maestro fue *Balakiev* y más tarde *Rimsky-Korsakov*. Durante estos estudios aprendió a tocar casi todos los instrumentos de la orquesta. Compuso tres ballets: *Raymonda*, *Les Ruses d'amour*, *Las estaciones*. En su música para ballet amplió los principios desarrollados por *Tchaikovsky*, con toda la gracia y melodía del veterano compositor, pero sin el refuerzo sinfónico que este utilizaba. A partir de 1905 fue director del Conservatorio de música de San Petersburgo y en 1928 partió a París para ya no volver a su país. COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 3, pp. 185-186

²⁵⁸ En una carta al editor, *Diaghilev* escribió "Detrás de la escena, *El espejo mágico*, fue un fracaso. Después del primer espectáculo fue retirado del repertorio en San Petersburgo, para ser presentado de forma completa sólo una vez más, la temporada siguiente, en el espectáculo benéfico para el cuerpo de baile. [...] Irónicamente, el ballet encontró su lugar en Moscú en la reposición de *Gorsky*. Después del estreno *Petipa* recibió la noticia de que oficialmente había sido nombrado maestro de baile por vida, pero en realidad su servicio activo había terminado. La razón de esto, uno podría presumir, fue el fracaso de *El espejo mágico*.

El fracaso de este ballet fue atribuido a las diferencias estilísticas entre la coreografía de *Petipa* y el avanzado idioma impresionista de las pinturas y vestuarios de *Alexandre Golovin*. En una perspectiva más amplia, el nuevo ballet representaba una eclosión de lo tradicional y lo moderno, la cual, la última, se estaba desarrollando rápidamente en la primera década del siglo XX y de la cual *Petipa* fue víctima." WILEY, Roland. *A Century of Russian Ballet*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 417 (La traducción es mía)

Petipa era ya un anciano de ochenta y cinco años y por su formación y sus éxitos y sus cincuenta y cinco años trabajando en la misma institución, estaba prácticamente incapacitado para adaptarse a ninguna nueva reforma.

Se puede añadir a esto y, quizá lo más importante, que la repetición en que habían caído sus trabajos. fue la causa. El músico de esta obra, *El espejo mágico* y los nuevos diseñadores de vestuarios y escenografías pertenecían a un estilo artístico diferente. Su fracaso consistió en crear un ballet del siglo XIX en el agitado siglo XX²⁵⁹.

La dirección del teatro aprovechó para despedirlo, llegando hasta prohibirle la entrada. Él, que ansiaba crear y trabajar, terminó sus días amargado y solo. Pero su obra ha quedado para siempre

2. 5. 1 *Reconocimientos a Petipa*

George Balanchine

El más grande de todos los maestros

"A mí lo que más me interesa de este gran maestro, es su unión de la elegancia y la profesionalidad. [...] Considero el método coreográfico de *Petipa* como la norma absoluta de una producción coreográfica. [...] Murió como un hombre destruido y amargado, lejos de sus compañeros, a los que había sobrevivido, lejos de una nueva generación, la cual en total rebelión contra el siglo XIX, entendió y supuso, que él la había destruido. [...] Él canonizó al bailarín.[...] *Petipa* tocó la esencia de la danza: movimientos, pasos, combinaciones de pasos, combinaciones de bailarines. Dicho con pocas palabras: Danza.." ²⁶⁰

²⁵⁹ WILEY, Roland. *A Century of Russian Ballet*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 417

²⁶⁰ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975, pp. 320- 321 (La traducción es mía)

Bronislava Nijinska

Petipa ha triunfado

"*Petipa* contemplaba al ballet como un teatro independiente, que poseía su propia verdad artística y de ninguna manera, se sometía a otras leyes que a las de la creación coreográfica. Los ballets de *Petipa* deben de ser preservados tal y como fueron creados, como un tesoro museístico. De ninguna manera necesitan correcciones."²⁶¹

Marie Rambert

Audaz simplicidad

"Creo que es *Petipa* el más danzante de todos los coreógrafos. [...] Me sorprende también su capacidad de crear bellas combinaciones para música mediocre, al contrario que *Ivanov* y muchos coreógrafos actuales, cuya inspiración solamente depende de la música. Por eso creo, que la coreografía de *Petipa* venía de una experiencia corporal y de esta manera eran tomadas o prestadas."²⁶²

Konstantin Sergeyev

El vital Petipa

"Un gran artista se descubre nuevamente en cada época. Y un verdadero talento tiene la posibilidad de mirar a sus creaciones con nuevos ojos y, reconocer, que lo que antes no se notaba, ha quedado."²⁶³

²⁶¹ REBLING, Eberhard. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts*. Berlin: Henschel, 1975 p. 357 (La traducción es mía)

²⁶² *Ibid.*, p. 358 (La traducción es mía)

²⁶³ *Ibid.*, p. 363 (La traducción es mía)

Son numerosos los reconocimientos dedicados en honor de *Petipa* y no puede ser de otra manera. Como se ha descrito y analizado a lo largo de este capítulo, su trabajo y su creación llevaron a la *danse d'école*, no sólo a un gran desarrollo sino a lograr armonizarla con las otras artes. Pero hay mucho más en este trabajo, sin él, la Danza del siglo XX, en manos de *Le Ballets Russes* y más tarde de *George Balanchine*, no hubiera podido conocer otro momento de esplendor y llegar a su esencia, que reside, únicamente, en el cuerpo humano bailando en el tiempo y en el espacio.

CRISIS

"Debemos admitir que los creadores del Ballet Viejo (*Petipa*) tenían genio artístico pero que en sus coreografías utilizaban demasiadas reglas y motivos innecesarios. El Ballet tradicional se olvidó de la belleza natural humana. Intentaba expresar un sentimiento psicológico pero con movimientos fijos, los cuales, por ser fijos, no describían ni significaban nada. *Michel Fokine*."¹

A principios del siglo XX y durante dos décadas, la *danse d'école* de *Louis XIV* entró en la crisis más profunda de su historia, que la condujo a la decadencia y amenazó con su posible desaparición.

Esta crisis coincide, además, con una Europa en guerra, con grandes movimientos de masas, de hambre, de miserias y muerte. Pero, también, es el momento de las vanguardias² artísticas: el Simbolismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Cubismo, el Fauvismo, el Surrealismo, el Cubo-Futurismo, el Suprematismo, el Expresionismo, el Constructivismo, el Ultraísmo, el Arte Abstracto etc. Estas se abrieron a una nueva visión, encendieron una nueva luz, en la pintura, la arquitectura, el ballet, el cine... generando una espiral vertiginosa de colores, formas, palabras, movimientos, a partir de los cuales otra mirada surgiría en el mundo del arte y de la vida.

¹ BEAUMONT, Cyril W. *Michel Fokine and his Ballets*. London: Dance Books, 1996, p.135 (La traducción es mía)

² *Stephen Bury* en el libro *Breaking the rules* explica que " *Avant garde* (literally vanguard) denotes a band of soldiers preparing the way for a general advance. In the early nineteenth century, the term came to be used in utopian politics, appearing in *Henri de Saint-Simon's Literary, Philosophical and Industrial Opinions* (1825). His view was that, working together, artist, scientist and manufacturers could lead mankind out of the alienation created by modern industrial society: -Let us unite. To achieve our single goal, a separate task will fall to each of us. We, artist, will serve as the avant-garde: for amongst all the arms at our disposal, the power of the Arts is the swiftest and most expeditious. When we wish to spread new ideas amongst men, we use in turn the lyre, ode or song, story or novel... we aim for the heart and imagination, and hence our effect is the most vivid and the most decisive- This was perhaps the first manifesto [...]" BURY, Stephen. *The Printed Face of the European Avant-Garde 1900- 1937*. London: The British Library, 2007, p. 6

Los artistas se rebelaban contra la Academia, buscaban algo nuevo, nuevas formas de expresión, fuera de las reglas establecidas, acordes con el momento en que vivían³.

"Si el Arte va a ser una realidad viva del hombre moderno, tiene que ser una pura expresión de la consciencia de la época." Piet Mondrian 1917.⁴

La *danse d'école*, al igual que sus hermanas, las artes, también se rebeló. Muchas de sus facetas y reglas se pondrían en cuestión, se reformarían y se realizaría una liberación de ciertas tradiciones, como la pantomima, faceta que ya les eran imposible de seguir a los bailarines y coreógrafos del siglo XX. A todos ellos correspondería abordar la gran crisis de la Academia de San Petersburgo y, de entre ellos mismos, los que a principios de siglo son aún casi niños, pero han sido formados en las mismas escuelas, surgirían los grandes renovadores del siglo XX y de ellos, nacería el Ballet Neoclásico. Al analizar este movimiento crítico y renovador no se puede dejar de considerar el acento ruso que ello tiene.

Al igual que en las vanguardias, los renovadores en la danza o más bien dicho sus innovadores escribirían manifiestos sobre sus reformas, filosofías e ideales artísticos. Lo que este grupo vio con claridad es, que a la vasta obra de *Petipa*, el reloj del tiempo le había marcado su fin. Lo demás estaba por nacer.

La paradoja reside en que este arte, que había sido considerado hasta entonces como la hermana pequeña, en sus espectáculos casi se conseguiría el *Gesamtkunstwerk*. Idea de *Wagner*, que no le fue posible a él realizar en sus espectáculos de Ópera y que tenía, como antecesor en la danza, el ballet *La Bella Durmiente*. Esta obra influyó en los artistas

³ Mario de Micheli matiza estos puntos de vista del siguiente modo: "El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. Pero no se trató de una simple ruptura estética. Buscar una explicación a las vanguardias artísticas europeas investigando sólo acerca de las mutaciones del gusto es una empresa condenada al fracaso. En efecto, a una investigación de este tipo se le escaparían inevitablemente las causas que generaron el fenómeno del arte moderno. ¿Qué fue, pues, lo que provocó tal ruptura?. La respuesta a esta pregunta no se puede buscar más que en una serie de razones históricas e ideológicas. Pero la misma pregunta, implícitamente, plantea también otro problema: el de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente, fue esta la unidad que se quebró, y de la polémica, la protesta y la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte." DE MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 17

⁴ GREENHALGH, Paul. The Modern Ideal The rise and collapse of idealismo in the Visual Arts from the Enlightenment to Postmodernism. London: V & A Publications, 2005, p. 203 (La traducción es mía)

simbolistas rusos del grupo unido a la revista *El mundo del Arte*, fundado por *Diaghilev* y *Benois*.

Monica Woitas explica lo siguiente:

"En las artes escénicas los ataques de los nuevos artistas iban dirigidos hacia las puestas en escena anticuadas, y la mayoría de ellos buscarían la solución en la danza y el movimiento. Porque aquí se practicaba el ritmo, el espacio y el tiempo."⁵

De acuerdo con esta cita, se observa que el cuerpo humano, como núcleo del teatro, animado por la luz y guiado por la música sería la única realidad posible. La danza sería concebida como medio de transmisión de la música en las teorías de *Emile Jaques-Dalcroze*⁶ (6 Junio 1865 Viena- 1 Julio 1950 Ginebra).

Oskar Schlemmer en su Ballet Triádico con marionetas, puso en práctica sus teorías sobre las posibilidades de la danza en un espacio abstracto⁷.

⁵ WOITAS, Monika. Leonide Massine-Choreography zwischen Tradition und Avantgarde. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, p. 3 (La traducción es mía)

⁶ Compositor y profesor suizo, desarrollo la euritmia. En 1877 estudió música en el conservatorio de Ginebra. De 1886 a 1887 trabajó como asistente de director de orquesta en el *Théâtre des Nouveautés* en Alegría. La música norteafricana estimulaba su interés sobre las conexiones del movimiento humano y el ritmo. En 1892 fue nombrado catedrático de armonía en el Conservatorio de Ginebra, donde trabajó hasta 1910. Reorganizó la enseñanza del solfeo, produciendo su primer trabajo pedagógico en 1894. Su método fue muy utilizado al principio del siglo XX. Constaba en un acercamiento a la enseñanza musical basada en el movimiento de todo el cuerpo, fue una raíz de las nuevas ideas de como moverse y como hacer música con el instrumento de origen, el cuerpo humano. Al igual que otros innovadores *Dalcroze* prohibió a sus alumnos llevar corsés y les enseñaba a respirar a desarrollar la fuerza física. estudió anatomía, fisiología y psicología y basó su método en los pensamientos contemporáneos de aquel momento en estos campos. Mientras desarrollaba su método reconoció las innovaciones de sus contemporáneos *Loie Fuller*, *Isadora Duncan* y *Gretchen Wiesenthal* y sus hermanas, cuyos trabajos inspiraban y confirmaban los suyos entre 1900 y 1910. Como *Duncan Dalcroze* quería investigar los movimientos básicos de andar, embestir, correr y saltar. Usando la música y el cuerpo humano como su fuente *Dalcroze* y sus alumnos también descubrieron muchas nuevas formas de posibilidades coreográficas. De 1910 a 1914 dirigió el *Bildungsanstalt Jaques Dalcroze*, institución educativa para apoyar su trabajo en la nueva ciudad de jardines de *Hellerau* cerca de *Dresden*. Cientos de estudiantes estaban atraídos por esta escuela progresista. En aquella atmosfera creativa de *Hellerau*, *Dalcroze* y los jóvenes profesores que él había entrenado definieron una teoría del movimiento humano basada en el tiempo, espacio y energía. Entre la gente famosa que visitaron su escuela en *Hellerau* están *Diaghilev*, *Nijinsky*, *Anna Pavlova*, *Max Reinhart*... Entre los profesores y alumnos de esta escuela que más tarde fueron personalidades en el mundo de la danza estaban *Suzanne Perronet*, *Marie Rambert*, *Mary Wigman*, *Valeria Kratina*... La primera guerra mundial finalizó la asociación de *Dalcroze* con *Hellerau*. En 1915 estableció su propia escuela en Ginebra, donde enseñó hasta poco antes de su muerte. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, Vol. 3, pp. 594- 596

⁷ Oskar Schlemmer. "Der Raum, wird er als gesetzgebend angesehen für alles, was sich innerhalb ereignet, bestimmt auch das Gehaben des Tänzer in ihm [...] Ich für meine Teil propagiere den Körpermechanismen, den mathematischen Tanz. und ich propagiere weiter, mit dem Ein-maleins und Abc zu beginnen, weil Ich einfach die kraft sehe, in der jede wesenhafte Neuerung ist." WOITAS, Monika. Leonide Massine- Choreography zwischen Tradition und Avantgarde. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, p. 5

Las innovaciones intentaban cambiar el lenguaje corporal y la presentación de las emociones.

Estas teorías y reformas harían posible que el *Gesamtkunstwerk* fuera casi conseguido (se dice casi conseguido porque es un tema complejo que se analizará durante los próximos capítulos) por el Ballet y no por la Ópera.

La unión de las artes, las vanguardias, las innovaciones y las reformas cambiarían y ayudarían a la *danse d'école* a renovarse y a salir de su crisis e influirían en varias generaciones de bailarines y creadores en su concepto del Arte en general.

Este capítulo está dedicado sólo a un análisis de la crisis y los intentos de reformas por ciertos artistas.

3. 1. Las huellas artísticas del siglo XIX en la Rusia de principios del siglo XX

Las influencias artísticas más destacadas de finales del siglo XIX, en el desarrollo del arte escénico en Rusia, procedieron, en las artes escénicas, de la idea del *Gesamtkunstwerk* de *Wagner* y en la concepción, del arte en general, de la obra de *Nietzsche* (1844- 1900): *El nacimiento de la tragedia*⁸. En este libro *Nietzsche* expone la base de una nueva concepción del mundo, que gira entorno al pensamiento trágico. En el inicio de la obra se puede leer su planteamiento:

"Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte esta ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco* [...] Estos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos [...] Con sus dos divinidades artísticas Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de

⁸ *Nietzsche* presentó su libro en Basel. Es la obra de un filósofo joven, obra que se proyectó en todos sus libros posteriores. En la introducción al libro Andrés Sánchez Pascual explica que "Conoció tres ediciones. La primera en 1872. La segunda, 1874, en la que realizó varias correcciones, debidas a las sugerencias de su amigo *Rohde*. La tercera en 1886 en el que modifica un poco el título del libro, que paso a ser *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*." NIETZSCHE, Friederich. *El nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial S. A 2002, pp. 21-22

que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: estos dos instintos tan diferentes marchan el uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la palabra *arte*: hasta que, finalmente por un milagroso acto metafísico de la voluntad helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática."⁹

La aparición del *Nacimiento de la tragedia* repercutió, sin duda, en la crisis de la *danse d'école* en Rusia (lugar destacado del desarrollo del ballet) después del esplendor al que llegó con *La Bella Durmiente*. Esta influencia de la obra de *Nietzsche* se puede reconocer en todas las áreas del arte¹⁰, incluyendo al ballet.

Esta influencia de *Nietzsche* se puede reconocer, también, dentro del variado y complejo movimiento simbolista ruso¹¹. Este movimiento, principalmente literario, rechazó el principio apolíneo en sus discusiones y estudios sobre el arte clásico, inclinándose hacia el culto dionisiaco. En el arte dramático y en la creación teatral, en general, los simbolistas y destacadamente su líder *Viacheslav Ivanov*¹² opinaba que había que volver a revivir el

⁹ NIETZSCHE, Friederich. El nacimiento de la Tragedia. Madrid: Alianza Editorial S. A, 2002, pp. 41-42

¹⁰ En el libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet*, Tim Scholl escribe que "Friederich Nietzsche's popularity in fin de siècle Russia accounts for much fascination with Greek antiquity. The birth of the tragedy began to be read in Russia by about 1890, the year of *Sleeping Beauty's* première. Although Nietzsche's influence may be seen in virtually all areas of Russian turn of the century art and culture, literary artist documented the philosopher's impact most clearly." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 51

¹¹ "La historia del simbolismo va por el camino de la teoría y de la comprensión del símbolo, desde el impresionismo del simbolismo mayor: cuando es tan sólo una impresión o apariencia una ilusión que de forma intuitiva crea una emoción adecuada; hasta la poesía pura del simbolismo menor: la búsqueda de la esencia de un fenómeno concreto. A este respecto indicaba Ivanov (poeta simbolista ruso): queremos ser leales a la misión del arte que representa lo pequeño y lo crea grande, y no al revés... al simbolismo verdadero le es más propio reflejar lo terrenal y no lo celestial: no le importa la fuerza del sonido sino el poder de la resonancia..." MALIIVINA, Svetlana. *El Simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento*. Madrid: Universidad Complutense. Eslavística Complutense, 2002, Vol. 2, p. 140

¹² Natalia Stüdemann en su libro *Dionisos in Sparta*, opina sobre la persona de *Ivanov* de este modo. "Vor allem Ivanov, seines Zeichens Altphilologe und Althistoriker, brachte einem interessierten russischen Publikum mit einer Artikelserie unter dem Titel "Die hellenistische Religion des leiden Gottes" das antike Griechenland als Land der Zukunft nahe. Mit diesem Werk, das auch als "Dionysosstudien" bekannt wurde, begründete Ivanov seine Karriere als Kunst- und Kulturtheoretiker und seinen Ruf als führenden Denker der Symbolismus in Rußland." STÜDEMANN, Natalia. *Dionysos in Sparta Isadora Duncan in Russland*. Bielefeld: transcript verlag, 2008, p. 94

drama como arte sintético y, además, vio la vuelta a las raíces del teatro griego con sus orígenes dionisiacos, por eso, según él, el espectador debe convertirse en el actor, un participante en el acto ritual¹³.

No se debe de dejar de mencionar que, en Rusia, existía un continuo interés y debate frente a la antigua Grecia desde el siglo XIV. Algunos autores respecto a esto, hablan de la antigua Rusia. Por eso en Rusia, según explica *Stüdemann*, fue posible simpatizar con el lado dionisiaco de la antigua Grecia, que significó un fuerte contraste con la *noble simplicidad y grandiosidad silenciosa* de *Winckelmann* (1717-1768) en sus teorías sobre el Arte en el siglo XVIII, con la obra de *Nietzsche*. Con *Nietzsche* se podía encontrar todo, por una parte, en el oeste de Europa se celebraba que la revalorización de *Nietzsche* estaba orientada hacia el mundo antiguo, que servía como base de una cultura común europea; por otros, los intelectuales eslavófilos reconocían, en esta obra, la verdadera sabiduría griega. Con ello unían las imágenes de los bárbaros primitivos eslavos con Dioniso y afirmaban que, lo dionisiaco era inherente a su cultura¹⁴. Estas ideas dionisiacas eslavas, se pondría en la escena en 1913 en el ballet *Le Sacre du Printemps* con música *Stravinsky* y coreografía de *Nijinsky*, con esta obra las teorías simbolistas en la danza tendrían su punto final.

Los simbolistas rusos, además, publicaron un libro que se llamaba *Teatro: libro sobre el nuevo teatro* y en él *Bely*, *Meyerhold*, *Sologub* y *Chulkov* escribieron manifiestos sobre sus teorías en las que se aprecian las influencias de *Nietzsche*¹⁵.

Otro testimonio se encuentra en la teoría del pintor *Nikolai Kulvin* que proclamó en 1908 que, "Armonía y disonancia son los fenómenos básicos del universo. Son universales y son comunes a toda la naturaleza. Son las bases del arte". En el libro *Petrushka sources and context* el musicólogo *Richard Taruskin* demuestra que en los llamados acordes de

¹³ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 7

¹⁴ STÜDEMANN, Natalia. *Dionysos in Sparta Isadora Duncan in Rußland*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008, pp. 93-94

¹⁵ Las influencias en la obra de *Nietzsche* se manifestaban en muchos de los autores de teatro europeos. *Richard Beacham* escribe lo siguiente en su libro *Adolphe Appia*: "Symbolischistische Theaterautoren machten sich daran, eine neue Bühnensprache und Dramaturgie zu entwickeln, die eine sichtbare und praktische Auslotung ihrer Ideen ermöglichte. Wie Katharine Worth anmerkt, "testeten Darsteller Rimbauds Traum von einer Sprache" der Seele für die Seele, die alles enthält: Gerüche, Töne, Farben; Paters Diktum, daß alle Kunst den Zustand der Musik anstrebt; die Idee von der dionysischen Einheit, "wo der Schauspieler zum Tänzer wird, der Tänzer zum Musiker, der Musiker zum Dichter." BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia*. Berlin: Alexander Verlag, 2006, p. 18

Petrushka, ballet compuesto por *Stravinsky*, suenan como una respuesta a las demandas teóricas de este pintor¹⁶.

Volviendo al simbolista *Ivanov*, este manifestaba en sus ensayos llamados *Wagner y el drama dionisiaco* y *Nitzsche y Dioniso*, la vuelta al teatro dionisiaco.

En el libro *Petrushka sources and context*, se desarrollan los puntos de vista artísticos de la cultura modernista rusa, al explicar que los escritores, pintores y compositores rusos buscaban la síntesis que unía programas estéticos e incluso grupos, aunque eran en teoría, diametralmente opuestos a sí mismos, por ejemplo, como es el caso de los simbolistas y los futuristas. Frecuentemente, la unión de las artes pudo encontrarse en una persona como el futurista *Mayakovsky* que había empezado en las artes visuales y en su poesía cubo-futurista marcó un intento de aplicar los principios de la pintura a la poesía. También *Boris Pasternak* que había estudiado con *Scriabin* música, se giró hacia la poesía¹⁷. Se desarrollaron muchos trabajos en colaboración entre artistas y poetas. Tal fue la fiebre por conseguir la síntesis que, veían tan importante y necesario para el desarrollo del arte, que el simbolista *Bely* proclamó una conjunción de la música y la poesía, y creó sinfonías verbales, que pretendían traer los principios de la composición musical a la literatura.

Esta fiebre de la búsqueda sintética encontró en su camino, al teatro con todo su potencial, para lograr la unión del texto, movimiento, música y artes plásticas. El teatro se convirtió en el foco favorito del discurso modernista ruso. De nuevo *Bely* lo expuso así:

"El drama representa el principio dinámico de la energía creativa en el arte. El drama consagra el principio sintético."¹⁸

En toda esta tendencia de la cultura modernista rusa, de vuelta a la tragedia griega y de síntesis de las artes, se encuentran las figuras de *Wagner* y *Nietzsche*.

La aparición del teatro de *Konstantin Stanislavsky* encendió una nueva polémica porque los simbolistas, que creían en el teatro de orientación dionisiaca, no podían aceptar el teatro naturalista de *Stanislavsky* y éste fue muy atacado por ellos.

¹⁶ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 6

¹⁷ *Ibid.*, p. 7

¹⁸ *Ibid.*, pp. 6-7 (La traducción es mía)

El teatro antinaturalista de los autores y teóricos simbolistas rusos, encontraron en las danzas de *Isadora Duncan* (27 Mayo 1877 San Francisco- 14 Setiembre 1927 Niza) su modelo en la danza, es decir, danza dionisiaca.

*Isadora Duncan*¹⁹ se presentó, por primera vez en *San Petersburgo* en 1904, y apareció como una nueva representante de las ideas de los simbolistas, debido a que sus movimientos libres eran frutos de su propia enseñanza y eran la antítesis dionisiaca frente al arte apolíneo y académico de la Danza Clásica, que se representaba en los ballets del siglo XIX.

Hay que recordar que en Rusia, ya con motivo de *La Bella Durmiente* y de la creación de otras obras, tuvo lugar una retrospectiva hacia la Francia del siglo XVII. Pero la llegada a Rusia de la obra de *Nietzsche* y, especialmente, el entusiasmo del grupo de escritores simbolistas hacia ella, desarrolló una retrospectiva hacia la antigua Grecia, que fue fundamental para el *Nuevo Teatro* ya mencionado y quizás derivado de éste y en paralelo con la llegada de *Isadora Duncan* a Rusia, para el *Nuevo Ballet*.

No debe de olvidarse, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, que la revista simbolista *Mir iskusstva* había sido fundada por *Diaghilev* y *Benois*, en 1898. Ambos habían presenciado el estreno de *La Bella Durmiente* y su concepto del Arte había sido influido por esta obra. El grupo de artistas, que rodeaban esta revista, estaban también afectados por las ideas de *Wagner* y el *Gesamtkunstwerk*. Creían que este compositor era la influencia más fuerte del momento, en el Arte en general²⁰.

¹⁹ Pionera americana de la danza moderna. La imagen de una atrevida bailarina americana atravesando Europa, bailando por pura inspiración de una manera nunca vista hasta entonces. Las danzas de Duncan marcan una transición desde el concepto de espectáculo pictórico del siglo XIX al concepto arquitectónico del siglo XX. La visión de Duncan incorporaba la visión del *Gesamtkunstwerk* del compositor *Wagner* y del filósofo alemán *Nietzsche*. Vio a la danza como una recreación del espíritu del coro de la antigua Grecia. Al contrario que otros bailarines modernos que apelaban que la danza fuera un arte independiente, Duncan apelaba que la danza sirviera como base para reintegrar todas las artes. COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol II, pp. 455-456

²⁰ Richard Wagner fue visto como un profeta por muchos de los artistas e intelectuales de aquel momento histórico. En el libro *Adolphe Appia*, el autor de *Richard C. Beacham* explica lo siguiente: " Richard Wagner erneuerte als Prophet, Bilderstürmer und schöpferischer Künstler das Musikdrama; damit übte er enormen Einfluß auf einen kreis von anderen Künstlern und Theoretikern aus, die nicht von Theater kamen und von denen viele bald seinen leuchtenden Vorbild folgten. [...] Wagner glaubte daran, daß das Drama aufhören müsse Realismus anzustreben; vielmehr müsse es seine einzigartigen Ausdrucksmöglichkeiten nutzen, um den inneren Sinn und die Geheimnisse des menschlichen Lebens zu erkunden. [...] Für andere_ Dichter, Musiker und Maler, die herkömmlichen Kunst ohnehin bereits skeptisch gegenüberstanden- erwies sich die Kraft seiner Ideen und seines Vorbilds als unwiderstehlich. Überall in Europa entstand die Kunst eine neue Bewegung. Der Symbolismus (der Wagner nachgerade als "Schutzheiligen" verehrte) drängte die Herrschaft des Realismus in allen Künsten immer weiter zurück" BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia*. Berlin: Alexander Verlag, 2006, p. 16

En resumen, las huellas del siglo XIX fueron la base sobre la que la crisis y, más tarde evolución de la *danse d'école*, iniciaría su polémica, su creatividad, originalidad, su rechazo y negación, imprescindibles para todas las ramas de la danza como arte escénica del siglo XX. La idea de síntesis de los artistas rusos sería, más tarde, llevada a Europa por el Arte al que *Noverre* y *Blasis* apelaban y convocaban para salir de su oscuridad, y lograr su independencia. Ésta sería, históricamente, obra de la danza, en los *Ballets Russes* de *Diaghilev*.

Otra de las huellas del siglo XIX residiría en la Retrospectiva a Francia y a la antigua Grecia, que fueron temas de diferentes ballets en el Ballet Imperial y durante los veinte años de los *Ballets Russes* de *Diaghilev*.

El teatro naturalista de *Stanislavsky* influiría mucho en uno de los reformadores más importantes del cambio de siglo: *Gorsky*.

En el desarrollo de la interpretación de *El nacimiento de la tragedia*, como corresponde a toda obra profunda, se derivan todo tipo de opiniones: las de los artistas diletantes, las de los que hacen una opción en base a una interpretación más estudiada, ambas, entre otras, han desencadenado una polémica en el arte, incluyendo por supuesto a la danza. Sobre el arte y la danza *Igor Stravinsky* opinó, entorno a un aspecto tan importante como es el de trabajar con un método, trabajar con un espíritu de libertad pero no de caos, por estos principios él elegía los principios apolíneos:

"Yo experimento una especie de terror cuando, en el momento de ponerme a trabajar, me encuentro ante una infinitud de posibilidades que se presentan, tengo la impresión de que todo se me está permitido. Si todo se me está permitido, lo mejor y lo peor; si nada me ofrece ninguna resistencia, entonces cualquier esfuerzo es inconcebible y no puedo utilizar nada como base y, consecuentemente, cualquier proyecto se convierte en fútil. ¿Tendré entonces yo que perderme en este abismo de libertad?, ¿A qué me podría agarrar para poder escapar del mareo que me entra ante la virtualidad de esta infinitud? De todas formas, no sucumbiré. Yo sobrepasaré mi terror y me tranquilizará el pensamiento de que tengo las siete notas de la escala y sus intervalos cromáticos a mi disposición, los acentos fuertes y los débiles están a

mi alcance y, con todo esto, yo poseo elementos sólidos y concretos los cuales me ofrecen un campo de experiencia igual de amplio que la perturbación y mareo que me ha acongojado [...] Mi libertad consiste en mi movimiento dentro del marco estrecho que yo mismo me he designado, para cada uno de mis proyectos. Yo voy a ir incluso más lejos; mi libertad será mayor y más significativa en tanto yo limite más estrechamente mi campo de acción y tanto más me rodee yo a mí mismo de obstáculos [...] Para mí fue un placer ser parte de la creación (*La Bella Durmiente*), no sólo por amor a *Tchaikovsky* sino, también, por mi profunda admiración al Ballet clásico, el cual en su pura esencia, por la belleza de su orden y la austeridad aristocrática de sus formas, se acerca a mi concepción del arte. Porque aquí, en la Danza Clásica, yo veo el triunfo de una concepción estudiada sobre lo difuso, de la regla sobre lo arbitrario, del orden sobre el caos. De esta manera yo estoy cara a cara con el eterno conflicto en el arte entre los principios apolíneos y dionisiacos. El último asume el éxtasis para su meta final, quiere decir, la pérdida de uno mismo, mientras el arte demanda sobre todo la completa consciencia del artista. De esta manera no hay duda de mi elección entre los dos. Y si yo aprecio con alto valor el Ballet clásico, no es simplemente una cuestión de gusto por mi parte, sino porque yo veo exactamente en él, la perfecta expresión del principio apolíneo."²¹

Con esta polémica abierta en las distintas manifestaciones artísticas y, particularmente, en la danza empieza el siglo XX.

La inclusión de esta larga cita de *Stravinsky*, que se elige entre una selección de citas tuyas, responde a la concepción y al punto de vista que muchos tienen, no sólo de la Danza Clásica sino del Arte en general; que se extiende a la propia concepción de la Danza Moderna y Contemporánea cuando obedece a un orden, a una limitación y se aleja de la pura espontaneidad para borrarse con el tiempo.

De esta polémica y profunda crisis de los principios del siglo XX, fue la Danza Clásica la que más se enriqueció y llegó a alcanzar su propia esencia como danza escénica.

²¹ GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, pp. 30-33 (La traducción es mía)

3. 2 Crisis en la Danza Académica

La crisis, nacida de un momento de esplendor. Que creó y agotó *Marius Petipa*. Su *Grand Ballet* con todas sus innovaciones, desarrollo técnico y musical forma parte importante de la raíz del desarrollo de la danse *d'école*, pero no ha sido ni es el punto final ni culminante de ésta.

Como se dijo al principio, esta danza basada en la estructura del cuerpo humano tiene muchas posibilidades corporales, musicales y de interpretación, dentro de su propio campo. Las grandes creaciones del siglo XIX, que el público ha consagrado por su éxito, como obra de arte, no son ni deben ser su dogma; son un momento culminante de su historia.

En el análisis de esta crisis se verá, con más detalle, cómo la búsqueda de la virtuosidad técnica lleva a este arte en muchas ocasiones a su propia desvirtuación; porque virtuosidad dentro del contexto de una obra, es legítima pero, por propia exhibición técnica, puede llegar a desprestigiarla y olvidar el hecho de bailar, de la sensibilidad artística y de las emociones que suscita.

Se podrían enumerar como razones principales de la crisis, las siguientes:

1. La crisis en la *danse d'école* fue originada, entre otros aspectos porque las demandas de virtuosismo técnico en las creaciones de *Petipa* eran tan altas, que algunos de sus discípulos las veían como amenaza hacia este arte. La fuerte jerarquía, la propia estructura de las obras, es decir, primera bailarina, solistas, demi-solistas, corifeos y cuerpo de baile entró en cuestión. Los cortes dentro de la obra, los aplausos después de los solos y danzas, que son parte del *Grand Ballet*, eran la única fórmula hasta entonces conocida, esto también fue y sigue siendo objeto de crítica.
2. Otro aspecto que generó una gran polémica entre los jóvenes creadores del *Ballet Imperial*, fue la pantomima. Esta pantomima, parte fundamental del *ballet d'action* de *Noverre* del siglo XVIII, que en ese momento se vio como esencial para la creación de ballets, y que ayudó a sacar a la danza de la postración en que se encontraba, a pesar de que *Petipa* disminuyó su uso en sus creaciones, en comparación con otros coreógrafos del mismo siglo, como *Bournonville*, sus obras

estaban llenas de momentos mímicos. Esta mímica fue totalmente rechazada por la nueva generación, al ser considerada como no natural en sus formas de expresión.

3. Otro aspecto desencadenante de la crisis fue el rechazo a la Academia, esto coincidiría con el rechazo de las artes plásticas que protagonizaron los grupos vanguardistas. En el caso del Ballet, este rechazo se concretaría en la experimentación del movimiento fuera de las cinco posiciones básicas y del *en dehors*.
4. La música, que ya había dado un gran paso en la Danza Clásica, gracias a *Tchaikovsky* y a *Glasunov*, sería no siempre compuesta para las nuevas creaciones, como se había realizado anteriormente, sino que se utilizarían otras músicas ya existentes, por ejemplo, de sinfonías. Esta fue, entre otras, una de las grandes influencias de *Isadora Duncan*.
5. Las obras sin argumento empezaron a crearse. Y finalmente esto debe de añadirse el contexto político en la Rusia de principios de 1900 y sobre todo las huelgas y la revolución de 1905.

Hay que recordar como la revolución de 1905, influyó en la crisis de la *danse d'école*. Esta revolución comenzó cuando el Domingo 22 de Enero de 1905, denominado Domingo Sangriento, tuvo lugar una marcha pacífica de los trabajadores en huelga en San Petersburgo. Se reunieron en el Palacio de Invierno con una petición al Zar en nombre de la clase trabajadora rusa, pidiendo el fin de la guerra con Japón y la eliminación de la tiranía del capital sobre el trabajo. Esta marcha pacífica concluyó en una masacre por parte de las tropas del Zar, que mataron a cientos de personas. Después de ese Domingo Sangriento en San Petersburgo, huelgas masivas de trabajadores en Moscú y otras ciudades, se convirtieron en batallas callejeras con la policía y las tropas del Zar. En Junio la tripulación del buque de la marina imperial rusa, el acorazado *Potemkin*, se rebeló contra la opresión de sus oficiales. Esta sublevación fue vista más tarde como el paso inicial para la revolución de 1917.

Bajo presión, el Zar Nicolás II firmó un manifiesto el 17 de Octubre de 1905, en el que concedía derechos civiles, la legalización de los partidos políticos y anunció la creación del primer parlamento electivo.

La mayoría de las grandes personalidades e instituciones culturales rusas estuvieron envueltas en estas revueltas de 1905. En Febrero, se convocó una huelga en el Conservatorio de Música. En Marzo, se expulsó al músico *Nikolai Rimsky-Korsakov* de su puesto de director del Conservatorio²². En Octubre, el día después del manifiesto, fue asesinado en Moscú, *Bauman*, uno de los líderes de la rebelión. Su funeral se convirtió en una manifestación de masas de estudiantes, trabajadores, intelectuales, actores y artistas. Entre ellos se encontraban *Gorky*, *Andreyeva*, *Stanislavsky* y el famoso cantante de ópera *Chaliapin*.

El ballet también tomó parte en estas huelgas, en Octubre se convocó una huelga de bailarines del Ballet Imperial en San Petersburgo. Este acontecimiento fue de gran importancia en la crisis de la *danse d'école* y en la creación de los *Ballets Russes*²³. Entre los huelguistas se encontraban *Michel Fokine*, *Anna Pavlova* y *Tamara Karsavina*, estos serían más tarde miembros, durante la primera temporada, de los *Ballets Russes*. Según *Lynn Garafola*, esta huelga intensificó la crisis que había en la dirección de la compañía después del despido de *Petipa*, y el malestar artístico que había, después de la edad dorada del Ballet Imperial, en la última década del siglo XIX. Muchas de las demandas de esta huelga consistían en el aumento de salario, cinco días de trabajo etc. Pero al igual que en el conservatorio, las cuestiones más importantes eran artísticas. Los bailarines querían tener el derecho de elegir a sus propios coreógrafos, directores, maestros de baile y la vuelta activa de *Petipa*, su asistente *Shiryaev* y el profesor *Alfred Bekefi*, que habían sido recientemente despedidos por razones políticas.

²² *Solomon Volkov* explica estos acontecimientos de esta manera en su libro *The Magical Chorus*: "Confrontation was not avoided even in music, traditionally the most apolitical of all cultural endeavours. The controversy centred on the composer *Nikolai Rimsky-Korsakov*, who was Russia's most influential musician after *Tchaikovsky's* death in 1893. At the St. Petersburg Conservatory, where *Rimsky-Korsakov* was an esteemed professor, a deadlock developed after the Bloody Sunday. A student in the military band boasted that he had participated in the shooting of workers. Other students were outraged and demanded his expulsion. The administration balked. When *Rimsky-Korsakov*, whose political views had taken on "a bright-red shade", as he put it, supported the students, the composer was fired from the staff. [...] Nicholas II was losing his credibility. This was an unstoppable development influenced also by cultural giants such as *Tolstoy*, *Chekhov*, with MAT (Moscow Art theatre), *Gorky* and *Rimsky-Korsakov*, each in his way and degree." VOLKOV, Solomon. *The Magical Chorus*. New York: Alfred a. Knopf, 2008, pp . 22, 24

²³ La historiadora *Lynn Garafola* cita: "Este acontecimiento tuvo un impacto muy fuerte en la génesis y estética de las primeras temporadas de los *Ballets Russes*. En un arte en el cual una idea toma forma sólo en el interprete, la unión de un grupo humano que simpatiza con la visión de un coreógrafo, asume una función artística vital. La huelga en el *Mariinsky* tuvo precisamente ese efecto: transformó a los disidentes de la compañía en creadores de una secesión coreográfica y en los protagonistas de *Les Ballets Russes* en 1909." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 4 (La traducción es mía)

También, los estudiantes de la Escuela Imperial protestaron, demandando una mejor educación, clases de maquillaje escénico etc. Se reunieron en mítines clandestinos, entre ellos estaba *Vaslav Nijinsky*, este también bailarían con los *Ballets Russes* y él en sus creaciones, cometería los ataques más fuertes a la Academia²⁴.

La huelga de los bailarines despertó un sentimiento de unidad artística entre algunos de ellos, similar al de los artistas de la revista *Mir iskusstva* (Mundo del Arte) de *Diaghilev*, además, les proporcionó una conciencia artística y política del momento en que vivían. Este sentimiento revolucionario les impulsó a responder a las facetas artísticas, políticas y sociales de los bailarines. Se sometió a crítica la vieja técnica, representada por la bailarina *Mathilde Kchessinska*. Se politizaron las aspiraciones hacia una nueva creatividad en la danza etc. Los ideales de 1905, no sólo alteraron la forma de pensar y la forma de comportarse de las jóvenes generaciones, sino que influyeron en la imaginación coreográfica de uno de los coreógrafos, más importantes de aquel momento, *Michel Fokine*.

Algunos bailarines, después de esta huelga, fueron expulsados del *Mariinsky* y a muchos de los que se quedaron, no se les dio la oportunidad de bailar papeles interesantes. Estas represalias acrecentaron la división entre los disidentes y los fieles a la administración Zarista de los Teatros Imperiales. *Garafola* afirma que esta situación preparó la partida al oeste de Europa de bailarines como *Anna Pavlova*²⁵.

Lo más importante de este momento de crisis política, social y artística en el Teatro Imperial Ruso, residía en que esta generación de jóvenes bailarines rusos, cambiarían y hasta atacarían a la Danza Académica, que se había quedado estancada, para darle un impulso de renovación.

²⁴ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 4

²⁵ *Ibid.*, p. 4

3. 2. 1 Gorsky

Alexander Gorsky (1871-1923) nació en San Petersburgo. En 1880 entra en la Escuela de Ballet del Teatro Imperial en la clase de *Platon Karsavin*²⁶ (1854-1922). Se graduó en 1889 en la clase de *Marius Petipa* e ingresó en el cuerpo de baile del *Mariinsky* (Ballet Imperial). Participó como bailarín y fue testigo de la creación de *La Bella Durmiente*. A pesar de sus progresos como bailarín, su capacidad de bailar todo tipo de danzas y de ser un gran mimo, no estaba lo bastante satisfecho y buscó la manera de incrementar sus actividades. Esta inquietud lo condujo a formar una gran amistad con *Vladimir Stepanov*²⁷ (1866- 1896) que fue el creador de un sistema de notación de danza²⁸.

Después de su muerte en 1896, *Gorsky* se sintió moralmente obligado a continuar el trabajo de *Stepanov*; él publicó en la escuela, donde daba clases de notación, un corto resumen sobre el sistema *Stepanov*²⁹.

Más tarde, el *notó*³⁰ el ballet *La Bella Durmiente* por su propia iniciativa. En 1898 la nueva dirección del *Teatro Bolshoi* de Moscú quiso poner en escenas los ballets de *Petipa*, ya que la compañía de ballet había caído en una postración y decadencia.

²⁶ Primer bailarín en el *Mariinsky* y maestro de la Escuela Imperial en San Petersburgo. Padre de la famosa bailarina *Tamara Karsavina*. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 3. P. 655

²⁷ Bailarín del ballet imperial del teatro *Mariinsky* en San Petersburgo, fue la primera persona en basar un sistema de notación en un análisis anatómico del movimiento, y de usar las notas musicales como sus signos básicos. Mientras trabajaba en el *Mariinsky*, *Stepanov* atendió conferencias sobre anatomía en un hospital. Combinando lo que había aprendido con sus conocimientos de música, desarrolló un sistema de notación adecuado para el movimiento en general no específicamente orientado para la danza. El hecho de que su sistema fuera aplicado a la Danza Clásica ha dado la errónea impresión de que fue sólo basado y limitado para este tipo de danza. Viajó a París, donde en 1892 publicó el *Alphabet des mouvements du corps humains*. En 1893 un comité de bailarines y coreógrafos examinaron detalladamente su sistema, el cual fue más tarde introducido al *curriculum* de la Escuela Imperial en San Petersburgo. Más tarde fue enviado a Moscú para introducir su sistema. Murió a la edad de veintinueve años. COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 5, 693

²⁸ El sistema de *Stepanov* ha sido utilizado para notar los ballets de *Marius Petipa*, los cuales estaban basados en el conocido vocabulario de la danza clásica. Gracias a este sistema se han podido reponer algunas obras de *Petipa*, entre otras la reposición de la original de *Petipa* de *La Bella Durmiente* de *Vikharev* para el *Mariinsky* de 1999.

²⁹ LEE, Carol. Ballet in Western Culture. New York: Routledge, 2002, p. 219

³⁰ Notar ballet quiere decir escribir bajo un sistema de símbolos la coreografía. Por ejemplo, el sistema *Benesh* es parecido a la notación musical, los movimientos y poses se escriben con puntos y curvas dentro de las cinco líneas del pentagrama. Hay varios sistemas de notación el *Benesh*, *Stepanov* y *Laban*.

Gorsky fue invitado a montar *La Bella Durmiente* en Moscú y utilizó sus notaciones para este trabajo³¹. Al llegar a Moscú, él pudo comprobar la diferencia entre la vida artística de San Petersburgo y la de Moscú. Del mismo modo la lejanía de esta ciudad y de los gustos de la corte; de la burocracia estricta del gobierno, tal como pesaba en los Teatros Imperiales de San Petersburgo; la flexibilidad burocrática de Moscú facilitaba las innovaciones artísticas que podían presentarse³².

Durante su estancia en Moscú fue atraído por un movimiento regional que estaba naciendo en el teatro, la pintura, la ópera y la literatura rusa. Entró en contacto con los artistas del momento como *Rimsky-Korsakov* en la música, *Maxim Gorky* y *Anton Chekov* en la literatura, *Ilya Repin* y *Valentin Serov* en la pintura y en el teatro con *Konstantin Stanislavsky*.

Este conjunto de artistas estaba interesado en la defensa del arte popular ruso, que estaba amenazado, a medida que avanzaban los nuevos tiempos, y la nueva sociedad moderna³³. Antes de ver las influencias de *Stanislavsky* en la Danza Clásica, contrario a los gustos y visiones de los simbolistas, hay que recordar a *Lev Ivanov*, para la comprensión de este momento de cambio tan complejo, y por este motivo, es necesario, volver a repasar esta figura que, según los historiadores soviéticos creó el sinfonismo, al dar al movimiento mayor expresión, al acentuar su relación con la música.

Gorsky fue un gran admirador suyo y, gracias a la inspiración que *Ivanov* le dio, coreografió por primera vez en la historia, toda una sinfonía (Quinta Sinfonía de *Glasunov*) para la visualización de la música³⁴.

En aquel momento, *Wassily Kandinsky* (1866-1944), pintor abstracto ruso, intentaba visualizar la música a través de la pintura y según *Gombrich* en su libro *The story of Art*, sus primeros intentos de música /color inauguraron lo que llegaría a conocerse como *arte abstracto*³⁵.

³¹ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 220

³² *Ibid.*, p. 220

³³ *Ibid.*, p. 220

³⁴ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 166

³⁵ GOMBRICH, E. H. *The Story of art*. London: Phaidon Press, 2006, p. 441

Esta visualización de la música³⁶ fue la raíz de los ballets denominados abstractos, aunque esta denominación está muy discutida, al igual que en la pintura³⁷. En la danza representa una gran polémica, ya que al ser ejecutada por seres humanos no puede ser abstracta completamente.

Esta visualización de la música sólo es posible si hay una fuerte y una gran unión entre la música y la danza, incluso en momentos de silencio, a veces utilizados por coreógrafos ya bastante entrado el siglo XX. Los movimientos del bailarín, corresponden a un ritmo interior ya determinado por el creador de la obra. De esta manera, la danza puede ser vista como tal y por ello, será la faceta creativa más importante del siglo XX.

Gorsky se sintió atraído por el movimiento artístico de Moscú y aunque le ofrecieron una promoción en San Petersburgo, como Primer Bailarín, aceptó el contrato como regidor en el ballet del Teatro *Bolshoi*. Este puesto de trabajo no le permitía crear sus propios ballets, pero él se dedicó a poner en escena obras de *Petipa* y otros coreógrafos románticos, aunque con sus propias reformas e innovaciones³⁸.

En aquel momento, la búsqueda de síntesis de las artes por parte de los artistas rusos, se pudo ver por primera vez en la Ópera de *Mamontov*³⁹, donde famosos pintores, músicos y

³⁶ “Todo arte- dijo Walter Pater en un pasaje famoso- aspira constantemente a la condición de música. La existencia de la música, un arte carente de materia temática ostensible, un arte que ni siquiera atiende a una necesidad física como la arquitectura ni rivaliza con la naturaleza a través de la mimesis, rara vez ha dejado de suscitar admiración y celos, y es que sin estos soportes la música parecía conseguir una preminencia tanto en su poder sobre las emociones como en su llamamiento al intelecto.” GOMBRICH, E. H. El sentido del orden. London: Phaidon Press Limited, 2010, p. 285

³⁷ En su libro *The story of Art*, Gombrich da la siguiente explicación respecto a este tema: "Se ha remarcado a menudo que la palabra abstracto no es una feliz elección y sustitutos como *no objetivo* o *no figurativo*, podrían haber sido sugeridas en su lugar". GOMBRICH, E. H. The Story of Art. London: Phaidon Press, 2006, p. 441 (La traducción es mía)

³⁸ ROSLAVLEVA, Natalia. Era of Russian Ballet. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 158

³⁹ Compañía de ópera fundada por *Savva Mamontov*. Establecida en su propiedad en *Abramtsevo* a las afueras de Moscú. En el libro *Petrushka sources and context*, *Adrew Watchell* explica de esta manera la importancia de esta compañía en la idea del *Gesamtkunstwerk* en Rusia y su influencia en *Diaghilev*: "Aunque podría ser una tentación, ver la versión rusa del *Gesamtkunstwerk* como una mera modificación del modelo Wagneriano, este fenómeno tiene también raíces nativas y estas raíces tuvieron una importante influencia, no sólo en las concepciones teóricas de los simbolistas rusos, sino en las ideas de *Sergei Diaghilev*. Tengo en mente la compañía de ópera dramática que fue fundada y financiada por *Savva Mamontov*. La existencia de una conexión entre *Mamontov* y *Diaghilev* ha sido reconocida desde hace largo tiempo, aunque sólo sea porque fue *Mamontov* quien en 1898 estuvo de acuerdo en pagar la mitad de los gastos de la revista pionera *Mir iskussta* (Mundo del Arte). También es bien conocido que un número de artistas visuales, los cuales tuvieron una importancia central para la empresa de *Diaghilev* (y para el amplio mundo del teatro ruso), trabajaron en algún momento en la colonia de artistas que *Mamontov* estableció en su propiedad en *Abramtsevo* a las afueras de Moscú. [...]. En la práctica dramática de *Mamontov* se incluyó la música, el canto y la danza en la producción, y esta preocupación por la unión de las artes llevó a las producciones de ópera. Artistas que diseñaron para las producciones del teatro privado de *Mamontov*, trabajaron más tarde con *Diaghilev*. Entre ellos se incluyen *Konstantin Korovin* y *Valentin Serov*." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 9 (La traducción es mía)

cantantes tomaban parte en las creaciones, pero el ballet parecía inmutable en este contexto creativo. *Natalia Roslavleva* escribe:

"Sólo el ballet parecía ser inmune a todas estas novedades y no tomó parte en esta revitalización del arte ruso. *Gorsky* era totalmente consciente de esto y consideró ésta tarea interesante por las dificultades que presentaba."⁴⁰

La primera tarea que tuvo en su nuevo puesto de trabajo, fue la de reponer el ballet *Don Quijote* de *Petipa* que lo denominó, *Don Quijote de la Mancha*, en el año 1900⁴¹. Decidió romper con todas las formas habituales y completamente aceptadas del ballet y por eso, creó una nueva producción de esta obra basada en el teatro de *Stanislavsky*, Según *Natalia Roslavleva*:

"*Gorsky* fue el primero en tratar al cuerpo de baile y a todo el grupo en la escena como miembros del drama coreográfico, de acuerdo con los principios de *Stanislavsky*, esperando que ellos actuaran y fueran naturales."⁴²

Preparó a sus bailarines, según el método de *Stanislavsky*⁴³, analizando sus papeles, así ellos podrían vivir sus personajes del mismo modo, como los actores del Teatro del Arte de

⁴⁰ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 159 (La traducción es mía)

⁴¹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 56

⁴² ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 159 (La traducción es mía)

⁴³ En el libro *La construcción del personaje* de *Constantin Stanislavsky*, donde él expone sus teorías de forma didáctica como se debe de preparar al actor. En una de las citas en torno a la naturalidad de los gestos se expresa de la siguiente manera: "Cuando un bailarín de ballet tiene ocasión durante una pantomima, de señalar con un gesto de la mano a alguien que llega o se va, o algún objeto inanimado, no extenderá simplemente la mano en la dirección necesaria, comenzará por acompañar claramente al objeto hasta el otro lado del escenario para enfatizar la amplitud y extensión del gesto, al ejecutar estos movimientos desproporcionadamente extensos y amplios, los bailarines de ballet de ambos sexos tratan de superar la belleza y la pompa más allá de lo necesario; el resultado son las posturitas, el sentimentalismo, la artificiosidad, la exageración poco natural y a menudo ridícula.

Para evitar repetir esto en el verdadero teatro deben recordar ustedes algo que ya les he dicho muchas veces. Al actuar no debe hacerse ningún gesto porque sí. Sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel. La acción intencionada y productiva excluirá automáticamente a la afectación, a la pose y otros peligros semejantes." STANISLAVSKY, Konstantin. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 70

Moscú⁴⁴. La coreografía, con sus diferentes personajes, le ofrecía a cada bailarín una secuencia de movimientos individualizada. *Roslavleva* continúa, que de esta manera, en vez de las congeladas líneas simétricas del cuerpo de baile, presentó una masa de gente viva. Cada bailarín tenía una tarea⁴⁵.

Encargó a los pintores *Korovin* y *Golovin* el diseño las escenografías, estos ya habían trabajado en la Ópera de *Mamontov*. Por primera vez las escenografías realistas llenas de color representaban la vida, el sol, la noche de España. Toda la producción quería conseguir una puesta en escena naturalista y hasta los vestuarios fueron diseñados individualmente⁴⁶. Con *Don Quixote*, *Gorsky* tuvo un gran éxito en Moscú, aunque fue muy criticado y tuvo muchos oponentes, tanto dentro de su compañía como de sus seguidores, especialmente, entre los jóvenes bailarines. Es por esto por lo que pronunció un discurso argumentando que:

"Hay mucha gente en el ballet que ama al arte no por el arte, sino, porque son parte de ella. ¿Dan estas personas algo nuevo, lo desarrollan, lo hacen avanzar? Por supuesto que no. Todo lo que hacen es por su propio beneficio. No se preocupan con el significado del arte, de sus raíces..."⁴⁷

Esta producción fue llevada en 1902 a la escena del *Mariinsky* en San Petersburgo. El historiador *Tim Scholl* comenta de este modo:

" La producción representaba, no sólo una amenaza al viejo coreógrafo (*Petipa*), sino también a la Academia de Ballet Ruso que él había creado durante sus cincuenta años de su estancia en San Petersburgo."⁴⁸

⁴⁴ El Teatro del Arte de Moscú fue fundado en 1898 por *Nemirovich-Danchenko* y *Konstantin Stanislavsky*. La dirección escénica la llevaba *Stanislavsky* y de esta manera preparó a los actores con su método.

⁴⁵ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 159

⁴⁶ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 56

⁴⁷ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 160 (La traducción es mía)

⁴⁸ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 57 (La traducción es mía)

La crítica en San Petersburgo, tanto por parte de la prensa como por parte de los balletómanos, fue negativa. En primer lugar, censurando el diseño de los pintores por la falta de perspectiva en las escenografías a las que, también, el público estaba acostumbrado desde el Renacimiento. La falta de simetría en las escenas de masas, en la coreografía de *Gorsky*, fue muy atacada. El crítico de *Peterburgskaya gazeta* escribió lo siguiente:

"*Don Quijote* fue puesto en escena en Moscú de una manera decadente. Por ejemplo, varias danzas fueron puesta en la escena en las que un lado bailaba de una manera, y en el otro lado, con la misma música, otras danzas eran ejecutadas."⁴⁹

En general, en aquel momento se creía que la simetría y la perspectiva eran principios esenciales en los que se basaba la Danza Clásica. Estos principios derivaban del Renacimiento y se habían establecido, totalmente, en los Ballets Románticos y en el *Grand Ballet* de *Petipa*. Cualquier otro uso del espacio escénico era inconcebible. Pero ya en este momento escenógrafos como *Adolphe Appia* (que diseño las óperas de *Wagner*), comenzaban a experimentar con el espacio escénico de otra forma. En el caso de *Appia*, utilizando los movimientos de los actores junto a la música y tomando conciencia del espacio tridimensional⁵⁰. Gordon Craig visualizó diseños de movimientos en grupos, de sus actores, para visualizar el estado de ánimo de la música⁵¹.

De nuevo Tim Scholl opina que, *Gorsky* y sus diseñadores abandonaron estas facetas esenciales del *Grand Ballet*, ofendiendo de esta manera a los defensores de la Danza Académica. El ballet de *Gorsky*, con sus movimientos de masa rudimentarios, representaba el primer paso de subversión a la Danza Clásica Académica. Y el mismo autor dice que, aunque la *danse d'école* es, generalmente, vista como un vocabulario de movimientos, estas citas de los críticos demuestran que, en la Rusia del cambio de siglo, no sólo se veía

⁴⁹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 57 (La traducción es mía)

⁵⁰ BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia*. Berlin: Alexander Verlag, 2006, p. 47

⁵¹ En El libro de C. D. Innes, *Edward Gordon Craig: a vision of theatre*, se explica lo siguiente: "Craigs first reaction once *Dido and Aeneas* was suggested had been to visualize not the scenery, but patterns of movement and grouping to bring out the mood of the music." INNES, Christopher. *Edward Gordon Craig. A vision of theatre*. Amsterdam: OPA (Overseas Publishers Assotiation), 1998, p.46

al ballet como un vocabulario, sino como debía de ser presentado y puesto en la escena⁵². Este intento de *Gorsky* de minar la relación tradicional entre el movimiento y el espacio, se convertiría en una de las facetas habituales del Nuevo Ballet.

También se le debe a *Gorsky* el introducir el papel del bufón en *El lago de los cisnes* de su producción de Moscú que, hasta ahora en la mayoría de las producciones de esta obra se incluye⁵³. La aparición de este personaje le da a la obra un tono humorístico, en este ballet considerado como el más romántico en la historia del ballet.

Con el paso del tiempo fue nominado Primer Maestro de baile y por fin, pudo crear sus propias obras. Algunas de ellas con extrema influencia de *Stanislavsky* y en otras se ve la influencia de *Isadora Duncan*⁵⁴, a la que admiraba y, en sus creaciones que tuvieron lugar poco antes de la primera guerra mundial, se pudo también ver las influencias del *art nouveau*⁵⁵.

Este renovador bastante desconocido en Europa, debido a que sus trabajos no se han podido conocer, es por eso muy difícil de investigar, ya que los estudios más profundos son solamente los de los historiadores rusos, en comparación con las de otros innovadores del mismo período.

⁵² SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 57

⁵³ ROSLAVLEVA, Natalia. Era of Russian Ballet. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p.161

⁵⁴ Entre algunas de las obras de *Gorsky* con influencia de *Duncan* hay que destacar su versión de *El caballito jorobadito* para el *Mariinsky* en 1912, *Elisabeth Souritz* reseña que: " esta producción fue muy criticada porque se combinaron los movimientos de *Duncan* con los de la danza clásica, en el paso a dos entre el océano y la perla. En la versión de Moscú de 1914, [...] *Gorsky* reemplazó el paso a dos por un paso a tres y vistió a las perlas con túnicas griegas." GARAFOLA, Lynn. The Ballets Russes and Its World. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 107 (La traducción es mía)

⁵⁵ Arte Nuevo en francés, de finales del siglo XIX.I. Fue un estilo que trató de romper con el pasado. El *Art Nouveau* es un arte que vuelve a la artesanía y la naturaleza.Sus formas son llameantes, sus líneas son reflejos de raíces, ramas y troncos. Sus rasgos más característicos son las líneas latigazo, en sus movimientos se intentaba simbolizar la creatividad de la naturaleza por eso sus motivos eran de flores, ramas, hojas... Influyó en objetos, muebles, ambientes, edificios... *Paul Greenhalgh* en el libro *The Modern Ideal* cita: "*Art Nouveau* [...] fue también el primer estilo moderno consciente, en el sentido de que era un intento artificial de crear un aspecto original, no basado en el revivir, en la reconstrucción del Clásico, Gótico, Barroco o Rococo. [...] Los diseñadores del *Art Nouveau* intentaban construir, a través del uso de la naturaleza, un idioma apropiado para la nueva época. El estilo era definitivamente urbano, y dependía por completo de mecanismos de producción y consumo que tenían algunas décadas de antigüedad. Sus formas estaban estampadas, en relieve, construidas y publicadas en cualquier tipo de mercancía. estaba publicado en miles de publicaciones ilustradas; era mostrado y vendido en los almacenes, en las exposiciones universales ..." GREENHALGH, Paul. The modern Ideal The rise and collapse of Idealism in the Visual Arts from the Enlightenment to Postmodernism. London: V & A Publications, 2005, p. 51 (La traducción es mía)

Su herencia se ve claramente en el ballet *Bolshoi* de Moscú y fueron los alumnos de sus alumnos, los fundadores del *American Ballet Theatre*⁵⁶.

Esta figura destacada del Ballet clásico, bailarín que vivió la creación del primer intento de síntesis de las artes; de retrospectiva al pasado; de música sinfónica en la danza *La Bella Durmiente* y además discípulo de *Petipa*, es el primer innovador que, frente a las reglas dogmáticas de la Academia, se atreve a desafiarlas y, años después, el resultado de su trabajo ayudaría a la Danza Académica a renovarse, como ocurrió con todas las artes. Una de sus aportaciones más importantes, también, fue la coreografía de *Valse Fantasie* de *Glinka* en 1901. *Scholl* añade que este ballet sería el primer intento de crear un ballet sin argumento, es decir, sin narración, las bailarinas llevaban trajes largos como los de *Marie Taglioni* y bailaban al estilo romántico, de esta manera, anticipó la famosa coreografía de *Fokine*, *Les Sylphides*, en la que este último utilizó una puesta en escena y vestuario que recordaba al Ballet Romántico y su introducción a la danza pura, en su esencia, sin argumento⁵⁷. Faceta más importante de la danza del siglo XX que la llevó a su modernización.

Para finalizar se cita a la historiadora *Natalia Roslavleva* que dice de él:

"El significado de *Gorsky* en el ballet Ruso es inmenso. Fue el primer coreógrafo ruso con un programa artístico definido, que imprimió una huella significativa en la historia del ballet. El sacó al ballet de Moscú, de una avenida ciega a la posición de una compañía con madurez artística, capaz de competir seriamente con San Petersburgo. Aunque innovador y luchador contra la rutina, *Gorsky* siempre estaba dispuesto a preservar y reverenciar todo lo que era verdaderamente precioso en la herencia de la Danza Clásica."⁵⁸

⁵⁶ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 166

⁵⁷ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 64

⁵⁸ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 166 (La traducción es mía)

3. 2. 2 Isadora Duncan

Esta bailarina americana poseedora de un talento especial para la danza, fruto de su propia personalidad, y del bagaje cultural que ella adquirió por sí misma. Se presentó en Rusia en 1904 para cumplir su misión de llevar su danza a este país, según ella, la verdadera danza (su visión de la danza). Al mismo tiempo, era consciente de que éste era el país en el que la Danza Clásica había alcanzado un punto máximo de esplendor, pero ello no supuso ningún obstáculo para desarrollar sus ideas y cumplir su meta⁵⁹.

Su concepción de la danza se basa en estos principios escritos por ella en 1903:

1. "la primera comprensión de la belleza la adquiere uno del cuerpo humano.
2. la fuente de la danza es la naturaleza.
3. la danza debe de ser el lenguaje natural del alma.
4. la voluntad del individuo viene a expresarse con la utilización de la gravedad por parte del bailarín
5. los movimientos deben de estar de acuerdo con las formas del cuerpo del que se mueve
6. la danza debe ser sucesiva, eso quiere decir que tiene que desarrollar los movimientos
7. la danza debe de tener una alta moralidad, expresando los bellos y sanos ideales del hombre."⁶⁰

Esta declaración de principios, como toda declaración, se puede compartir en gran parte, a pesar de que no lo exponga con profundidad como llevarlo a cabo. En ella se ve que al igual que en la *danse d'école*, esta artista afirma que es el cuerpo humano el elemento principal para la danza, además, anticipa de esta manera, la liberación de los elementos que

⁵⁹ Natalia Stüdemann explica en su libro *Dionysus in Sparta* "Para Isadora esto era una meta. Y de hecho: Duncan tuvo suerte o quizás un buen instinto. Pues la crisis en la cultura rusa y la crisis del cuerpo no habían pasado sin dejar sus huellas por el ballet. También el arte de la danza estaba empezando a cambiar. De esta manera la aparición de Duncan fue no sólo un síntoma, sino también un catalizador." STÜDEMANN, Natalia. *Dionysos in Sparta Isadora Duncan in Rußland*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008, p. 69 (La traducción es mía)

⁶⁰ Ibid., p. 69 (La traducción es mía)

habían acompañado a la Danza Clásica hasta el siglo XX, tales como el argumento, decorados, pantomima y vestuarios, esta liberación se llevaría a cabo, ya entrado el siglo XX, hasta conseguir la esencia de la danza en un espectáculo que podría ser denominado como más abstracto.

Hay que tener en cuenta que *Isadora Duncan* nunca pasó por una escuela de danza, sino que ella fue autodidacta, logrando aprender a bailar por sí misma, siguiendo un instinto natural basado en su propio cuerpo. Esto es meritorio, si se añade, además, que ella se desprendió de su calzado, su corsé y salió envuelta en pañuelos bailando músicas diferentes, no compuestas especialmente para bailar.

Toda esta influencia de *Nietzsche*, *Wagner* y la retrospectiva de vuelta a la cultura de la antigua Grecia se refleja también en *Isadora*. Ella conocía los libros de la antigua Grecia, viajó y vivió allí y también estudió las poses que decoraban las vasijas antiguas griegas. En un principio, su estilo de danza estaba basado en el purismo del ideal clásico griego de la perfección sin pasión. Este ideal lo había adquirido al aprender de un joven poeta los secretos de *Apolo*, y al haber leído en inglés a *Winckelmann* (1717-1768)⁶¹. Pero en 1903 en Berlín leyó el *Nacimiento de la tragedia* de *Nietzsche* y cambió sus ideales apolíneos por los dionisiacos. Según *Natalia Stüdemann* ya no pensó más sobre el alma de la danza, sino que se entregó a ella. Su estética fue menos intelectual y reservada. Y con su

⁶¹ "German art historian and archeologist, who in initiating the "Greek revival" deeply influence the rise of the neoclassical movement during the late 18th century. Winckelmann was the founder of modern scientific archaeology and first applied the categories of style systematically to the history of art. Winckelmann crystallized his famous concept of the essence of Greek art - "Noble simplicity and quiet grandeur" (edle Einfalt und stille Größe) - in *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (1755). [...] "The only way for us to become great, yes, inimitable, if it is possible, is the imitation of the Greeks," Winckelmann declared. With imitation he did not mean slavish copying: "... what is imitated, if handled with reason, may assume an other nature, as it were, and become one's own." The Roman art Winckelmann discredited, which was unusual at that time - Roman culture was considered the ultimate achievement of Antiquity. Neoclassical artists attempted to revive the spirit as well as the the forms of ancient Greece and Rome." <www.kirjasto.sci.fi/winck.htm>

El libro *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung: Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft* de *Thomas Franke* se expone lo siguiente: "Um die Mitte des 18. Jahrhunderts gerät in Deutschland der Klassizismus als Neoklassizismus unter Beweisdruck, er rechtfertigt sich nicht mehr einfach durch die Berufung auf traditionelle Autoritäten, sondern bedarf der Kompatibilität mit den neu aufgekommene Argumentationsstrategien der empirischen Wissenschaften. Die neue Bewegung in der kunstliterarischen Ästhetik ereignet sich nicht nur paradigmatisch in Winckelmanns Erstveröffentlichung *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen werken in der Malerei und Bildhauer-Kunst* (1755), im gesamten Werk vielmehr zwingt er alte Norm gebietende Forderungen der klassizistischen Doktrin und einen neuen erfahrungswissenschaftlich grundierten historischen Relativismus zusammen. [...] Ästhetische und naturwissenschaftliche Diskurse gemeinsam bilden den eigentümlichen Komplex von *Winckelmann*." FRANKE, Thomas. *Ideale Natur aus Kontingenter Erfahrung* Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2006, p. 7

entusiasmo hacia Dioniso convirtió su encarnación con la naturaleza, en un personaje más ardiente y sensual⁶².

La contemplación de *poses* puede inspirar un tipo de danza, pero para crear un movimiento con ellas, se debe de tener un análisis y un método, aunque no tiene por qué ser el de la *danse d'école*, sino que puede ser otro método. Teóricos e innovadores contemporáneos de ella, que admiraron su trabajo y su talento, también, la criticaron. El creador de la eurytmia, músico y teórico suizo, hizo esta declaración sobre las danzas de *Isadora* inspiradas en las poses de la antigua Grecia, *Emile Jaques Dalcroze* declaró lo siguiente:

"No es bastante para el bailarín moderno el reproducir actitudes decorativas clásicas- las cuales en la *orchesis* griega, simplemente indicarían pausas- para resucitar y dar ritmo a la vida que animaba la danza de los clásicos."

y *Levinson* añadió "Son capaces de fijar sólo un momento del movimiento, principalmente el principio o el final."⁶³

El impacto que causó su llegada a Rusia, no sólo en el público, sino en los miembros del ballet del Teatro Imperial, fue de admiración, y su llegada fue como un signo de renovación y liberación para el grupo de bailarines que deseaban cambios. La Danza Clásica no hacía mucho había llegado a un punto cumbre con *La Bella Durmiente*, este arte no había caído aún en la decadencia, pero sí estaba estancada. Por eso la llegada de *Isadora* y su impacto, fueron factores fundamentales para el desarrollo del ballet.

Gracias a ella, por fin, las bailarinas se liberaron de los corsés definitivamente y adquirieron más libertad de movimiento⁶⁴.

Ella prescindió de los decorados, sólo ella bailando en la escena con sus pies descalzos, sus pañuelos y túnicas flotando con la música de *Chopin*, *Grieg*, entre otras; esta desnudez sería el primer ejemplo de que basta sólo la danza, aspecto principal del Ballet Neoclásico del siglo XX.

⁶² STÜDEMANN, Natalia. Dionysos in Sparta Isadora Duncan in Rußland. Bielefeld: transcript Verlag, 2008, pp. 97-98

⁶³ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 53 (La traducción es mía)

⁶⁴ *Vera Krasovskaya* describió de esta manera las fotografías de *Anna Pavlova*: "Su cuerpo va a ser más libre y elástico, las arrugas de su traje se adaptan a los movimientos de su cuerpo." STÜDEMANN, Natalia. Dionysos in Sparta Isadora Duncan in Rußland. Bielefeld: transcript verlag, 2008, p. 72 (La traducción es mía)

Su personalidad tan acusada y compleja, que la condujo a su autodestrucción, se refleja en su doble actitud hacia la *danse d'école*. Por una parte admiraba a *Matilde Kschensinska*, porque le recordaba más a un bello pájaro o a una mariposa que a un ser humano. Describía al ballet *Giselle* como encantador y aplaudía la aparición de *Anna Pavlova* en él, aunque los movimientos de estas danzas eran contra cualquier sentimiento artístico y humano⁶⁵. Ella detestaba la Danza Clásica, no podía entenderla y según opina *Lincoln Kirstein* incluso si hubiera querido⁶⁶. En sus memorias escribió lo siguiente:

"Durante tres horas estuve sentada tensa mirando las increíbles hazañas de *Pavlova*. Ella parecía estar hecha de acero y elástico. Su hermosa cara parecía la de un mártir. Nunca paró por un momento. Toda la tendencia de este entrenamiento parecía separar los movimientos gimnásticos del cuerpo de la mente. La mente, por lo contrario, sólo podía sufrir en el alejamiento de esta rigurosa disciplina muscular. Esto es lo opuesto a todas las teorías en las que yo he basado mi escuela, en la cual el cuerpo se convierte en transparente y es un medio para la mente y el espíritu."⁶⁷

Comentario de ella sobre la Escuela Imperial:

"En la Escuela Imperial vi a las pequeñas alumnas en línea y ejecutando esos ejercicios de tortura. Estaban sobre las puntas de sus pies durante horas, como muchas víctimas de una cruel e innecesaria Inquisición. Las grandes y desnudas salas de danza, desprovistas de ninguna belleza o inspiración, con sólo un gran cuadro del Zar como el único alivio en sus paredes, eran como una cámara de tortura. Yo estuve más que nunca convencida de que la Escuela Imperial es la enemiga de la naturaleza y del arte."⁶⁸

En estas citas se aprecia la imposibilidad que tiene una persona, en este caso *Isadora* tan convencida de su arte, la verdadera danza, de poder ver que la Danza Clásica sea un arte

⁶⁵ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 271

⁶⁶ *Ibid.*, p. 271

⁶⁷ DUNCAN, Isadora. *My Life*. New York: Liveright, 1995, p. 121 (La traducción es mía)

⁶⁸ *Ibid.*, p. 121 (La traducción es mía)

también, la más moderna hasta nuestros tiempos porque nunca ha dejado de desarrollarse. Es decir, la perfección que exige, tanto física y musical, no impide al bailarín la capacidad para expresarse y de adquirir la libertad posible como artista; muchos artistas, incluso grandes coreógrafos y bailarines de la Danza Moderna coincidieron en que es el arte más difícil que existe.

Si se mira detenidamente en su larga historia, la Danza Clásica ha sido un arte audaz, porque nunca ha dejado de desprenderse de aquello que le impedía su desarrollo, manteniendo los principios en los que está basada, y se ha sometido a una continua evolución, tal y como se va a ver en este momento de crisis, y a largo de esta tesis.

El arte único de *Isadora*, tan respetable como se pueda y deba considerar reside en la expresión de una gran espontaneidad que brotaba de su talento. No es así en la Danza Clásica, que tiene una Escuela, un método y exige un enorme trabajo, una gran concentración y una gran dedicación. Todo este conjunto conduce o debe conducir, a lograr una expresión personal y del conjunto.

Debe de quedar claro que la *danse d'école* es una manifestación de la inteligencia humana, que un grupo de apasionados bailarines, dada la dificultad, exigencia, extrema dedicación, como en las otras artes, es capaz de realizar.

Como se ha podido observar *Duncan* fue una artista muy radical en su condena a la Danza Clásica, denominándola falsa y artificial. *Tamara Karsavina* (bailarina del Ballet Imperial y más tarde de los *Ballets Russes* de *Diaghilev*) en su libro autobiográfico *Theatre Street*, expone su punto de vista sobre estas condenas hacia la Danza Clásica por parte de *Isadora*:

"En su radicalismo hacia el Ballet, al cual denominaba de falso y arte artificial, *Duncan*, ciegamente, atacaba al elemento esencial del arte escénico, artificialidad. Como un niño que conoce el alfabeto pero aún no puede leer un libro, en su limitada visión sectaria, ella se basó en el principio de que el arte debe de volver a su estado natural, su verdadero alfabeto. Quien dijo que la naturaleza nunca produjo una sinfonía de *Bethoven* o un paisaje de *Ruysdael*, contestaba a sus argumentos con finalidad. De todas formas, un gran artista puede ser un teórico indiferente, y la perfecta genuina impulsividad de sus movimientos corporales, podría haber sido razón suficiente para su arte, sin ayuda de argumentos descabellados.

Su arte por su naturaleza era personal, y sólo podría haberse quedado así. A través de mi propia experiencia, yo me he dado cuenta de que enseñar no es el transportar tu conocimiento personal al alumno, tampoco, es el modelar al alumno según tu propia forma individual. El arte de enseñar sólo puede estar basada en los logros consecutivos que el tiempo ha construido, es decir, la técnica.

La tesis de *Duncan* fue totalmente superada cuando *Fokine* equipado con toda la técnica del Ballet, creó *Eunice* como un tributo directo a ella, con un abanico mucho más amplio de movimientos que aquellos que estaban dirigidos por *Isadora* y sus alumnos. A nosotros nos era posible, con nuestro entrenamiento, haber bailado como ella lo hacía, pero ella, con su muy limitado vocabulario no hubiera podido emularnos, ella no había creado un nuevo arte, el *Duncanismo* era parte del arte del cual nosotros teníamos la llave. Todos los aficionados, que en nuestros días buscan un camino corto hacia el éxito como bailarines, y, buscan expresarse a sí mismos, haciendo cabriolas con vestuarios griegos, son el resultado de estas doctrinas equivocadas.

Mi admiración hacia esta artista no disminuye a pesar de mi actitud crítica."⁶⁹

Se ha elegido esta cita de *Karsavina*, no sólo porque ella fue testigo de los espectáculos de *Isadora* sino que, por su experiencia como bailarina y maestra, ha podido situar la crítica en base a puntos de vista elaborados desde sus conocimientos y del respeto hacia ella como artista.

Llama también la atención, que frente a estas rígidas declaraciones hacia la Danza Clásica de una artista tan innovadora como *Isadora Duncan*, fueran por el contrario, los bailarines clásicos jóvenes del momento, los que tuvieran la flexibilidad de descubrir en ella su talento⁷⁰.

⁶⁹ KARSAVINA, Tamara. Theatre Street. London: Columbus Books, 1988, pp. 170-171 (La traducción es mía)

⁷⁰ *Tamara Karsavina* al verla bailar dijo "Hay lugar para ambas, al arte de *Duncan* y el arte de la Danza Clásica. Ambas podrían ganar y enriquecerse al observarse la una a la otra." *Bronislava Nijinska* observó lo siguiente: "Disfruté mucho del espectáculo, pero no podía dejar de pensar que los estudiantes de la Escuela Imperial no necesitarían instrucciones específicas para bailar las danzas montadas por *Duncan*. Pero bailar como *Isadora Duncan* había bailado ella misma, nadie podría hacerlo; su propio arte era el de un genio." NIJINSKA, Bronislava. *Bronislava Nijinska Early Memoirs*. Durham: Duke University Press, 1992, p. 224 (La traducción es mía)

Según *Lincoln Kirstein*:

"*Isadora* sentía el estancamiento de la Academia. Pero el joven coreógrafo y bailarín del *Mariinsky Fokine* sabía donde estaba este estancamiento, como efectuar un cambio a través de los medios ya existentes. *Duncan*, en su intento de destruir toda la tradición con una bofetada gloriosa, no proponía un método sino una emoción para tomar su lugar."⁷¹

Vaslav Nijinsky, en una conversación durante un espectáculo de *Isadora*, opinaba de esta manera sobre este tema: el progreso en la danza no se puede conseguir al descartar la Danza Clásica a favor del *Duncanismo*, sino buscando nuevas ideas en la presentación del Ballet⁷².

Una de las influencias de *Isadora* más importantes para el bailarín clásico, radica en que ella y sus instintos, hicieron conscientes de que el centro de control del movimiento reside entre las costillas y la pelvis, es decir, en el solar plexus. En aquel momento, quizás algunos maestros eran conscientes pero no sabían formularlo y la mayoría de ellos, lo ignoraban. También, el hecho de que los movimientos, según ella, nacían del interior han pasado a ser patrimonio de la Danza Moderna.

Para concluir, se anotan sus principales fallos:

1. Los fallos fundamentales que tuvo esta bailarina destacada fueron, el haber sido incapaz de crear un método⁷³ a través del cual sus ideas pudieran desarrollarse, a pesar de sus múltiples intentos de montar escuelas.

⁷¹ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 271 (La traducción es mía)

⁷² NIJINSKA, Bronislava. *Bronislava Nijinska Early Memoirs*. Durham: Duke University Press, 1992, p. 224

⁷³ En el libro de *Cyril W Beaumont* sobre *Michel Fokine*, está publicado un diálogo de *Fokine* con el público. En este diálogo él da su opinión sobre este tema: "Antes de que *Duncan* viniera, hubo un periodo cuando la idea de la verdad que consierne al ballet estaba perdida. Fue *Duncan* la que llevó a la danza a sus verdaderos principios. Ese fue su gran mérito, al igual que fue su equivocación la de parar a mitad de camino." BEAUMONT, Cyril. *Michel Fokine and his Ballets*. London: Dance Books, 1996, p. 148 (La traducción es mía)

2. También, al basar su arte en la espontaneidad y al idolatrar al cuerpo⁷⁴. Se hacía muy propicia a la destrucción, y ella misma fue víctima de su propia teoría (la naturalidad, la armonía con la naturaleza), al envejecer y cambiarle la figura. Pudieron ser, también, el precio de los traumas que tuvo que afrontar en su propia vida.

Valerian Svetlov escribió en 1909, en el Anuario de los Teatros Imperiales lo siguiente:

"in their inseparability from the music, meaning, and the costume of the artistic moment, the dances are not a mechanical recreation of conventional technical methods, but a rhythmic and inspired emotional experience of what is being portrayed."⁷⁵

De esta manera, según *Tim Scholl*, este autor juzgaba la concepción de *Isadora* sobre la unidad de la danza, como su contribución más importante a este Arte. Además, *Scholl* afirma que las obras apasionadas de *Duncan* revelaron algunas de las deficiencias expresivas en el ballet en Rusia a principios de 1900. Los éxitos tan aclamados de los ballets *Schérèrazade*, *Polovtsian Dances*, *Spectre de la Rose*, en las primeras temporadas de los *Ballet Russes* de *Diaghilev*, estaban endeudados con el grado de profundidad emocional que *Isadora* había infundido en sus espectáculos⁷⁶.

Hay que reconocer las deudas que la danza tiene con ella, el *shock* que causo con su danza sólo dio contribuciones liberadoras, que inspiraron a los bailarines para seguir su ejemplo,

⁷⁴ *André Levinson* escribió un artículo en 1929 llamado *Isadora Duncan*, más tarde fue traducido del francés al inglés y publicado en 1978- 1979 para la revista *Ballet Review* en el escribió: "The idolatry of the body, the cult of spontaneous emotions and change reflexes placed that artist at the mercy of implacable forces of nature. Alone, the primacy of spirit and the power of abstraction preserve in art forms are durable youth. The art of Isadora Duncan had aged with her, those who had not seen her when she was twenty had not seen her." GOTTLIEB, Robert. *Reading Dance*. New York: Patheon Books, 2008, p. 539

⁷⁵ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 53

⁷⁶ *Ibid.*, p. 53

pero de otra manera⁷⁷. Su efecto en la *danse d'école* ha sido positivo, porque al intentar pasarse por alto lo ya existente y poner de lado a la tradición, lo que consiguió fue impulsarla para renovarse. Además, sus innovaciones en los campos de la escenografía, vestuarios, elección de músicas y movimientos de danza impulsaron a *Fokine* y a *Gorsky* en sus respectivas reformas de la Danza Clásica, y, por todo ello, una nueva evolución en la danza se inició⁷⁸.

3. 2. 3 ¿Innovaciones de Michel Fokine ?

Michel Fokine (25 Abril 1880 San Petersburgo- 22 Agosto 1942 Nueva York), primer bailarín del *Mariinsky*, maestro y coreógrafo. Estudió en la Escuela Imperial en San Petersburgo y se graduó en 1898, formando parte del ballet del *Mariinsky* como solista. Fue pareja artística de *Anna Pavlova* y proporcionó al género masculino algo positivo, viril, el igual a la bailarina, es decir, los ballets ya no dependerían sólo de ella, una posición que los hombres no habían tenido desde *Vestris*.

En 1902 empezó a enseñar en la Escuela Imperial y entre sus discípulos destacaron *Bronislava Nijinska*, *Olga Spessivtseva*, *Lydia Lopokova*, *Pierre Vladimiroff*. En 1904 fue promovido como Primer bailarín.

Fokine ha sido uno de los más importantes coreógrafos del primer cuarto del siglo XX, aunque coreografió más de ochenta ballets, menos de diez han pasado a la historia. Desde los comienzos de su carrera en el *Mariinsky*, él no estuvo de acuerdo con la situación artística del ballet. Lo veía como un arte estancado y sentía la necesidad de una renovación.

⁷⁷ En las cartas escritas al periódico *The Times* el seis de Julio de 1914 *Michel Fokine* explicó que "Miss Duncan rejected the ballet and established an entire opposite form of her own. She introduced natural dancing, in which the body of the dancer was liberated not only from stays and satin slippers, but also from the dance-steps of the ballet. [...] The new ballet that also rejects the conventions of the older ballet, cannot nevertheless be regarded as a follower of Miss Duncan. [...] The new ballet, while recognizing the excellence of both the older ballet, and of the dancing of Isadora Duncan in every case where they are suitable to the subject to be treated, refuses to accept any one form as final and exclusive." BEAUMONT, Cyril. *Miche Fokine and his Ballets*. London: Dance Books, 1996, pp. 144-145

⁷⁸ STÜDEMANN, Natalia. *Dionysos in Sparta Isadora Duncan in Rußland*. Bielefeld: transcript verlag, 2008, p. 75

Poco después de la creación de *La Bella Durmiente*, *Petipa* empezó a repetirse en sus nuevas coreografías⁷⁹. Al ser cesado como director, el ballet en *San Petersburgo* se quedó sin líder causando un golpe muy duro a la *danse d'école* en Rusia, porque él y sus ballets representaban la única Academia Nacional viable de danza en los primeros años del siglo XX⁸⁰. Este hecho se confirmó por los repetidos intentos sin éxito de remplazarlo por la dirección del teatro.

Sobre *Fokine Lincoln Kistein* escribió lo siguiente:

"era inquisitivo, filosófico, bien educado en campos fuera de la danza y tenía ideas propias [...] El estado contemporáneo de la danza escénica en Rusia le molestaba tanto como a *Duncan*, sino más, o por lo menos de una manera diferente. Él era ruso, un maestro de la *danse d'école*, un artista escénico, ocupado en el arte escénico. El interés de *Duncan* en el teatro fue incidental. Era sólo un marco de expresión de su actitud hacia la vida en general. *Fokine*, de otra manera, trabajaba a diario en el pequeño, intensivo y oficial mundo mohoso de los Teatros Imperiales, el cual estaba bajo la subvención del Zar."⁸¹

A diferencia con *Duncan*, que quería reemplazar a la *danse d'école* con su danza (la cual no tenía una técnica como en la de la *danse d'école* e ignoraba al género masculino), *Fokine* nunca intentó romper o destruir al Ballet clásico, sólo reformarlo, estaba convencido de que el ballet había llegado a un punto del que no podía avanzar mientras estuviera unido a las reglas dogmáticas de su tradición; sentía que, artísticamente, era erróneo el utilizar la técnica de la Danza Clásica, que según él, había conseguido el nivel

⁷⁹ Tim Scholl en el libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet* escribe " *Petipa* began repeating that ballet's formula- with mixed results. His 1900 ballets, *Ruses d'amour*, *Les Saisons*, *Les Millions d'arlequin* and *Les élèves du Dupré*, were stylized homages to the golden age of court ballet. Created for the court theatre, these ballet miniatures presented their audiences with privileged looks at authentically stylized, archaic dance genres. But these were purely retrospectivist works, museum pieces that broke no new artistic ground." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 48

⁸⁰ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 49

⁸¹ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance a short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 272 (La traducción es mía)

más alto de su desarrollo, para la expresión coreográfica de todos los temas. Y por eso preguntaba:

1. "¿Por qué en un ballet egipcio los bailarines estaban vestidos con vestuarios de ballet y los extras con trajes de la época?
2. ¿Por qué un cierto bailarín ejecutaba tal o tal paso difícil, qué es lo que intentaban expresar, si la danza no era expresiva se convertía en acrobática, mecánica, sin sentido?
3. ¿Por qué en un ballet siempre se expresaban los sentimientos psicológicos con gestos fijos o una serie de gestos los cuales no describían ni simbolizaban nada?
4. ¿Por qué tienen los brazos que estar siempre redondeados, los codos sostenidos a los lados en paralelo al público, la espalda derecha, los pies hacia fuera con los talones hacia delante?
5. ¿Por qué la técnica del ballet estaba limitada a los movimientos de las extremidades bajas y a algunas posiciones convencionales de los brazos, cuando todo el cuerpo tenía que ser expresivo hasta el último músculo?
6. ¿Por qué una bailarina tenía que subirse a las puntas de los pies no para convencer al público de que se estaba levantando del suelo sino para asombrar al público con su fuerza y resistencia?
7. ¿Por qué el estilo de una danza carecía siempre de armonía con el tema, el vestuario y el periodo?.

Para todas estas preguntas recibía la estereotipada respuesta: Porque es tradición"⁸²

En esta cita de *Fokine* se puede ver con claridad, no sólo como él pone en cuestión a los ballets de *Petipa* y a la Academia, sino que se demuestra que, en aquel momento, los logros técnicos como el bailar en puntas, que en su origen quería desafiar a la gravedad (cualidad de la Danza Clásica) y dar la impresión de elevación y de flotar, habían llegado hasta tal punto de convertirse en una ambición de virtuosidad que se desvirtuaban a si mismos, convirtiendo al espectáculo de ballet, a veces, en una simple exhibición técnica. ¿Pero dónde estaba el Arte?. La *danse d'école* parecía haber caído víctima de su propia

⁸² BEAUMONT, Cyril. Michel Fokine and his Ballets. London: Dance Books, 1996, p. 22 (La traducción es mía)

tradición, de sus reglas y de esta manera, los artistas no eran capaces de expresar con ese vocabulario lo que bailaban y levantar las emociones del público; además, en todos los ballets había largos momentos de mímica entre las danzas, mímica que no era natural, ni propia del momento, y con la que los artistas cada vez menos se identificaban.

Todo lo logrado en la última década del siglo XIX, la entrada de los músicos sinfónicos y de esta manera y gracias a los avances de la técnica del ballet, el poder conseguir una mayor capacidad emocional y estética en el espectáculo (ya explicado en los capítulos anteriores), había caído en la rutina, en una fórmula repetitiva. El mundo y el arte estaban cambiando y la *danse d'école* los tenía que seguir o sino se convertiría en una vieja tradición que desaparecería con el tiempo, por eso *Fokine* denominaría al ballet del siglo XIX, o al Ballet Académico como el Viejo Ballet y a sus propuestas de renovación, escritas por él en un manifiesto, como el Nuevo Ballet que, al igual que el *Art Nouveau*, quería romper con el pasado.

La amenaza quizás más grave que la *danse d'école* empezó a sufrir fue la de cuestionar el *en dehors*, que como ya se ha dicho, toda su técnica está y su filosofía está, también, basada en él. Porque *en dehors* o hacia fuera es una de las cualidades de este Arte el ofrecer, el presentarse, el bailar hacia fuera (al contrario que en la Danza Moderna que al contraerse, va hacia dentro). De esta manera, el ser humano con su cuerpo demuestra sus capacidades, límites y así consigue expresar emociones y belleza y todo ello creando Arte en el tiempo y en el espacio.

También, pretende conseguir más capacidad de movimiento en un ideal basado en las proporciones y estructura del cuerpo, según se ha comentado. Y tanto en la antigüedad como en el Renacimiento, sirvieron para la arquitectura y en general todas las artes.

Si el *en dehors* empezaba a ser cuestionado y quizás hasta ser rechazado por sus propios bailarines, ¿Es posible que este Arte acabara desapareciendo?

La *danse d'école* había entrado en la crisis más profunda de toda su historia desde la época de *Louis XIV*. Todo se cuestionaba: el *en dehors*, la homogeneidad y elegancia de sus líneas etc.

Michel Fokine creó en 1907 un Solo para *Anna Pavlova*, *El cisne* o también conocido como *La muerte del cisne*, con música de *Saint-Saens* de su obra *El carnaval de los animales*. Esta música no había sido compuesta para ballet, en esta elección se ve, claramente, la influencia de *Isadora Duncan*. *Tim Scholl* describe esta obra y su importancia de esta manera:

"El ballet de *Michel Fokine* de 1907 *El cisne* sigue siendo uno de los iconos más persistentes del ballet. La coreografía consiste solamente en una corriente sin fin de pequeños pasos en puntas, y en los movimientos de los brazos-alas de un ave acuática al borde de la muerte. La imaginación no es muy original, el ballet de larga duración de *Petipa-Ivanov El lago de los cisnes* (1895) debería haber agotado el vocabulario de los movimientos de la mujer-ave. Pero el ballet de *Fokine* se enfoca en la muerte del cisne, un momento en el que sus predecesores habían decidido dejarlo sin coreografiar.

En realidad, *La muerte del cisne* no es un ballet sino una repetición, una respuesta del Nuevo Ballet del siglo XX a las convenciones del ballet de *Petipa* (ahora condenado a Viejo). Las heroínas mártires del Viejo Ballet eran jóvenes con madres, pretendientes, amigas y rivales. Incluso las heroínas epónimas de *El lago de los cisnes* son mujeres bajo un hechizo, y la narración del ballet se enfoca en sus problemas humanos. El cisne de *Fokine* no tiene argumento. El coreógrafo adapta la estilización del ballet de larga duración, mientras omite su pretexto narrativo. El pathos de la coreografía de *Fokine* se encuentra en esta mudez; la muerte es presentada como tal, sin motivación o consecuencia. [...] Sin embargo, esta obra proporciona una metáfora apta para el efecto perjudicial del Nuevo Ballet en la Academia del siglo XIX. Al poner en escena el fallecimiento del símbolo más potente del ballet siglo XIX, *Fokine* reveló la decadencia artística que caracterizó al Nuevo Ballet del siglo XX, en los pocos minutos del Cisne de *Saint-Saens*.

El cisne ascendió a ser un manifiesto del Nuevo Ballet: nunca más las titilaciones del Viejo Ballet (escena de locura, pasos a dos con una sexualidad sugestiva) se encubrirían en su amplio marco de nobles objetivos y sentimientos elevados. El Nuevo Ballet se enfocaba en las cumbres emocionales del Viejo Ballet, liberándolas

de los constreñimientos de las formas del ballet del siglo XIX. El ballet *bien fait*, recientemente evolucionado, fue efectivamente truncado a favor de una unión más orgánica de partes expresivas."⁸³

Esta explicación de *Scholl*, no sólo es clara y capaz de descubrir la belleza de la danza de *Fokine*, sino la amenaza que representó, al matar al símbolo más importante del ballet del siglo XIX. Todo ello refleja la actitud de rechazo de aquel momento.

La carrera coreográfica de *Fokine* comenzó en 1905 y coincidió con la revolución de aquel año y la huelga de bailarines. Al igual que su contemporáneo en Moscú, *Gorsky*, sus primeras obras representaban una reacción a la rígida Academia, intentando, de esta manera, salirse de las convenciones y reglas.

La diferencia entre *Gorsky* y *Fokine* residía, en que el primero estaba influenciado por el Teatro del Arte de Moscú, y *Fokine* estuvo durante su período creativo en San Petersburgo, bajo la influencia de *Isadora Duncan* y el director de teatro vanguardista *Meyerhold*⁸⁴. Como bailarín le molestaba la falta de sentido que tenían algunos de los ballets que, además, con la pantomima se evitaba al bailarín poder expresar sus emociones y sentimientos en la escena. Por eso, se propuso encontrar una manera para salir, de la ya vieja forma de producir ballets.

Su primera coreografía fue *Acis y Galatea*, con tema griego, en 1905 para la Escuela del Ballet Imperial, en ella demostró su gran talento como coreógrafo y su método creativo⁸⁵. De esta manera, causó una gran impresión a los jóvenes artistas porque, hasta entonces, nadie les había explicado lo que tenían que representar en un ballet o su significado y además, tampoco, nadie después de *Lev Ivanov*, había creado una obra tan unida a la

⁸³ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, pp. 46-47 (La traducción es mía)

⁸⁴ *Meyerhold* trabajó con *Fokine* en el ballet *Carnaval*. En la relación de *Fokine* con *Stanislavsky* y los simbolistas se puede también ver la influencia de *Meyerhold* en sus obras.

⁸⁵ *Maria Gorshkova* (1887- 1955) recuerda en sus memorias: "fue un gran placer el trabajar con *Fokine* como artista. Tenía mucho talento, donado de una gran fantasía, musicalidad y ritmo. Todos sus movimientos estaban meticulosamente ligados con la música. En algunos momentos los movimientos de sus brazos, piernas o cabeza claramente seguían una nota, no solamente una frase musical. Era difícil trabajar con otros coreógrafos, al haber estado educado en su método. Él demandaba que observáramos la forma y el estilo. ¡Nos podía haber roto la cabeza por ser inexactos con el estilo! Él era amado por todo el mundo por su talento. Todas sus palabras eran una ley para nosotros. Cuando él empezó a crear *Acis y Galatea*, nos dio una charla, explicando el contenido del ballet y que tenía que representar cada uno de nosotros." ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p.176 (La traducción es mía)

música, expresando su estructura y contenido. En este ballet participaron figuras que, más tarde, serían de una gran importancia en el desarrollo de la *danse d'école*, *Nijinsky* y *Fedor Lopokhov*.

En el libro *Michel Fokine and his ballets*, *Cyril Beaumont* cuenta que en 1904 *Fokine* leyó *Daphnis y Chloe* (ballet para los *Ballets Russes* en 1912) de *Longus* y de esa lectura, basó el escenario para un ballet de dos actos. Más tarde, ese mismo año, se lo dio al director del Teatro Imperial, incluyendo en él, también, notas sobre un plan de reforma del ballet:

- "La danza no necesita un simple *divertissement*, introducido en la pantomima. En el ballet todo el significado de la historia puede ser expresado por la danza. Sobre todo, la danza debe de ser interpretativa. No debe degenerarse en mera gimnasia. Debe, de hecho, ser la palabra plástica. La danza debe de explicar el espíritu de los actores en la escena. Más que eso, debe de expresar la época a la que el argumento del ballet pertenece.
- Para una danza tan interpretativa, la música debe de estar igualmente inspirada (en vez de los viejos valeses, polcas, pizzicatos y galopes) en crear una forma de música que exprese la misma emoción que la que inspiran los movimientos del bailarín. La armonía, que estas danzas deben de tener con el tema, el periodo y el estilo, demanda un nuevo punto de vista en la decoración y vestuarios. Ya no se exigen las eternas faldas cortas, medias rosas y zapatillas de raso por lo que se puede dar paso a la fantasía artística.
- El Ballet no debe de estar compuesto por números, entradas y demás acompañamientos. Debe de demostrar una unidad artística de concepción. La acción del Ballet no debe nunca ser interrumpida para permitir al bailarín responder al aplauso del público.
- En lugar del dualismo tradicional, el ballet tiene que tener una completa unidad de expresión, una unidad que está formada por la fusión armoniosa de los tres elementos, música, pintura y arte plástica.
- La gran faceta del Nuevo Ballet, y la más destacada consiste en que en lugar de acrobacia, trucos diseñados para atraer el aplauso del público y entradas y

pausas hechas solamente para el efecto, debe de haber sólo una cosa: la aspiración hacia la belleza.

- A través de los ritmos del cuerpo, el ballet puede encontrar expresión por medio de ideas, sentimientos, emociones. La danza guarda la misma relación con el gesto, como la poesía con la prosa. La danza es la poesía del movimiento. Al igual que la vida se distingue por las diferentes épocas y los gestos distinguen a los seres humanos, de esta manera, la danza que expresa la vida debe de variar."⁸⁶

En este manifiesto⁸⁷ (se ha denominado manifiesto por la relación que podría tener con las vanguardias) la influencia de *Duncan* es bastante obvia.

Fokine afirmó que su propuesta para el ballet *Daphnis y Chloe* y sus notas o manifiesto con las reformas del Nuevo Ballet datan del año 1904, coincidiendo con el mismo momento en que *Duncan* bailó en San Petersburgo por primera vez. Según las investigaciones de la historiadora *Vera Krasovskaya*, *Fokine* cambió la fecha con efecto retroactivo de su ballet, al año 1904 para demostrar su independencia de *Duncan*⁸⁸. En sus memorias él reduce el tiempo de sus obras con menos éxito, y en este punto es cuando ocurren los anacronismos apercibidos por él. Aparece el libretto de *Daphnis y Chloe* a 1904 y *El cisne* a 1905, en vez de 1907. Según *Krasovskaya* esto revelaba que era un coreógrafo con mucho talento, pero no con una innovación especial.

Acis y Galatea (1905) fue un ballet con tema griego y no hay que olvidarse del impacto que *Duncan* causó en 1904 al bailar en San Petersburgo con los pies desnudos, sin corsé y con música de concierto. Es obvio, que ella influyó e impresionó a *Fokine* que compartió las palabras de *Stanislavsky*:

⁸⁶ BEAUMONT, Cyril. Michel Fokine and his Ballets. London: Dance Books, 1996, pp .23-24 (La traducción es mía)

⁸⁷ En el libro *Breaking the rules*, *Stephen Bury* escribe: "The European avant garde in the first three decades of the twentieth century was characterized by its use of the manifesto. *Filippo Marinetti's, The founding and manifesto of Futurism* of 1909 unleashed a torrent of manifesto publications." BURY Stephen. *The Printed Face of the European Avant-Garde*, 2007, p.16

⁸⁸ *Elisabeth Souritz* explica que en el ballet *La muerte del cisne*: "La historiadora rusa *Vera Krasovskaya*, por otra parte, une la cualidad improvisativa de esta obra con los sentimientos espontáneos de las danzas de *Duncan*, como si *Fokine* se hubiese propuesto demostrar que la improvisación y visualización de la música también eran posibles dentro del vocabulario clásico." GARAFOLA, Lynn. *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 111 (La traducción es mía)

"en diferentes esquinas del mundo, debido a situaciones que nos son desconocidas, diferentes personas en diferentes esferas buscan en el Arte los mismos principios creativos naturales."⁸⁹

En sus primeras obras se ve esta influencia, aunque él lo negará; queriendo de esta manera demostrar que era un innovador⁹⁰.

Gorsky había empezado un camino de reformas en Moscú, adaptando las innovaciones de *Stanislavsky* para el *Teatro del Arte de Moscú* al ballet, en el año 1900. Esto es otra prueba de que las innovaciones en la danza, habían comenzado antes de que *Fokine* empezara su carrera coreográfica.

En el año 1907, *Fokine* coreografió tres ballets que indicaron la dirección que sus futuras coreografías tomarían: *Chopiniana* (en la producción de *Ballet Russes, Les Sylphides*), *Eunice* y *Le Pavillon d'Armide*. *Eunice* era un ballet con tema de la antigua Grecia y en él se podía percibir la influencia de *Duncan*. *Chopiniana* y *Le Pavillon d'Armide* eran ballets retrospectivos, al igual que *La Bella Durmiente* de *Petipa*, en los cuales su tema es el Ballet clásico.

Le Pavillon d'Armide fue un ballet, con libretto del pintor *Alexandre Benois*, basado en *Omphale* de *Theophile Gautier*, con las influencias del ballet *Coppelia* y de los cuentos de *E.T.A Hoffman* y de *La Bella Durmiente*. Su compositor fue *Nicholas Tcherepnine* (1873-1945)⁹¹.

Benois quería producir un ballet de tres actos, según el estilo de los ballets de *Petipa*, utilizando la pantomima y la danza. La dirección de los Teatros Imperiales le permitió crear el ballet, pero sólo con un acto, al no estar ya a favor de los ballets de varios actos.

⁸⁹ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 176 (La traducción es mía)

⁹⁰ "I was a sincere admirer of *Isadora Duncan*, and, up until now, I still ponder with amazement on the sublime gospel of natural beauty expounded by that priestess of Dance. Did she influence me? That is for others to say; personally I don't think so, since, long before her debut in Russia, I had offered the directorate of the Imperial Theatres the synopsis of *Daphnis and Chloe*, specifying that a Greek ballet requires a plastic form of choreography." *Dialogue with Fokine*. BEAUMONT, Cyril. *Michel Fokine and his Ballets*. London: Dance Books, 1996, p. 148

⁹¹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 61

Los decorados y puesta en escena estaban relacionados estilísticamente con *La Bella Durmiente*, que les sirvieron a *Benois* y *Fokine* como modelo⁹². El crítico *Svetlov* escribió que la coreografía tenía la estructura de los ballets del siglo XIX pero reconoció que la Danza Clásica estaba cambiando:

"El espíritu de innovación ya está en evidencia, aquí y allá, en la ruptura y cambio de las tradiciones, en las reglas de las líneas geométricas y las estructuras, en la asimetría de los diseños de los grupos, en algunas osadías, en algunos intentos de negar la Academia, en varios logros. Una especie de nerviosidad hacia lo nuevo pulsa, una especie de nueva vida late."⁹³

Diaghilev le informó a *Benois* que quería presentar esta obra en París y, la unión de la danza, decorado y música de este ballet, sirvió como modelo para las otras obras, que más tarde se producirían para los *Ballets Russes*. Los papeles principales los bailaron *Anna Pavlova* y *Vaslav Nijinsky*, que se convertirían en leyendas de la historia danza.

La obra de *Fokine* denominada *Chopiniana*, más tarde llamada *Les Sylphides*, en la producción de los *Ballets Russes* versión que se conoce hasta nuestros días, ha sido un ballet de gran importancia en el siglo XX. Su primera versión, la de San Petersburgo, consistía en una serie de escenas basadas en incidentes idealizados de la vida del compositor⁹⁴. Pero fue su última versión la que ha pasado a ser un ballet clave en la historia de la *danse d'école*, como primer ballet sin argumento y con música de piezas para piano de *Chopin* orquestadas por *Glazunov*, aunque no se debe de olvidar que este ballet tuvo un antecesor, *Valse Fantasie* de *Gorsky* con música de *Glinka*. El resto de los ballets que se conocen de *Fokine* serían obras con argumento.

⁹² Una cita de *Benois* en el libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and modernization of ballet* explica: "Durante mis charlas con *Fokine* insistí en que él debería tener en mente obras maestras como la escena del bosque y especialmente la última escena de *La Bella Durmiente* que contenía la *Sarabanda de Versalles*, la maravillosa variación del príncipe *Désiré*." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, pp. 61-62 (La traducción es mía)

⁹³ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 62 (La traducción es mía)

⁹⁴ KIRSTEIN, Lincoln. *Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century*. New Yor: Dover Publications, Inc, 1994, p. 186

El ballet *Les Sylphides* es una recreación del Ballet Romántico de la época de *La Sylphide*, aislando el *acto blanco* y convirtiéndolo en el tema y omitiendo el argumento. Es un homenaje a la época romántica y significa una despedida de ballets como *La Bella Durmiente*. En esta obra se puede, también, observar la gran influencia que *Duncan* tuvo en *Fokine*:

- Primero, de la forma en que él modificó el Ballet clásico, al no querer sacrificar la belleza y la gracia por la técnica⁹⁵. Los movimientos del torso y los brazos de *Duncan* han pasado a la historia y han inspirado a múltiples artistas. La belleza de los movimientos de los brazos en *Les Sylphides*, movimientos que pertenecen en su mayoría al vocabulario clásico, en esta coreografía adquieren una gran plasticidad. Esto también se puede observar en *La muerte del cisne*⁹⁶.
- Segundo, el estudio que *Fokine* realizó de litografías de *Marie Taglioni* y otras bailarinas románticas, para recrear el ambiente típico del ballet romántico, es parecido a los estudios que *Duncan* hizo de las vasijas griegas para crear sus danzas.
- Tercero, la elección de la música fue uno de los factores más importantes de la influencia de *Duncan*. En su primera visita a San Petersburgo, ella bailó un espectáculo sólo con música de *Chopin*. La partitura final de *Les Sylphides* contiene dos números que *Duncan* bailó: el Preludio (op. 28, no 7) y una de las dos Mazurcas (op. 33, no 7)⁹⁷.

Una de las reformas de *Fokine*, que se pueden observar en *Les Sylphides*, es en el *pas de deux*. La estructura del *Grand pas de deux* de *Petipa* sería omitida, es decir, el orden ya

⁹⁵ *Fokine* escribió: "*Duncan* nos recordaba la belleza de los movimientos simples.[...] demostró que todos los movimientos, primitivos, simples y naturales, un simple paso, correr, girar sobre dos pies, hacer un pequeño salto con un pie, son mucho mejor que todos los enriquecimientos de la técnica del ballet." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 40 (La traducción es mía)

⁹⁶ Garafola explica que: "*Pavlova* aprendió la fluidez de los movimientos de los brazos en *La muerte del cisne* de *Duncan*. Con certeza la asimetría que *Fokine* favorecía y la libertad de respiración que eran típicos de sus *port de bras* venían de *Duncan*." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, pp. 40-41 (La traducción es mía)

⁹⁷ "Music was yet another domain where *Duncan's* influence was palpable. Her first concert-an all Chopin program- left an enduring impression on the young dancer. The composer figured in what appears to have been *Fokine's* first independent concert, at the Hall of the Assembly of the Nobility in February 1906. The Chopin music of the *Flight of the Butterflies* is not known, but the final score of *Les Sylphides* used two pieces-the Prelude (op. 28, no. 7) and one of the two Mazurkas (op.33, no. 7)-from *Duncan's* 1904 program." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 41

descrito: entrada, adagio, variaciones y coda. Este *pas de deux*⁹⁸ se bailarían expresando la relación del poeta con una de las sílfides, evitando exhibiciones técnicas, aparte de algunos *portés* (momentos en el que el bailarín levanta y carga a la bailarina) el bailarín y la bailarina estarían principalmente asociados con los brazos y las manos. El bailarín ya no estaría, como era habitual en los ballets hasta ahora, detrás de la bailarina para ayudarla a sostener su equilibrio, sino que la apoyaría de diferentes maneras, también las típicas variaciones creadas para demostrar la virtuosidad de los bailarines, serían evitadas.

En este ballet la atmósfera poética, el poeta con las sílfides bailando en un bosque a la luz de la luna, se convierten en el tema. La forma de utilizar el vocabulario de la *danse d'école* con un nuevo fin, la evocación del estado de ánimo, sería un nuevo concepto en la danza, danza por sí misma. Este concepto desarrollado durante el siglo XX y llevado a una nueva dimensión, especialmente en muchas de las coreografías de *Balanchine* ayudaría, renovarían y sacaría a la *danse d'école* de esta fuerte crisis. También, la forma en que *Fokine* utilizó al cuerpo de baile como parte del cuadro escénico, cambió la estética y estructura que se conocían hasta ese momento. En un diálogo *Balanchine* dijo :

"*Petipa* lo había calculado ya todo, las líneas rectas, los solistas delante, el cuerpo de baile detrás. Pero *Fokine* inventó líneas curvas [...] Él también inventó el conjunto [...] tomo un pequeño conjunto e hizo cosas interesantes, extrañas."⁹⁹

En esta cita de *Balanchine* se puede ver que *Fokine* rompió con la jerarquía de los ballets del siglo XIX, al situar a los solistas como miembros del conjunto.

Tim Scholl explica, que *Les Sylphides* señaló el triunfo del estilo sobre la sustancia, en el Nuevo Ballet, porque es él una combinación peculiar de innovación y falsa nostalgia, fomentando las posibilidades de expresión abstracta del ballet, mientras que, a su vez,

⁹⁸ En el libro *No fixed points* se encuentra una cita de las memorias de *Fokine* respecto a este tema: "The choreographie differed from all other *pas de deux* in its total absence of spectacular feats. There was not a single *entrechat*, turn in the air, or *pirouette*..."

One might surmise that the execution of this number was simple and easy. In reality, however, tricks which enthrall the public, and specially the balletomanes, are much more easily performed by the ballerina than this waltz, which looks like such a simple dance... I began to see the realization of my dreams, my hopes, for a ballet totally different from what I was accustomed to seeing at the Mariinsky Theatre." REYNOLDS, Nancy; MC CORMICK, Malcolm. *No fixed Points dance in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University, 2003, p. 42

⁹⁹ REYNOLDS, Nancy; MC CORMICK, Malcolm. *No fixed Points Dance in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University, 2003, pp. 42-43 (La traducción es mía)

reducía la técnica. De esta manera, afirma *Scholl*, que esta combinación peculiar ofrece un buen ejemplo de la decadencia del ballet en el periodo de *Fokine* y *Gorsky*, y además, continúa, *Les Sylphides* presenta al Ballet Romántico bajo una luz abstracta, sin embargo, el tema se había apagado visiblemente. *La Bella Durmiente* y *Pavillon d'Armide* fueron ballets en retrospectiva que miraban a momentos cumbres de la historia de la *danse d'ecole*, ambos utilizaron la técnica del momento en el que fueron creados, de esta manera dejaron que la música y los decorados se situaran en el contexto histórico del argumento. En *Les Sylphides* la coreografía estaba conscientemente disminuía para conseguir una autenticidad histórica¹⁰⁰.

¿No es esto un paso hacia atrás?, ¿Por qué eliminar lo que hasta este momento se había desarrollado?. La rutina, el afán de exhibición, toda la jerarquía y política del ballet y todos los cambios que se estaban produciendo en el contexto socio-político y cultural condujeron a la Danza Clásica a una decadencia. Las coreografías corrían el peligro de ser cada vez menos interesantes.

Las próximas obras importantes creadas por *Fokine* serían para los *Ballets Russes*, donde trabajó cuatro años durante las primeras temporadas de esta compañía. Entre ellas hay que destacar: *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *Schéhérazade*, *Le spectre de la rose* y *Carnaval*. Algunas de ellas serán analizadas más tarde.

El trabajo coreográfico de *Fokine* se puede dividir de esta manera:

- los ballets Ruso-orientales: *Schéhérazade*, *El pájaro de fuego*, *Petrushka*...
- los ballets líricos: *Les Sylphides*, *Carnaval*, *Le spectre de la rose*, entre otros.
- los ballets griegos o basados en la antigüedad: *Eunice*, *Daphnis y Chloe*, *Acis y Galatea*.

Aunque está demostrado que él no fue el primer innovador en el siglo XX, su figura es de una gran importancia, no sólo en la evolución de la Danza Clásica, sino en el nacimiento de la Danza Moderna. Muchas de las cualidades y facetas de esta última provienen de *Fokine*.

¹⁰⁰ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, pp. 64-65

Otra de sus reformas consistió en poner en escena Danzas folclóricas, en lugar de las Danzas de Carácter tan típicas de los ballets de *Petipa*, que según su opinión, en muchas ocasiones las danzas húngara, polacas, chinas o españolas utilizaban los mismos pasos, que pertenecían al vocabulario clásico. Quizás estas Danzas de Carácter o nacionales en los ballets, habían perdido durante el paso del tiempo su autenticidad, sin embargo, es dudoso que *Petipa*, que había vivido en España y había sido un gran bailarín de carácter, las creara todas solamente con el vocabulario de la Danza Clásica¹⁰¹. Los temas rusos de los ballets de *Fokine* como *El pajarero de fuego* y *Petrushka* acercaron al público europeo al folclore de este país, al haber sido creados fieles a las tradiciones.

Garafola añade que en las reformas de *Fokine* aparece, otra vez, la figura de *Konstantin Stanislavsky* que, como se puede observar, no sólo reformó el arte dramático sino también, aunque de una manera indirecta, al ballet¹⁰².

El realismo en las escenas de los ballets de *Fokine*, al igual que con *Gorsky*, se ve no sólo en los gestos naturales de los bailarines¹⁰³ (de esta manera la pantomima que había sido una parte imprescindible en los ballets no volvería a ser utilizada) sino también, en la forma que él sitúa la escena en el lugar y momento histórico. *Garafola* explica, que *Stanislavsky* veía el estilo como la creación de la ilusión histórica basada en observar la realidad y reconstruir el pasado¹⁰⁴.

También al romper con la simetría del cuerpo de baile, típica de los ballets del siglo XIX, y tratar al conjunto como un colectivo viviente y no sólo para decorar; evitando así las jerarquías que tanto le desagradaban del Ballet Viejo. *Garafola* observa lo siguiente:

¹⁰¹ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 11

¹⁰² *Ibid.*, pp. 22- 23

¹⁰³ "*Fokine* veía la necesidad de que la danza y el gesto estuvieran dramáticamente motivadas., este era un concepto fundamental de las teorías de *Stanislavsky*. Los movimientos de las manos de los ballets de *Fokine* no eran sustitutos de palabras, sino adiciones al discurso, ampliaciones al gesto natural, que hacía audible lo que no había, sido pronunciado. Él propugnaba una mímica de todo el cuerpo. Uno tenía que ser expresivo desde la cabeza a los pies." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 24 (La traducción es mía)

¹⁰⁴ *Marc Slonim* escribe sobre *Stanislavsky* "Applied the same method of research and authenticity to all historical and period plays, whether it was the *Merchant of Venice* or *Julius Caesar*. For the later, he went with his actors to Rome and reproduced on the Moscow stage the narrow streets, the Forum, and the picturesque southern crowd of Caesar's city. In the same way the company made an expedition to the island of Cyprus in preparation for *Othello*." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 19

"las escenas de masas de *Fokine* replicaban el ataque de la revolución; la furia desencadenada de las masas, el éxtasis de la sangre, el triunfo del instinto sobre el ego, la liberación de uno mismo a través de la acción colectiva."¹⁰⁵

Esta influencia de *Stanislavsky* y su *Teatro del Arte de Moscú* es evidente en la escena de masas, tan detallada, del carnaval callejero de San Petersburgo en el ballet *Petrushka*. Cada bailarín interpretaba un personaje, dando a la escena una atmósfera real. Aniquilando las sonrisas falsas de las bailarinas y la pasividad del cuerpo de baile, convirtiendo a los bailarines en actores.

Otro aspecto en común con el *Teatro del Arte de Moscú* de *Stanislavsky* fue la reforma que *Fokine* hizo al eliminar los aplausos durante el espectáculo. Esta idea provenía de *Wagner*. En 1907 *Fokine* entró en contacto con el grupo de artistas de la revista *Mir iskusstva* (Mundo del Arte) que, como ya se ha mencionado, había sido fundada por *Benois* y *Diaghilev*. Según *Garafola* este grupo simbolista, también, lo influyó con sus ideas tales como: el individuo acosado y la comedia del arte, nociones de sinestesia, sugestividad, subjetividad, el culto a la belleza, la fascinación con lo erótico, visiones de idealismo poético¹⁰⁶.

En ballets como *Petrushka*, *El pajarero de fuego*, *Le spectre de la rose*, *Schéhéhazade* se pueden ver muchas de estas ideas tales como el individualismo de los personajes, y la subjetividad y, también, en las danzas finales de algunos de sus ballets, que representaban algo así parecido a las orgías dionisiacas. Con todo ello se puede asumir que sus obras se expresaba su forma de pensar y que el naturalismo y el simbolismo se unían, no en una batalla, sino con afinidad.

Fokine, el *Noverre* del siglo XX como fue llamado, no fue el primer innovador pero fue el primero que codificó las reformas del Nuevo Ballet. Los famosos cinco principios fueron publicados en el periódico *The Times* en Londres en 1914:

1. "No formar combinaciones de pasos ya listos y establecidos, sino crear en cada caso una nueva forma que corresponda con el tema.

¹⁰⁵GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 23

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 26-29

2. En la segunda regla argumenta que la danza y la mímica no tienen sentido en un ballet a menos que sirvan como expresión de su acción dramática y no deben de ser utilizadas como un *divertissement* o entretenimiento.
3. La tercera regla es, que el Nuevo Ballet admite el uso del gesto convencional, sólo cuando es requerido en el estilo del ballet. En todos los otros casos tiene que haber esfuerzos para remplazar la mímica de las manos a todo el cuerpo.
4. La cuarta regla es la expresividad de los grupos y todo el conjunto bailando [...] El Nuevo Ballet [...] avanza desde la expresividad facial a la expresividad de todo el cuerpo y desde la expresividad de lo individual a la expresividad de un conjunto de cuerpos...
5. La quinta regla es la unión de la danza con las otras artes."¹⁰⁷

Algunos de estos principios rechazan las reglas académicas de aquel momento y sobre todo a *Petipa*.

Fokine, al haber sido un bailarín entrenado en la Escuela Imperial no rechazó a la Danza Clásica. Él era consciente que ésta representaba un sistema ideal de entrenamiento basado en la estructura del cuerpo humano y en el conocimiento anatómico de muchas generaciones de maestros. Esta, la Danza Clásica, le proporcionó bailarines muy bien entrenados para sus creaciones. Aceptó el *en dehors*, las puntas y los pasos de la *danse d'école* en ballets clásicos como *Les Sylphides*. Usó los pasos de la Danza Clásica con una nueva musicalidad que dotaban al bailarín de una nueva expresividad en todo el cuerpo. Para él, cada coreógrafo tenía que crear su propio idioma, considerando que lo más importante era el retratar al ser humano y sus sentimientos.

Su importancia histórica es fundamental en las dos primeras décadas del siglo XX. Es el puente más importante entre *Petipa* y *Balanchine*, es decir, entre la Danza Académica del siglo XIX y el Ballet Neoclásico. En esas dos décadas según *Lynn Garafola* estaba la insurrección del modernismo¹⁰⁸.

¹⁰⁷ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 43 (La traducción es mía)

¹⁰⁸ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 48

Desde el principio los trabajos de *Fokine* se centraron en la identidad colectiva y en la libertad del individuo. Estas ideas humanísticas se ven en sus obras, como *Les Sylphides*, *Petrushka* etc. Estas ideas, esta obsesión sobre estos temas, provienen de su juventud, ya que él vivió bajo el absolutismo y de la revolución de 1905. *Lynn Garafola* lo retrata así:

"La revolución cambió al soñador en creador de ballets. Pero su influencia no paró aquí su propia dinámica perseguía el trabajo de *Fokine*, incluso mucho después de que este hecho hubiese desvanecido en la memoria, es como si el shock de libertad y el shock de la derrota hubieran marcado su imaginación con la visión de una tierra prometida que nunca podría haberse realizado salvo en el Arte."¹⁰⁹

3. 2. 4 ¿Crisis y reformas? o ¿Reformas y crisis?

El título de este apartado expresa claramente la polémica que se encuentra al analizar y confrontarse con este tema.

Como ya se ha visto y repetido, la *danse d'école* necesitaba cambios, el *Grand Ballet* era un espectáculo monumental pero del siglo anterior, esto no quiere decir que estos ballet tuvieran que desaparecer. Como la historia ha demostrado *La Bayadere*, *Don Quijote*, *El Corsario*, *Raymonda*, *La Bella Durmiente*, *El lago de los cisnes*, *Cascanueces*, han sobrevivido hasta nuestros días y siguen atrayendo a masas de espectadores, sobre todo los ballets con música de *Tchaikovsky*. Pero sólo *Petipa* junto a sus asistentes, en el momento y situación en que vivió, pudo crear este tipo de obras, ellas eran él mismo, su trabajo, su vida.

El mundo cambiaba pero él, un viejo, sólo podía coreografiar bajo la misma fórmula: su fórmula. Al desaparecer su persona de los Teatros Imperiales nadie sabía que iba a pasar, creándose de esta manera un estado de gran incertidumbre porque en aquel momento, en la Academia, era impensable poner en crítica o en duda a *Petipa*.

¹⁰⁹ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 49 (la traducción es mía)

Su influencia fue tan fuerte, hasta en nuestros días se siente, porque las ideas de muchos bailarines, críticos y público estaban y están bajo ella.

La situación política se sintió en los Teatros Imperiales, pero la danza estaba estancada, sin nuevos impulsos y sin dar respuestas, el ballet se había convertido en un lugar donde los balletómanos iban, no sólo a disfrutar de la danza, sino a mirar a las bailarinas, a celebrar y exigir más trucos técnicos. Por otra parte, el ballet necesitaba el dinero para poder sobrevivir de los Zares y los nobles, por eso los espectáculos estaban orientados hacia los gustos de ellos.

La generación de bailarines, que había trabajado con *Petipa*, sólo tenían la capacidad de ver al ballet tal y como ellos lo conocían, con su jerarquía y estructura. Su representante más destacada era *Mathilde Kschessinska*, que había sido novia del Zar Nicolás II y enemiga de *Fokine*.

Todos estos factores mencionados eran, en aquel momento como una ley o leyes, la única forma posible para la danza escénica. Por eso, la reacción de los jóvenes creadores como *Fokine* y *Gorsky* representaba una amenaza a toda esta estructura, que se había establecido durante los últimos cincuenta años. Esta reacción era necesaria, ya que la danza tenía que salir de aquella situación porque la creatividad estaba estancada y los coreógrafos se repetían constantemente.

Muchas de las reformas que *Fokine* sugirió en su manifiesto, procuraron que la *danse d'école* y sus bailarines se liberaran de tradiciones dogmáticamente establecidas. Unos de los éxitos de estas reformas, como ya se ha mencionado, fueron la liberación de la pantomima, la liberación del cuerpo del bailarín al cambiar los vestuarios, el respeto a la continuidad de una obra, es decir, sin aplausos que interrumpieran la representación.

Por otro lado, la controversia comienza al hablar de la expresividad bailando. ¿Pero cómo?, ¿si la técnica, el *en dehors* y todo lo conseguido hasta entonces se cuestionaba?, ¿si el estilo era lo más importante para la expresividad de aquel momento?, ¿no puede un bailarín expresarse bailando con la técnica que ha aprendido?, ¿es necesario disminuirla o retroceder para poder expresarse?, ¿por qué no utilizar la técnica del momento para bailar?, ¿por qué rechazar lo que el ser humano había conseguido con su cuerpo hasta entonces?. Con estas preguntas se descubre la polémica en la que se encuentra, al investigar sobre el principio del siglo XX, la historia de la Danza Clásica. No hay que olvidarse, tampoco, el

énfasis que *Diaghilev* puso entorno a los decorados y *Gorsky* en los argumentos. Esta facetas colocarían, con frecuencia, a la coreografía en lugar inferior. Esta es una de las razones por la que se ha titulado este apartado con estos interrogantes.

A continuación, es fundamental recordar que estos nuevos ballets y reformas fueron producto de su tiempo, como *Scholl* explica en esta cita:

"contestando a la exigencia de los simbolistas hacia un teatro dionisiaco con las farandolas que en general finalizaban las obras de *Fokine*. [...] las farandolas de *Fokine* eran masas humanas retorciéndose, orgías con danzas en círculo que respondían a los simbolistas en su idea de un teatro que unía al interprete y al público en el éxtasis dionisiaco."¹¹⁰

De esta manera, *Fokine* quería dar expresividad a la danza.

Los ballets de *Fokine* y *Gorsky* empezaron a repetir la misma fórmula y ellos entraron en la misma situación de la que habían acusado a *Petipa*. El primero, con sus ballets orientales, rusos, líricos y su orgía final y *Gorsky* con sus reposiciones de los ballets de *Petipa*, tal y como los veía él, es decir, bajo la perspectiva del Nuevo Ballet. Estas quizás son las razones por las que de los ochenta ballets que *Fokine* coreografió, menos de diez se siguen bailando (en 1914 él creó sus últimos ballets para *Ballets Russes*) y de *Gorsky* ninguno porque él, después de la primera década del siglo XX, ya no tenía la creatividad del principio de su carrera como coreógrafo.

La búsqueda de dar sentido a la danza con el drama, y la expresión eran la obsesión de aquel momento, no sólo de *Fokine* y *Gorsky* sino también de los coreógrafos posteriores a ellos. Estos creadores con esta obsesión y, además, con el rechazo, aunque no rotundo, del vocabulario de la *danse d'école*, llevarían a la Danza Clásica, durante las primeras dos décadas del siglo XX, al declive.

Por fin, la Danza Clásica se había liberado de la vieja pantomima pero esta cayó víctima de otra mímica, la denominada *expresividad*. ¿Es incapaz este arte escénico de expresarse por

¹¹⁰ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 65 (La traducción es mía)

sí mismo?, ¿Es necesario que un bailarín haga gestos teatrales al bailar?, ¿No se puede sólo bailar proyectando emociones?. Estas cuestiones necesitaban una respuesta.

Los ballets de principios del siglo XX empezaron a utilizar movimientos retorcidos para conseguir más expresión. La nueva mímica subordinaba a la danza y la belleza apolínea desaparecía, para dar paso a un estado aparentemente dionisiaco¹¹¹.

Llegado este punto, es fundamental recordar la influencia (ya explicada al principio de este capítulo) que *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche tuvo en Rusia, durante el cambio de siglo, además, por esto, la crisis en la Danza Clásica fue tan profunda. Hay que tener presente que, la *danse d'école*, como ya se ha repetido, es apolínea, no sólo por su claridad y orden sino porque el *en dehors* es una interpretación solar del cuerpo, es decir, hacia fuera, proyectando hacia el exterior con un impulso interior¹¹². *Louis XIV*, el rey sol bailaba en *en dehors*. Por el *en dehors*, el cuerpo no sólo consigue así, más capacidad de movimiento, sino que el bailarín presenta los lados interiores de sus extremidades, los lados suaves, creando con sus movimientos una belleza clara y ordenada, que corresponden al concepto o filosofía artística, que la definen.

Apolo y Dioniso son el gran conflicto en el Arte, el orden, la claridad o el éxtasis y el desorden. El uno no puede existir sin el otro, por eso este estado dionisiaco y estas reformas, que liberaron a la *danse d'école* de facetas que ya no le eran necesarias, no la llevaron a un gran desarrollo, sino que hicieron consciente al artista de que dentro de la *danse d'école* existían otras posibilidades.

Los discípulos de *Petipa* al querer renovarla habían convocado una crisis que duraría hasta 1928, el rumbo de la Danza Clásica estuvo perdido durante estas dos décadas.

¹¹¹ En el libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet* se cita una crítica de Levinson de 1911: "The transformation of the stage into a huge boudoir is nothing but an unnecessary, ugly pleonasm, the destruction of the inner economy of the action. The vulgarized Dionysus of the Bacchanalia and the Venus vulgiva of Fokine's erotic fantasies creep in as the ferment of the disintegration of the apollonian beauty of the classical ballet, whose banner might properly be the words of Nietzsche regarding the freeing of the soul from the oppression and strain of the dramatic experience through the fiction of ideal beauty: *Elösung durch den Schein*." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 67

¹¹² Este punto puede recordar al cuerpo solar desarrollado en el arte del Renacimiento. Por ejemplo: "Miguel Angel colocó la estatua de *Marco Aurelio* sobre un pavimento oval decorado en forma de estrella de doce puntas cuyos rayos irradiaban de un centro solar.[...] El diseño estelar, según el arquitecto romano Marco Vitruvio, cuyo tratado *De Architectura* conocía bien Miguel Angel, alude a la esfera celestial con los signos del zodiaco. El sol era un atributo clásico de Apolo, y como el Renacimiento vio con frecuencia a Apolo como una metáfora de Cristo [...]" PARTRIDGE, LOREN. *El Renacimiento en Roma*. Madrid: ediciones Akal, 2007, p. 30

Al finalizar este capítulo, se cita el texto *El significado de la Danza* de 1922 del crítico *André Levinson* (fue uno de los intelectuales más destacados de aquel momento) sobre la controversia en el ballet durante las dos primeras décadas del siglo XX. En él se puede ver con claridad la profunda crisis del momento:

"Tomado en un sentido general, el esfuerzo de los supuestos reformadores, pueden ser llamados *Fokine* o *Duncan*, es ante todo, un intento de basar la danza sobre un fundamento racional o psicológico. Uno no puede moverse sin razón; con el fin de mantener el interés la danza debe de tener un tema. Por lo tanto, al estar ya enterrado el racionalismo psicológico, algunos artistas fomentan un racionalismo inmaduro, una teología que se acerca a la concepción utilitaria de la danza- la liberación del cuerpo de las limitaciones de un estilo, de la inmoralidad de convenciones no naturales, ¡y dios sabe que otras cosas más humanitarias y pedagógicas sin sentido!

Harían que la danza expresase emociones definidas, ser determinada por motivos racionales. ¿Pero que emoción precisa expresa la overtura de *La flauta mágica*?, ¿Que tema plausible inspiró los trinos de la reina de la noche?, ¿Por qué *El Greco* exageró la longitud de los miembros en sus santos y mártires?, o ¿Para que sirven las fugas de *Bach*?

La irracionalidad aparente del ballet, la falta de un puente pasable entre el espíritu abstracto de su forma y los fenómenos superficiales de nuestra vida emocional, levantó una fuerte desconfianza hacia *la danza por la danza* en los renovados no muy cultos, y los orientó hacia la pantomima, arqueología y las danzas folclóricas. Ellos sacrificarían todo a un realismo psicológico, a una exacta evocación de las pasiones. Ellos envidian al drama, en el cual todo es motivado. Ellos buscan lo comprensible, lo explicable, la verdad que puede ser demostrada; y preguntan con perplejidad ¿Cuál es el sentido de girar como una peonza?. Naturalismo, habiendo sido agotado en la literatura, se apoderó de la comedia; ahora que la comedia se ha descargado de él, amenaza al ballet. La vieja doctrina: la vida es la ley del arte, se nos vuelve a ser predicada. Vamos a considerarlo. La vida es la materia prima de la cual el arte está hecho, ¿pero esta materia (si es de mármol o de cuerpo humano) contiene el arte de la creación?. El problema más importante de la arquitectura- dijo *Salomon Reinach* en su espléndido libro- es la victoria sobre la sugerencia de su medio.

¿Cuál es entonces la naturaleza estética de la Danza Clásica? No es fácil de definir, pero el sabio de la antigüedad, francamente, reconoció que es difícil definir la belleza. Es fácil describir la técnica, la gimnasia del ballet ¿pero quién pensaría en establecer a cada movimiento una idea psicológica? El ballet, como hemos dicho, no está determinado por un motivo externo. Incluye su propia ley, su propia lógica y cada salida de esa lógica, relacionada a un cuerpo moviéndose en el espacio, con el objetivo de crear belleza por un dinamismo organizado, es perfectamente aparente al espectador.

Uno de los fundamentos del ballet es el equilibrio, la búsqueda por el equilibrio absoluto. Por lo tanto, la forma de la zapatilla de ballet, suela plana y punta reforzada. - ¡Es, entonces, la simple e irritable necesidad de proporcionar un punto de equilibrio a la bailarina que determine la forma de esta zapatilla que la ensalza! - abucheo a mis adversarios. Yo no encuentro esta necesidad ni simple ni irritable. Toda arte arquitectónico está fundado en necesidades así de simples. ¿Que es un apoyo sino una fuerza a contrapeso con la presión del arco?, ¿Qué es una columnata sino un sistema de pilares sosteniendo el peso de vigas cruzadas?

En cuanto es posible comparar el movimiento con la inmovilidad, encontramos muchos puntos entre la arquitectura y el ballet. Como en la arquitectura, el ballet es una emanación de conceptos geométricos y espaciales. Es *Raum kunst*- el arte del espacio, como los alemanes llaman a la disposición de los interiores arquitectónicos. Reduce a su esplendido e instrumento vibrante, el cuerpo humano, a sus no plásticos elementos tectónicos. Debido a que el volumen plástico es autónomo, limitado por la forma, la estructura de la danza es como el plano preliminar de un templo formado por líneas, líneas que a menudo están idealmente prolongadas en el espacio. Esto es el porqué la coreografía de la Danza Clásica puede ser indiferente a ciertas peculiaridades plásticas del cuerpo humano, que romperían la unidad de sus líneas.

Así la pierna de una bailarina con el empeine hacia fuera y la punta rígida crea una línea vertical de incomparable pureza de la que irradia un encantador y delicado juego de curvas. En esta posición la forma de la pierna, subordinada a un simple movimiento de todo el cuerpo, pierde su carácter individual y se convierte en convencional o general.

-Os gustaría sintetizar la danza, pero eso es lo opuesto al arte; se conseguiría una uniformidad aburrida; se suprimiría el desarrollo creativo mediante la supresión de la

individualidad- y mis adversarios demandarían derechos individuales para cada dedo, desgarrando el raso rosa de la zapatilla de cenicienta y los hilos de seda de sus medias (en general el primer gesto de la danza moderna es el rechazar las medias).

Cualquier artista, pintor o escultor comienza con lo que es individual y trabaja hacia lo característico, con la eliminación accidental y destacando los elementos esenciales. La creación es una constante deformación de la realidad empírica, un progreso hacia una realidad superior, *de realibus ad realiora*. El camino del artista conduce siempre desde lo concreto a lo simbólico.

¿Quién se atreve a criticar el espíritu de síntesis uniforme que se encuentra en la escultura egipcia, los mosaicos bizantinos de *Ravenna* o los frescos primitivos?. Decididamente todas estas rebeliones contra la fórmula convencional del ballet deben de ser relegadas al desván junto a los viejos métodos naturalistas.

No hay nada menos natural que la posición básica de la técnica del ballet, los pies girados hacia afuera, pero el resultado de este hábito conseguido durante años de entrenamiento, no es sólo un equilibrio que supera todas las dificultades sino también una extraordinaria amplitud de movimiento. Así la pierna en movimiento puede ser elevada hasta que forma un ángulo obtuso con la pierna pivotada sin trastornar el centro de gravedad. El movimiento natural actúa sobre un plano limitado, mientras el bailarín de ballet puede moverse con igual libertad en todas las direcciones.

Bajo el viejo régimen, con su gran cultura convencional, existía una relación estrecha entre la danza escénica y las danzas de corte y de sociedad. Pero, con el decline de la educación coreográfica mundana, no sólo la danza escénica, sino incluso sus posiciones elementales se convirtieron en imposibles para el no profesional.

Al ser más monopolizado por artistas profesionales, el carácter artificial de la danza se fue pronunciando y al mismo tiempo se espiritualizó más.

El culto idealista de las puntas y la elevación, las cuales determinan las formas del ballet de nuestro tiempo, hicieron su aparición a principios del siglo XIX. *Noverre*, el Shakespeare de la danza, en el siglo XVIII no sabía nada de los movimientos girando sobre las puntas ni del equilibrio prolongado en *attitude*.

Esta no es la primera vez que una crisis ha ocurrido en el desarrollo del ballet. Aparecen periódicamente y su síntoma común es el predominio de la pantomima.

A principios del siglo XVIII hubo la crisis racionalista; a principios del XIX la romántica. Ambas amenazaron al ballet pero este las sobrevivió enriqueciéndose con nuevas fuentes. La evolución de su técnica ha continuado sin interrupción. Los diferentes siglos, a través los cuales el ballet ha pasado han dejado una impresión en su puesta en escena. El libretto de 1830 sigue siendo su modelo y a través de esta apariencia romántica, vislumbramos afectaciones del Rococo, las alegorías pomposas del Barroco francés. Estos ecos del pasado pueden encantarnos, son memorias ligeras como el polen de las flores sobre las alas de una mariposa. Pero el espíritu viviente del ballet no está en estas futilidades seductoras. ¡Ella (la Danza Clásica) no es una marquesa con polvos y parches!.

Hoy el ballet esta pasando por una tercera crisis. Yo no se si resultará igual de fecunda que las otras dos, pero no dudo que el ballet se levantará como el fénix de sus cenizas. Adoptará profundas concepciones teatrales modernas. Creará por si mismo un nuevo medio pictórico o arquitectónico. Todos los elementos fortuitos, efímeros y extraños, que ocultan su verdadera esencia, caerán por su propio peso.

En este ocaso de falsos dioses de diletantismo, de eclecticismo, que transformaría a la danza en una exhibición etnológica o arqueológica, el ballet clásico brilla con todo su esplendor. Porque presenta posibilidades plásticas y dinámicas sin límites. Hemos visto como el establecimiento de un equilibrio artificial multiplica estas posibilidades. Indudablemente el número de movimientos básicos es limitado, como la gama de colores visible para el ojo humano o los sonidos que su oído puede percibir; pero la multitud de posibles combinaciones, sombras y variaciones sobrepasa la imaginación. Es solamente para el ojo no educado, inepto para observar la delicadeza, al que el ballet le parece monótono, como el verso de un poeta para un oído inculto.

Estas afirmaciones se apoyan en pruebas irrefutables. Y ahora los reformadores admiten, que el ballet se burló durante un cuarto de siglo de la élite así como del vulgo, pero lo admiten para combatir mejor. Astutamente ellos tratan de aplastarlo bajo su respeto y relegarlo al museo. -Muy bien- ellos dicen- ¿no se puede intentar algo nuevo? ¿Usted insiste en el monopolio de la danza por el ballet?

¿Y si lo hago? Francamente estas preguntas me parecen sospechosas. ¿Por qué uno tiene que buscar lo que ya está encontrado? ¿Por qué debería uno remplazar una cosa que uno públicamente aprueba?.

Dos ejércitos formidables están unidos contra el ballet: aquellos que no ven y prefieren tocar, oír y sentir, y aquellos no podrían aunque pudieran. Pero el ballet clásico, fuerte en su tradición y conformidad, con el espíritu del orden y disciplina que anima a la élite del momento, triunfará contra esta conspiración de ciegos y parálíticos a los cuales yo nunca dejaré de denunciar.

¡ Pueda este texto ayudar su triunfo!"¹¹³

Aunque la crítica a estos reformadores ha sido y es, hasta nuestros días muy fuerte, esto no elimina la importancia que tuvieron en la evolución de la *danse d'ecole*.

La *danse d'ecole* correría aún un largo camino hasta poder expresarse como danza, sin la necesidad de gestos teatrales, decorados y vestuarios, sólo como danza escénica junto a la música.

Este largo camino que la ayudaría a sobrevivir gracias a la atracción que el público sintió hacia ella y a la entrada de personalidades de otras ramas del Arte, estaría en las manos de *Sergei Diaghilev*. Al que según la bailarina y maestra, *Alexandra Danilova* en un documental de 1980, llamado *Reflexions of a Dancer*, dirigido por *Anne Belle*, dijo "todo se lo debemos a *Diaghilev*".

¹¹³ GOTTLIEB, Robert. Reading Dance. New York: Patheon Books, 2008, pp. 408-412 (La traducción es mía)

LES BALLETS RUSSES

La historiadora *Carol Lee*, ya desde el título de uno de los capítulos de su libro, nos sitúa ante la importancia de este momento histórico para la historia de la danza, al denominarlo, de este modo: "*Los Ballets Russes, de la búsqueda de las vanguardias al neoclasicismo*" y, además, los califica así:

"Los *Ballets Russes* de *Diaghilev* se establecieron como una fuerza mayor en la vida cultural europea ya en las primeras temporadas. Desde el Renacimiento este continente no había sido testigo y acogido un intercambio artístico tan intenso como el estimulado por *Diaghilev* y su lista de colaboradores."¹

Es importante remarcar, que *Diaghilev* y su círculo de amigos querían dar a conocer el Arte Ruso en Europa y, a través del ballet, y de la propia inspiración que él generaba, surgieron figuras destacadas que contribuyeron no sólo a su desarrollo, sino al esplendor creativo que el nuevo siglo necesitaba. Estos fueron los nombres más destacados: *Fokine, Massine, Nijinsky, Nijinska, Rambert, de Valois* y *Balanchine*.

A continuación, hay que recordar que el *Gesamtkunstwerk* reaparece en este momento. Según explica *Scholl* esta teoría de *Wagner* sería cuestionada por algunos de los contemporáneos de aquel de entonces:

"Para *Levinson* la teoría de *Wagner* se convierte en la principal enfermedad del teatro contemporáneo. [...] Este tipo de fusión, la realización del *Gesamtkunstwerk* que combina en una sola empresa el potencial de todas las artes, es posible sólo en sus estados rudimentarios. *Levinson* creía que una o varias de las artes predominarían en este intento de síntesis, pero en el Nuevo Ballet, la danza ya había cedido el paso a las artes visuales y a la mímica."²

¹ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 254 (La traducción es mía)

² SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 67 (La traducción es mía)

Aunque seguramente *Levinson* tuviera razón, la importancia de los *Ballets Russes* durante los veinte años de su existencia entre 1909 a 1929, ha sido fundamental en la historia de todas las Artes³, principalmente porque:

- Pintores como *Picasso*, *Benois*, *Baskt*, *Matisse*, *Derain*, *Utrillo*, *Juan Gris*, *Goncharova*, *Nicholas Roerich*, *Rouault*, entre otros, diseñaron escenografías y vestuarios para esta compañía.
- Escritores como *Cocteau*, *Kochno*, escribieron *libretto*.
- Músicos como *Satie*, *Prokofiev*, *Richard Strauss*, *Manuel de Falla*, *Stravinsky* y otros, compusieron ballets. Las composiciones de *Stravinsky* para los *Ballets Russes* como *Le sacre du printemps*, *El pájaro de fuego*, *Les Noces*, *Le Chant du rossignol*, *Pulcinella*, *Apolo* han pasado a la historia y diferentes coreógrafos, hasta nuestros días, crearon y crean ballets desde ellas.
- *Anna Pavlova* y *Tamara Karsavina*, leyendas de la danza. Bailaron durante las primeras temporadas. *Pavlova* no sólo se hizo famosa por su gran talento sino por haber acercado el ballet al público de todos los rincones de la tierra y, además, creó su propia compañía en Inglaterra en 1912. *Karsavina* fue pareja escénica de *Nijinsky* y gran admiradora de *Fokine*. Ayudó a crear el *Royal Ballet* y fue una de las fundadoras del *Royal Academy of Dance*.
- Los ataques más fuertes a la Academia por parte de *Nijinsky* en *Le sacre du printemps* en 1913, que coreografió para esta compañía (no debe de olvidarse el famoso alboroto que se creó durante su estreno) son quizás, junto con *L'apres-midi d'un Faune* y con algunas coreografías de *Fokine*, los principios de la danza moderna.
- *Bronislava Nijinska*, la primera mujer coreógrafa, empezó su carrera creadora en *Ballets Russes* con obras como *Les Noces*, *Le Biches* y *Le Train Bleu*.
- Las fundadoras del *Royal Ballet* y *Rambert Ballet*. *Ninette de Valois* y *Marie Rambert* bailaron en los *Ballets Russes*.

³ En una conversación entre el autor *John Drummond* y la hija de *Alexander Benois*, *Anne Benois-Tscherkessova* hablando sobre los *Ballets Russes* afirmó: "Yo creo que fue un vuelco del gusto que existía y este efecto se siente hasta nuestros días. No existía nada así cuando los *Ballets Russes* vinieron por primera vez a *París*, y nada comparable en Arte. [...] los *Ballets Russes* llevaban con ellos un soplo de arte, de nuevas ideas, si quieres arte pictórica, porque eran pintores de verdad los que tomaron parte. No eran simple decoradores eran verdaderos pintores los que estaban en el corazón de este gran trabajo. Volcaron todo incluso la moda". DRUMMOND, John. *Speaking of Diaghilev*. London: Faber and Faber Limited, 1997, pp. 104-105 (La traducción es mía)

- *Leonid Massine* empezó su carrera coreográfica para este grupo de *Diaghilev*.
- *Serge Lifar*, el bailarín al que *Balanchine* creó *Apolo*, empezó su carrera como bailarín en los *Ballets Russes*, más tarde fue coreógrafo y director del ballet de la Ópera de París.
- *Felia Doubroska*, *Alexandra Danilova* (las primeras bailarinas a las que se les creó un Ballet Neoclásico, *Apolo*) y *Pierre Vlarimirov* que huyeron de la Rusia Soviética para trabajar con *Diaghilev*. Más tarde, fueron maestros en la *School of American Ballet* de Nueva York, fundada por *George Balanchine* y *Lincoln Kirstein*.
- La larga y fuerte colaboración entre *Stravinsky* y *Balanchine* empezó en los *Ballets Russes*, durante la creación del ballet *Apolo* en 1928. Esta obra no sólo fue el momento crucial de la vida de este coreógrafo, sino que marcó la dirección, que él tomaría como coreógrafo, y la que abrió hacia el nuevo rumbo de la *danse d'ecole*, liquidando, que de esta manera, su profunda crisis.

Muchas personalidades del arte y de la danza, estuvieron asociados a los *Ballets Russes* de *Diaghilev*, y sus miembros se esparcieron por el mundo, llevando y compartiendo su gran experiencia.

Desde las vanguardias, en torno a ellas, y con la creación de *Apolo*, hay que remarcar, una vez más, surgió la gran creación del siglo XX: el Ballet Neoclásico.

En resumen, las artes se unieron en esta fascinante aventura, que era el Arte por el Arte y la búsqueda de Danza por la Danza (es decir danza pura, en su esencia).

4.1 Los orígenes de los Ballets Russes

Como ya se ha dicho y es de todos conocido, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en Rusia se luchaba para conseguir un cambio socio-político que culminaría en la revolución de Octubre de 1917. Las vanguardias estaban en pleno desarrollo y es, en este contexto, en el que nacen los *Ballets Russes*.

Desde el primer momento se destaca la figura de Diaghilev y su círculo de amigos simbolistas, al que se denominó *Mir isskusstva*. Sergei Patvlovitch Diaghilev nació en Novgorov de 19 Marzo de 1872. Más tarde su familia se trasladó a Perm y en 1890 él se fue a San Petersburgo para estudiar derecho en la Universidad, aunque, poco después, se dio cuenta de que las leyes no le interesaban, lo que le interesaba era la música. Por esta razón, a la vez que visitaba la Universidad, se matriculó en el conservatorio donde estudió canto y piano.

Poco antes de comenzar con sus estudios en la Universidad, hizo un corto viaje con su primo Dimitri Filosov por Europa. Aquí escuchó por primera vez *Lohengrin* de Wagner, se obsesionó con este compositor y sus teorías, al igual que con el arte florentino⁴.

Al volver a San Petersburgo su primo Filosov lo presentó a su círculo de amigos. Entre ellos estaba el pintor, en aquel momento estudiante de derecho, Alexander Benois (3 Mayo 1870 San Petersburgo- 9 Febrero 1960 París), que era hijo de un arquitecto imperial.

Al finalizar sus estudios en la Universidad, este grupo de amigos continuó con su amistad y formaron un círculo artístico. Se encontraban varias veces a la semana en la casa de Benois⁵. Sus objetivos eran artísticos. Benois⁶ era la figura central y la pasión de este grupo era, el Arte. Hay que añadir que en 1890 Benois había conocido al pintor Levushka Rosenberg, conocido como Leon Bakst (10 Mayo 1866 Grodno- 28 de Diciembre 1924 París) que en ese momento estaba estudiando en la Academia del Arte y le invitó a unirse a este círculo.

Gracias a la influencia de este grupo y a su viaje a Europa, Diaghilev, adquirió un gran conocimiento de la música y del Arte.

A continuación, hay que señalar el acontecimiento más importante en los orígenes de los *Ballets Russes*, que se produjo en 1890, con ocasión del estreno del ballet *La Bella*

⁴ COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 2, p. 406

⁵ En el libro *Diaghilev and his Friends*, Joy Melville explica: "For Russian schoolboys at the end of the 19th century, sport was frowned on and emphasis laid on intellectual ability. Instead of playing a game of football, young students would form discussion groups and argue heatedly about art and music. The group around Filosov remained friends on leaving school and light-heartedly called themselves The Society for Self Improvement." MELVILLE, Joy. *Diaghilev and his Friends*. London: Haus Publishing London, 2009, p. 4

⁶ En una conversación entre John Drummond y Tamara Karsavina sobre el nuevo ambiente en las artes en San Petersburgo a principios del siglo XX, ella contestó: "Era el renacimiento del Arte Ruso. Y es justo decir que fue dirigido por Benois. Él agrupaba sus amigos [...] y discutían sobre arte." DRUMMOND, John. *Speaking of Diaghilev*. London: Faber and Faber Limited, 1997, p. 85 (La traducción es mía)

Durmiente. *Benois* se maravilló de esta obra, él era un gran admirador del ballet⁷, por eso, convenció al músico *Nouvel*, que también era miembro del grupo, para asistir con él al espectáculo y ambos se entusiasmaron tanto, que lo vieron seis veces en una semana. *Diaghilev*, escuchó las largas descripciones de los dos sobre esta obra y esto levantó su interés hacia este arte⁸. Esta es, seguramente, la razón de donde proviene la raíz de los *Ballets Russes*, que se formaron en aquel momento. Debido a este hecho, creció la atracción de los miembros de este grupo, hacia este arte escénico. Más tarde se extendería a la producción de ballets⁹.

Por otro lado, es importante reseñar que, *Diaghilev* quiso ser músico e intentó cantar y componer. Le enseñó algunas de sus composiciones a *Rimsky-Korsakov* y este más o menos, le vino a decir que se dedicara a otra cosa¹⁰. Siguiendo la evolución de todo este conjunto de intereses artísticos, es importante recordar que *Diaghilev* no pretendía dedicarse a las leyes profesionalmente porque sus intereses estaban en la música, el teatro y el arte. Ya que no podía ni ser pintor ni escultor, se dedicó a apreciar el arte, a valorar la belleza escondida en las obras y a descubrir los talentos que se esconden en los poseedores de ellos.

En 1892 él y su primo viajaron a Moscú, donde visitaron los museos, galerías de arte y teatro. Allí entró en contacto con el escritor *Tolstoi* con el que se relacionó durante mucho tiempo¹¹. Durante los próximos años conoció a *Brahms* y a *Verdi* y a múltiples artistas y de esta manera su círculo de contactos, con importantes personalidades del mundo de las artes, iba creciendo. Estos contactos, más tarde los utilizaría para las creaciones de ballets

⁷ En el libro de *Boris Kochno*, *Diaghilev and the Ballets Russes* en la introducción *Benois* escribió: "Mi pasión por el ballet nació cuando vi mi primer ballet, *La Bayadere*. Desde aquel momento su atractivo aumentó y mi entusiasmo e información crecieron. Los estadios de mi evolución con el ballet fueron *Coppelia* y *Giselle* en 1884, la llegada de la divina *Zucchi* en 1885 y *La Bella Durmiente* en 1890." KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 20

⁸ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 186

⁹ *Karsavina* escribe que después del estreno de *Le Pavillon d'Armide*. "[...] su arte me dejó hambrienta de más. En ese momento empecé a visitar todas las exposiciones de *Mir iskusstva* y ellos me revelaron algo maravilloso. Había necesitado un momento para penetrar en ese mundo sagrado, en el que ellos trabajaban juntos. *Fokine* daría su opinión, de vez en cuando, sobre estas reuniones artísticas en el apartamento de *Diaghilev*." KARSAVINA, Tamara. *Theatre Street*. London: Columbus Books, 1988, p. 192 (La traducción es mía)

¹⁰ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*, 2004, vol 2, p. 406

¹¹ GARAFOLA, Lynn. *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 46

en los *Ballets Russes*. Por otro lado, es importante citar, que su arrogancia y encanto, le ayudaron en aquel momento y más tarde, a conseguir patrocinadores para sus empresas.

En 1893, volvió a viajar a Europa y empezó a coleccionar objetos de arte. Dos años más tarde volvió a repetir este viaje con propósito de ampliar su educación, y visitó museos y artistas en sus diferentes estudios. Este último viaje le dio la oportunidad de conocer personalidades muy influyentes en el mundo de la música, literatura y artes visuales fuera de Rusia.

En 1897, organizó una exposición en el Museo del Barón *Stieglitz* en San Petersburgo, gracias a este acontecimiento se dieron a conocer, con éxito, jóvenes pintores rusos como *Benois* y *Baskt* y, además, se incluyeron pinturas de *Valentin Serov* que ya tenía reputación como artista. La exhibición fue espléndida¹².

En el mismo año de la exposición, este círculo de amigos de *Diaghilev* se sentía lleno de ideas artísticas y querían difundir sus exposiciones y conferencias. Por eso sintieron la necesidad de crear una revista que propagara sus ideas, entre ellas la de *El Arte Puro*. Tomaron como modelo la revista inglesa *The Studio* y, además, el entusiasmo de *Diaghilev* hacia este proyecto, es el que dio vida a la revista *Mir iskusstva*. A partir de ese momento, este grupo y esta revista estuvieron en el centro de la emocionante vida cultural, de San Petersburgo de finales del siglo XIX.

En 1898, empezó a publicarse la revista *Mir iskussiva* (Mundo del Arte), sus dos patrocinadores fueron la princesa *Tesnicheva* y *Savva Mamontov*. Este último tenía una compañía de Ópera a las afueras de Moscú y había visitado la exposición organizada por *Diaghilev* en San Petersburgo en 1897¹³. *Mamontov*, además, de patrocinar la revista, le había presentado a muchos de los pintores de su círculo de amigos de Moscú, que más tarde trabajarían para los *Ballets Russes*. *Diaghilev* sintió siempre una gran admiración hacia *Mamontov* y la influencia más importante de este en *Diaghilev* fue, como dice *Lynn Garafola*, así:

¹² GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 151

¹³ *Ibid.*, p. 151

"Por encima de todo transformó, al aficionado del arte en un edificador de imperios artísticos."¹⁴

A continuación es de gran envergadura remarcar, que la historia artística de los *Ballets Russes*, tiene sus raíces en San Petersburgo, pero sus orígenes como empresa vienen de Moscú. Algunos comerciantes de esta ciudad, entre ellos Savva Mamontov y Pavel Tretiakov, se habían propuesto remover el panorama cultural ruso. Mamontov, como ya se ha dicho, formó su propia Compañía de Ópera y Tretiakov poseía una Galería de arte con pinturas rusas y una colección de Iconos del siglo XV (esta galería aún existe en Moscú, *La Galería Tretiakov de Moscú*)¹⁵. La gran contribución histórica de estos comerciantes fue como patrocinadores de arte, y se puede observar hasta la actualidad, en los museos rusos. Su importancia no sólo residía en sus colecciones de arte sino, también, en el patrocinio de jóvenes pintores rusos y los primeros en beneficiarse de esta situación fueron los pintores de la *Sociedad de Ambulantes*, que como se recordará, rompieron con la Academia. Mamontov patrocinó, también, a artistas como Serov, Gontcharova (ambos diseñarían para los *Ballets Russes*) y Marc Chagall entre otros¹⁶.

También conviene recordar la formación de círculos artísticos, durante los últimos años del siglo XIX, para entender mejor los orígenes de los *Ballets Russes*. El círculo de Mamontov, en Moscú, dio a luz a la primera Compañía de Ópera privada, en ella trabajarían los artistas del momento y el famoso cantante Chaliapin. Y, además, existía el círculo asociado a Konstantin Stanislavsky, que se convirtió más tarde en el *Teatro del Arte de Moscú*¹⁷.

Diaghilev, no sólo fundó y administró hasta su desaparición en 1904 la revista, *Mir iskusstva*, sino que él y su grupo organizaron una compañía de exhibiciones de arte con el mismo nombre hasta 1910 pero, a partir de 1901 fundaron una compañía para organizar conciertos de música contemporánea, introduciendo, de esta manera al público ruso a los compositores modernos y a sus obras. Siete años más tarde, esta empresa se concretó en la

¹⁴ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 150

¹⁵ *Ibid.*, pp. 149-153

¹⁶ *Ibid.*, p. 149

¹⁷ *Ibid.*, p. 153

producción de la ópera *Boris Godunov* de *Mussorgsky*, en la Ópera de París. Por fin, este grupo entró en las artes escénicas. Y este fue el momento crucial, de la carrera como empresario de las artes de *Diaghilev*¹⁸.

Considerando de nuevo a las empresas de *Mamontov*, *Stanislavsky* y *Diaghilev*, es fundamental mencionar, que ellas tenían en común el hecho de que habían nacido de grupos de aficionados y dependían del patrocinio de comerciantes privados. Lo mismo, que más tarde, los *Ballets Russes* dependerían de este sistema económico.

La revista *Mir iskusstva* apoyaba la idea de la síntesis de las artes y, como se recordará, el fin del siglo de XIX fue un momento especial en Rusia, en el cual pintores, poetas, músicos y filósofos intentaron unirse en el mismo camino. En una entrevista de esta revista en 1898, *Diaghilev* afirmó:

"[...] el arte ruso ha llegado a un momento de transición. Es un momento en el que la historia coloca todas las direcciones emergentes, y es cuando los principios de las viejas generaciones chocan con nuevas necesidades que se están desarrollando. [...] Hay un grupo de jóvenes artistas dispersos por diferentes ciudades, los cuales unidos, podrían demostrar que el arte ruso es nuevo, original y capaz de traer mucho de lo que es nuevo a la historia del arte. [...]"¹⁹

Diaghilev escribió múltiples artículos ya antes de que esta revista fuera fundada porque, además, de ser un empresario, también, era crítico de arte. La mayoría de los escritos publicados en *Mir iskusstva* fueron suyos, aunque al principio estuvo bajo la influencia de sus amigos, sobre todo *Benois* y *Filosov*.

En las primeras dos ediciones, se publicó un manifiesto (podría recordar a los que más tarde se publicaron por las vanguardias) con el título *Preguntas Complicadas*. Este

¹⁸ En el libro sobre la cultura rusa en el siglo XX *The Magical Chorus* de *Solomon Volkov* explica que. " *Diaghilev's* goal was to astonish Parisians by the opulence of the production. With *Benois*, he found and bought ancient brocade and expensive silk for the costumes, design by *Ivan Bilibin*, an artist of the *Mir iskusstva* group. [...] This was a turning point of *Diaghilev's* enterprise and in the western reputation of Russian music." VOLKOV, Solomon. A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn. New York: Alfred a. Knopf, 2008, pp. 39-40

¹⁹ GARAFOLA, Lynn. *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 55 (La traducción es mía)

manifiesto constaba de cuatro apartados²⁰ y su propósito era el de liberar al público del Realismo, que había dominado durante muchos años el arte ruso, e introducirlo a los estilos como al *art nouveau*, nabi, neo-idealista, secesión, que se habían puesto de moda en Europa y provenían o estaban influenciados por el Simbolismo²¹.

Algunos de los argumentos de este manifiesto escrito por *Diaghilev* fueron:

- "la gran fuerza del arte, es que es una finalidad que se sirve a sí mismo, y sobre todo que es libre.
- el poder del arte está en la subjetividad. El valor de una obra de arte radica en la medida en la que se revela la personalidad del artista²²."

A continuación, hay que revisar que la influencia de las ideas simbolistas en este grupo, es obvia y con ellas querían acercar a los intelectuales rusos, hasta aquel momento realistas, al Simbolismo, que ya se conocía en Europa desde la década de los 70. Aunque, el círculo de *Mir iskusstva*, se identificaba más con el Simbolismo, tenían la capacidad de distinguir las cualidades de ambos movimientos. En la figura de *Diaghilev* esta capacidad, se ve con claridad, al estar entusiasmado por los nuevos experimentos en el arte pero, a su vez, al alabar las obras de *Tolstoi* y *Chekhov*²³. Esto demuestra que aprobaba las tradiciones del Realismo y, al mismo tiempo, defendía la estética decadente del Simbolismo y, de esta manera, se revela su capacidad para distinguir lo esencial en un trabajo o discurso estético. Su talento, como explica *John E. Bowl* se ve en esta cita:

"[...] el de ver y reconocer, le ayudaron a aumentar sus intereses y a desarrollar su gusto a través de los años, desde el Simbolismo al Constructivismo."²⁴

²⁰ Según *Benois* estos cuatro ensayos "*Nuestro supuesto decline, El conflicto eterno, La búsqueda de la belleza, Principios de la crítica de arte*. Estos reflejaban los puntos de vista del grupo." GARAFOLO, Lynn. *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 71 (La traducción es mía)

²¹ *Ibid.*, p. 71

²² *Ibid.*, pp. 72- 73 (La traducción es mía)
Estas afirmaciones sobre la libertad en el Arte, demuestran la influencia de *Nietzsche*.

²³ *Ibid.*, p. 44

²⁴ *Ibid.*, p. 44 (La traducción es mía)

El éxito de esta revista proporcionó a *Diaghilev* la oportunidad de trabajar de 1899 hasta 1901, en los Teatros Imperiales.

En 1904, este grupo cerró la revista *Mir iskusstva*, principalmente, por la falta de ayudas económicas. Pero las raíces fundamentales para la creación de los *Ballets Russes* estaban arraigadas.

Finalmente, hay que recordar que *Benois* era un gran admirador del ballet, y ya en su juventud había escrito y diseñado un ballet²⁵, este no se puso en escena porque a él le pareció infantil, pero fue su primer intento en este campo. Nunca dejó de soñar en un espectáculo de ballet creado por él. Al entrar en contacto, años después, con el compositor *Tcherepnine* (1873-1945), ambos empezaron a trabajar en un nuevo ballet, que estaba inspirado en una historia de *Gauteir*, esta, a su vez, tenía rasgos parecidos a las historias de uno sus autores favoritos, *E.T.A Hoffmann*, pero este proyecto tuvo que esperar varios años²⁶.

En 1907, pocos meses antes del estreno de la ópera *Boris Godunov* (proyecto de *Diaghilev* y *Benois*) en París, la dirección de los Teatros Imperiales se interesó en el ballet de *Benois*, *Le Pavillon d'Armide* y decidieron ponerlo en la escena. Los diseños escénicos y libretto fueron de *Benois*, la música de *Tcherepnine*, la coreografía de *Fokine* y los bailarines principales fueron *Nijinsky* y *Pavlova*. El estreno fue un éxito y al final del espectáculo *Diaghilev* le dijo a *Benois*: "Esto es lo que llevaremos a París."²⁷

Como ya se ha dicho, *La Bella Durmiente* inspiró a *Benois* para idear este ballet. Nuevamente, se ve la importancia de *La Bella* en el desarrollo de la *danse d'école*.

Más tarde, *Fokine* creó *Chopiniana* y la *Nuit d'Égypte*. Estas dos obras, rebautizadas como *Les Sylphides* y *Cléopâtre*, junto con *Le Pavillon d'Armide*, formarían parte de la primera temporada de los *Ballets Russes*.

²⁵ *Benois* en el libro *Diaghilev and the Ballet Russes* relata: "In 1887, at the age of seventeen, I had begun to compose a ballet on a subject I had found in a collection of German tales; in many ways, it was analogous to Fouque's *Undines*- the same theme that much later would inspire *Jean Giraudoux* to write one of his most charming plays. This *Chain of the Nixie* I translated into a ballet in three acts of five scenes. I began ardently to compose the score and simultaneously to design the sets. My ballet was full of fantastic romanticism and dramatic vicissitudes; like my two favorite ballets, *La Bayadère* and *Giselle*, it concluded with the deaths of all the characters." KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 5

²⁶ *Ibid.*, p. 5

²⁷ *Ibid.*, p. 10

Desde el estreno de *Le Pavillon d'Armide*, *Diaghilev* quiso realizar su idea: dar a conocer el arte ruso en Europa y especialmente su ballet.

El éxito de una exposición que organizó y el estreno de la ópera *Boris Godunov* en París en 1908, fueron las primeras empresas de *Diaghilev* para dar a conocer el arte de su país, pero a partir de 1909, empezó la aventura de los *Ballets Russes*, que cambiaría el camino de la *danse d'école*.

4. 2 *Las experimentaciones durante las primeras temporadas de Ballets Russes*

La danza, como arte escénica, no puede sobrevivir y desarrollarse sin el apoyo económico de reyes, estados y patrocinadores y, hasta la llegada de los *Ballets Russes*, ninguna compañía había sido financiada con ayudas que no fueran del Estado.

En 1909, el régimen imperial vio como una amenaza a su monopolio cultural, el éxito que *Diaghilev* había tenido en el extranjero con su exposición en París y la ópera *Boris Godunov*. No pudieron destruirlo, porque él había conseguido el dinero y los contactos suficientes para financiar esta aventura de los *Ballets Russes*.

Esta compañía que se presentó en París en 1909 y, con la herencia ya mencionada, de ayudas del estado y de comerciantes, dio vida a un nuevo tipo de proyecto.

Lo primero que hay que tener en cuenta es, que los bailarines que viajaron a París en 1909, se habían comprometido sólo a bailar durante esa temporada. Casi todos estaban contratados como bailarines en el Mariinsky, entre ellos *Karsavina*, *Pavlova*, *Nijinsky* y como maestro de baile *Fokine*²⁸. En aquel momento, fue sólo un grupo de ocasión y sólo llegó a ser una compañía privada e independiente a partir de 1911²⁹.

²⁸ *Lynn Garafola* escribe que: "En la orientación personal y artística, la compañía unida para su primera temporada en París reflejaba las aspiraciones del lado izquierdo del *Mariinsky*. También *Diaghilev* estaba visto como un liberal después de 1905, sobre todo en la corte." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 174 (La traducción es mía)

²⁹ *Ibid.*, pp. 177- 184

En segundo lugar, se tiene que volver a mencionar que, *Diaghilev* se había propuesto llevar el arte ruso a Europa. Por eso la bailarina *Tamara Karsavina* recuerda lo siguiente:

"El verano de 1909 vivió la invasión de Arte Ruso en Europa (ella se corrige y dice Europa occidental, ya que Rusia es parte de este continente). [...] poco se sabía de él fuera de sus fronteras. [...] Nuestro país, en la opinión de los occidentales, seguía siendo un país de bárbaros. Rusia, bruta y refinada, primitiva y sofisticada, el país de gran conocimiento y pésima ignorancia; Rusia gigantesca, no hay duda de que Europa no te intentaba entender, para tus propios hijos eres un enigma."³⁰

Cuando este grupo de artistas rusos apareció en París, nadie hubiese podido prever el éxito que conseguiría³¹. Esta primera temporada se presentó como, *temporada rusa*, la estrella no eran ni *Pavlova* ni *Nijinsky* sino el cantante *Chaliapin* y se presentaron óperas al igual que ballets, entre ellas el tercer acto de *Ivan el terrible* de *Rimsky-Korsakov* y el primero de *Rusland* y *Ludmila* de *Glinka*³².

El estreno o ensayo general del 18 de Mayo de 1909 consistía en: *Le Pavillon d' Armide*, *Danzas Polovetzianas* de la ópera *El Príncipe Igor* de *Borodin* y *Le Festin* que era una suite de danzas del repertorio imperial, y el segundo programa estrenado el 2 de Junio consistía en: *Les Sylphides* y *Cléoâtre*. Todos estos ballets salvo *Le Festin*, eran coreografías de *Fokine*. Las escenografías y vestuarios de los ballets y óperas, habían sido encargadas por *Diaghilev* a diferentes pintores rusos, *Benois*, *Baskt*, *Roerich*, *Golovine* y *Korovine*³³. Hay que añadir, además, que la recepción del público fue grandiosa³⁴ y que las atracciones más

³⁰ KARSAVINA, Tamara. Theatre Street. London: Columbus Books, 1988, p. 189 (La traducción es mía)

³¹ *Karsavina* recuerda que "Ningún proyecto tan ambicioso se había concebido hasta entonces, aunque en *Theatre Street* (nombre de la calle que se le da al lugar donde está situada la Escuela Imperial, actualmente la escuela se llama *Vaganova Academy*) y en el *Mariinsky* había una gran excitación, nadie podía haber soñado que íbamos a establecer nuestra marca en el arte europeo." KARSAVINA, Tamara. Theatre Street. London: Columbus Books, 1988, p. 189 (La traducción es mía)

³² GARAFOLA, Lynn. The Ballets Russes and Its World. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 314

³³ KOCHNO, Boris. Diaghilev and the Ballets Russes. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, pp. 22- 37

³⁴Para la condesa *Noailles* "parecía que la creación del mundo había añadido algo en su séptimo día". El crítico *Valerian Svetlov* escribió "un acontecimiento de gran importancia ha ocurrido en París." REYNOLDS, Nancy; MC CORMICK, Malcolm. No fixed Points Dance in the Twentieth Century. New Haven: Yale University Press, 2003, p. 47 (La traducción es mía)

populares fueron el bailarín *George Rosai* en la danza de los bufones de *Le Pavillon d'Armide* y *Adolph Bolm*³⁵ (25 Septiembre 1884 San Petersburgo- 16 Abril 1951 Hollywood) en las *Danzas Polovetzianas* (ambos dieron a conocer al público parisino las danzas de carácter rusas). Pero la sorpresa fue que, *Nijinsky*, ya conocido y alabado en Rusia por su virtuosismo, eclipsó a *Pavlova* y por eso lo llamaron el *Vestris de nuestros tiempos*³⁶. La danza masculina, en las coreografías de *Fokine*, maravilló al público francés, porque desde los escritos cáusticos de *Gautier* durante el Romanticismo, el papel del bailarín en Francia había sido secundario. Nunca se habían visto en París saltos como los de *Nijinsky* o la virilidad de *Bolm*.

Se debe de tener en cuenta que, durante los veinte años de los *Ballets Russes*, *Diaghilev* hizo del hombre el punto central de atracción y de esta manera desafió el papel que la mujer había adquirido desde el Ballet Romántico, además, esto fue debido también al talento de *Nijinsky*. En el primer programa de aquella temporada, en los ballets *Le Pavillon d'Armide* y en el paso a dos del pájaro azul de *La Bella Durmiente*, éste, *Nijinsky*, deleitó al público con sus saltos y su técnica pero fue en el segundo programa, en *Les Sylphides*, donde demostró que el hombre no es sólo la pareja de la bailarina, y de esta manera, creó una nueva imagen del bailarín.³⁷

A continuación, es necesario recapitular que, en los ballets anti académicos de *Fokine*, la bailarina perdía su papel como eje central, el esquema de *Petipa* desaparecía, además, al presentar una forma reducida de *El Grand Ballet* (evitando las largas escenas de pantomima y del cuerpo de baile) un nuevo estilo modernizado de danza escénica se estableció. Este estilo de ballets de un acto se ha desarrollado hasta nuestros días. Los

³⁵ Bailarín, maestro y coreógrafo ruso. Estudió danza en la escuela de los Teatros Imperiales. Se graduó en 1903 y entró a formar parte del ballet del *Mariinsky*. Bailó con *Pavlova*. Desde 1909 hasta 1917 bailó con los *Ballets Russes* y fue después de *Nijinsky* el bailarín más importante. En 1917 después de una gira de los *Ballets Russes* por Estados Unidos, decidió irse de la compañía y quedarse en ese país donde creó su propia compañía. Más tarde, trabajó en Chicago y coreografió para el Teatro Colon de Buenos Aires. Fue maestro de baile en San Francisco y fue el primer director de la escuela del Ballet de San Francisco. Más tarde, trabajó en Ballet Theatre. Murió en 1951 en Hollywood que era su hogar desde los años treinta." COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol I, pp. 483-484

³⁶ KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, pp. 17-18

³⁷ Según *Bronislava Nijinska*, coreógrafa y hermana de *Nijinsky*: "Nijinsky fue una revelación. Con sus logros artísticos en *Les Sylphides* demostró que un primer bailarín podía ser más que el pareja de la bailarina. Creó una nueva imagen del bailarín y a partir de entonces los ballets no fueron creados simplemente para la bailarina. una nueva época había empezado y muchos de los nuevos ballets, *Le spectre de la Rose*, *Petrushka*, *Narcisse*, *Le Dieu Bleu*, fueron creados predominantemente para el bailarín." NIJINSKA, Bronislava. *Bronislava Nijinska Early Memoirs*. Durham: Duke University Press, 1981, p. 275 (La traducción es mía)

espectáculos que contienen varios ballets con un sólo acto, también provienen de *Diaghilev* y los *Ballets Russes*.

Otra de las sensaciones de esta primera temporada fue la actriz *Ida Rubinstein* en el ballet *Cléopâtre*. Esta obra ya había sido creada por *Fokine* en San Petersburgo el año anterior con el nombre *Nuit d'Egypt*, el estilo coreográfico de *Fokine* no se había alterado, sólo se habían añadido dos danzas con músicas de *Glinka* y *Glazunov* y un final con música de *Mussorgsky*. El papel dramático de Cleopatra lo asumió *Rubinstein*:

"demostrando con la individualidad de sus gestos y movimientos un estilo propio."³⁸

Pero el mayor éxito en este ballet lo obtuvo el pintor *Leon Baskt*. Las escenografías y vestuarios diseñados por él fueron un punto crucial en el arte de la decoración escénica en Francia y según *Nijinska*:

"el espectáculo total conseguido por *Baskt* y los artistas fue notable, y el ballet *Cléopâtre* fue reconocido en París como un éxito de diseñador y artistas."³⁹

Uno de los inconvenientes durante esta primera temporada, como recuerda *Nijinska*, fueron algunos de los trajes diseñados por estos grandes artistas ya que, al crearlos fieles al estilo de las obras y para demostrar su creatividad, los pintores no habían considerado que los bailarines tenían que ejecutar movimientos de la *danse d'école*. De esta manera la ejecución técnica se dificultaba y los movimientos no se podían ver con claridad⁴⁰. El diseñador quiso crear su arte y el bailarín también quería crear el suyo, pero ¿Cómo lo iba a conseguir si su cuerpo estaba constreñido y escondido?

Los *Ballets Russes* fueron celebrados grandiosamente por la prensa parisina durante esa primera temporada. *Nijinska* se acordaba, exactamente, lo que la crítica escribió:

³⁸ NIJINSKA, Bronislava. *Bronislava Nijinska Early Memoirs*. Durham: Duke University Press, 1981, p. 276 (La traducción es mía)

³⁹ *Ibid.*, p. 276 (La traducción es mía)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 276

"Los espectáculos del ballet nos han sorprendido por su armonía, nunca hasta ahora vista en el teatro. Las pinturas de los artistas, la música, todo emergía para crear una verdadera y grandiosa Obra de Arte."⁴¹

Por fin, el grupo de *Mir iskusstva* había conseguido la realización de sus ideales, estos eran: diferentes artistas unidos por la idea del arte como entidad, y, el ballet, era el medio perfecto para este principio. Respecto a esto, *Benois* era de la opinión de que el ballet es una de las expresiones más consistentes y completas de la idea del *Gesamtkunstwerk*, la idea por la cual su círculo estaba dispuesto a dar su alma⁴². No fue un accidente que lo que más tarde se conocería como los *Ballets Russes* estuviera, originalmente, concebido por no profesionales de la danza, sino por un círculo de artistas unidos entre sí por la idea del Arte como entidad propia.

La danza ya no estaba al margen de los desarrollos y cambios artísticos, como en el momento de la creación de *La Bella Durmiente*, sino que era parte de ellos. Intentando buscar nuevas formas de como presentarse en la escena, con otros movimientos, otro tipo de espectáculo y, de esta manera, rompiendo para siempre con el *Grand Ballet*.

Llegando a este punto, después de la descripción de los orígenes de los *Ballets Russes* y del análisis de la crisis, se van a analizar coreográficamente diferentes obras estrenadas por *Les Ballets Russes*, no sólo para que se entienda la importancia de esta Compañía sino para, que se comprendan con mayor profundidad los factores de la crisis.

4. 2. 1 *Les Sylphides*

Se ha elegido este ballet de *Fokine*, que se presentó en París durante la primera temporada de los *Ballets Russes* porque, además, de ser considerado como su obra maestra, su transcendencia en la *danse d'école* del siglo XX es fundamental.

⁴¹ NIJINSKA, Bronislava. Bronislava Nijinska early Memoirs. Durham: Duke University Press, 1981, p. 274 (La traducción es mía)

⁴² KOCHNO, Boris. Diaghilev and the Ballets Russes. New York: Harper & Row, Publisher, 1970, pp. 10-16

Como ya se ha dicho fue creado en San Petersburgo con el nombre de *Chopiniana*, nombre aún oficial de esta obra en Rusia. Esta creación tomó forma gradualmente, en 1907 fue estrenada en el *Mariinsky* bajo el nombre de *Chopiniana*. Los escenarios y trajes fueron elegidos de antiguos ballets del teatro y esta obra consistía en cinco escenas⁴³: una polonesa, un nocturno, una mazurca, un vals y una tarantela. la música de piezas para piano había sido orquestada por *Glazunov*. Más tarde, *Fokine* escribió que cada escena mostraba los diferentes caminos abiertos que el ballet tenía⁴⁴.

Un año después en 1908, este ballet se repuso con el nombre *Danses sur la Musique de Chopin*, el acompañamiento era de piano y estaba basado en la cuarta escena del ballet original, el paso a dos romántico. Constaba del vals (el paso a dos), la mazurca (solo de *Pavlova*) y un nocturno y un vals, bailados por veinte miembros del cuerpo de baile, que estaban vestidas con trajes blancos largos y eran una copia del diseñado por *Baskt* para *Pavlova*.

Pocas semanas después volvió a aparecer con un nuevo nombre *Rêverie Romantique: Ballet sur la Musique de Chopin*. En esta ocasión, la música estaba orquestada por *Keller* con un nocturno, un vals, una mazurca, un segundo vals, un prelude, una segunda mazurca y un gran vals. Fue bailado por *Pavlova*, *Preobajenska*, *Karsavina*, *Nijinsky* y un cuerpo de baile de dieciséis bailarinas. Las solistas y cuerpo de baile llevaban tutus románticos blancos y *Nijinsky* apareció con un traje diseñado para él por *Baskt* y una peluca rubia. En su escenografía se veía como fondo, el telón de la escena del bosque de *La Bella Durmiente*, a la luz de la luna⁴⁵.

Tres semanas después, volvió a bailarse por los alumnos de la Escuela. y la coreografía era la misma pero el nombre había cambiado otra vez, *Grand Pas sur la Musique de Chopin*.

En 1909, reapareció con su nombre original, *Chopiniana*, la coreografía era la misma que la del año anterior pero esta vez, se incluyó una polonesa como overture. Esta versión final de la creación en Rusia de *Chopiniana* comienza con la polonesa como overture, seguida

⁴³ "La primera escena la polonesa estaba puesta en la escena en un salón de baile en Varsovia y bailada por un grupo de parejas con trajes polacos. La segunda El nocturno, mostraba a *Chopin* en su estudio de su casa en Mallorca y en sus sueños aparecía su musa. La tercera La mazurca, era una boda de paisanos polacos y durante la ceremonia la joven novia se escapaba con su amante. La cuarta era un Vals, llamada Visión a la luz de la Luna, una sílfide y un joven bailaban. Esta escena era como un recuerdo al Ballet Romántico. La última escena, La tarantela representaba una plaza en Nápoles." COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 6, p. 60 (La traducción es mía)

⁴⁴ Ibid., p. 60

⁴⁵ Ibid. P. 60

por la coreografía y con este orden se sigue bailando en ese país⁴⁶. Después de la polonesa, se levanta el telón y, aparece una escena que recuerda al Ballet Romántico, un joven poeta rodeado de sílfides bailando en un bosque al claro de la luna, es decir, un acto blanco. Al poner en escena un acto blanco, no sólo evocó *Fokine* la época romántica con sus sufrimientos, su abatimiento, su esperanza, su alegría... por medio de un vocabulario más libre en los brazos y el torso, sino que, además, abandonó los ballets con narración, poniendo así en la escena la cualidad de este acto blanco, la danza pura. Cualidad que, en el Ballet Romántico y en el *Grand Ballet*, había sido sugerida pero no conseguida. A través de la danza, *Fokine* insinuó el mundo poético y de ensoñación de los personajes o mejor dicho bailarines⁴⁷.

El 2 de Junio de 1909 se estrenó *Les Sylphides*, en su versión final, en el *Théâtre du Châtelet* de París por los *Ballets Russes*, con música de *Chopin* orquestada por *Glazunov*, *Stravinsky*, *Tcherepnine* y *Liadov*. Las escenografías y vestuarios fueron de *Alexandre Benois*. Para esta versión definitiva, se alteraron pocas cosas de la creadas el año anterior en Rusia. *Diaghilev* quiso cambiar otra vez el nombre y sugirió *Les Sylphides*, *Benois* diseñó nuevos trajes y una nueva escenografía, además, un prelude substituyó a la polonesa en la overtura y *Stravinsky* volvió orquestar el nocturno y el Gran vals⁴⁸. La coreografía era casi la misma que la de San Petersburgo.

- Al levantarse el telón la escena está situada en un bosque con las ruinas de una iglesia, escena típica del Romanticismo, el poeta va vestido con una especie de túnica, una peluca rubia y medias blancas, está rodeado por tres sílfides, dos de ellas a sus lados abrazadas a él y la tercera está de rodillas en el suelo delante de él en una pose romántica⁴⁹. El cuerpo de baile, que también son sílfides, está colocado

⁴⁶ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 6, p. 60

⁴⁷ *Lincoln Kirstein* explica que *Fokine*: "*Pavlova* le dio la impresión de vuelo. *Karsavina*, que no era igual de delgada y no tan ligera, captaba el corazón de la expresión romántica en exquisita posición de sus hombros y torso. *Preobajenska*, la tercera bailarina en la versión rusa, tenía un equilibrio excepcional en el movimiento, en los momentos en que se congelaba en la punta eran monumentales acentos." KIRSTEIN, Lincoln. *Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th*. New York: Dover Publications, 1984, p.187 (La traducción es mía)

⁴⁸ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University, 2004, vol 6, p. 60

⁴⁹ Este ballet representa un contraste entre lo bello frente a lo siniestro, que era típico del paisaje romántico. Puede, también, recordar al nuevo significado que el término horaciano *Ut pictura poesis* adquirió en los artistas del Romanticismo, e influyó en su concepción del arte, basado no en la imitación sino en la expresión.

simétricamente en dos líneas alrededor de los solistas, estas sílfides recuerdan las de las litografías del ballet *Giselle*.

El grupo de cuerpo de baile que está situado detrás, está de pie en una pose típica de las litografías románticas y el de delante también de pie, pero de espaldas al público, y con los brazos entrelazados por encima de la cabeza⁵⁰.



La impresión que causa la apertura del telón, al descubrirse la belleza de esta escena, no sólo transporta al público, que siempre irrumpe en un aplauso, a un mundo de sueños sino que los bailarines se transforman en seres irreales, gracias a la sensación, que esta escena con la música del nocturno, causa.

El cuerpo de baile y solistas bailan juntos en esta escena, en algunos momentos el cuerpo de baile ondula los brazos al ritmo de la música y los solistas bailan la melodía. Esto demuestra, la ya analizada herencia de los ballets con música sinfónica que influyó en el desarrollo de la musicalidad coreográfica y también, quizás el ya explicado y complicado sinfonismo.

⁵⁰ En Rusia se dice, que *Fokine* se había inspirado en los dibujos de la antigua Grecia para crear esta posición de los brazos entrelazados, esta postura significa la vida eterna.

- El primer vals lo baila una de las solistas al ritmo de la música, es una variación alegre compuesta por grandes saltos, en la que ella da la impresión de vuelo y ligereza, pero al contrario de los ballets del siglo anterior, la bailarina la finaliza de espaldas al público. El cuerpo de baile durante la variación toma poses románticas, creando una gran homogeneidad con la música y la escenografía.
- La primera mazurca es la variación del bailarín compuesta de grandes saltos, la mayoría de ellos *grand jetes* y equilibrios, no es una variación que requiere bravura o virtuosidad sino que su ejecución, por medio de una música lenta, requiere que el bailarín exprese el estado de ánimo de ensoñación del poeta.
- La segunda mazurca es la variación más virtuosa de todo el ballet por sus elementos técnicos y su larga duración. La baila una de las solista. Es una variación de carácter alegre, la bailarina entra en la escena saltando en *grand jetes* en diagonal y desaparece, al desaparecer otra vez el cuerpo de baile ondula los brazos al ritmo de la música, ella vuelve a aparecer por la otra esquina del escenario y se repite otra vez lo mismo. Después de estas dos entradas y desapariciones, baila casi todo el tiempo ejecutando *grand jetes*, grandes piruetas en *arabesque* y quedándose en equilibrios, y de esta manera, con un estilo romántico visualiza los acentos tan marcados de esta mazurca.
- El preludio, una de las joyas musicales de *Chopin*, es bailado por una solista. Es una variación lenta y llena de emoción. La bailarina mueve los brazos de una forma muy suave y plástica, baila a través del escenario, de una manera insonora, unas veces deteniéndose como si estuviera escuchando una llamada distante, en este Solo se ve claramente la influencia de *Duncan*, en los movimientos de los brazos y en los momentos en que la bailarina pretende escuchar la llamada distante. El cuerpo de baile forma tres grupos en círculo durante esta variación que acentúan la delicadeza y lirismo que esta música y esta variación expresan.
- La próxima danza es el paso a dos. El bailarín y la bailarina aparecen andando por una de las esquinas detrás, él la abraza por la cintura de una manera sutil inclinándose como para susurrarle sus poesías. Ella coloca sus manos cerca de su oído como si estuviera escuchando los susurros de los versos del poeta y quisiera guardarlos entre sus manos. Esta danza refleja los cambios de humor de la música

con sus suaves poses, *portés* y de repente movimientos rápidos. El cuerpo de baile adquiere poses románticas como durante todo el ballet .

- El gran vals lo baila todo el grupo, es el momento más alegre de esta obra. El cuerpo de baile comienza entrando por grupos de las esquinas ejecutando *temps levés*, *chassés* en segundo *arabesque*. De esta entrada se inspiraría *Balanchine* para las entradas del cuerpo de baile en el tercer movimiento de *Serenade*. Este final está lleno de movimiento, dibujos geométricos típicos de los actos blancos pero con más curvas, aquí ya se ve un cambio en la ideas simétricas y en la arquitectura del ballet. Al final los bailarines adquieren la pose inicial del ballet, como si se hubiese sólo puesto en vida un cuadro para volver después a su estado estático.

En este ballet, se puede destacar la importancia del cuerpo de baile que va a formar parte integral de la obra y por eso en él se puede ver, por primera vez, que el cuerpo de baile llama a los solistas. Todo este ballet, como ya se ha dicho, evoca una atmosfera romántica. Es un ballet corto (media hora) frente al espectáculo de *Petipa*. Este ballet lo contemplaría *Balanchine*, todavía en la escuela. Y la belleza de él quedaría grabada en su recuerdo y ya en Nueva York sería *Serenade* (su primer ballet en America) una respuesta a *Les Sylphides*.

Les Sylphides es considerado por muchos bailarines, como un ballet impresionista, tanto por sus tonalidades, por la trayectoria de la mirada que, unida a un gesto y a un salto, se disuelven plásticamente en el conjunto.

Algunas de las características de *Les Sylphides* son:

1. Como *Fokine* coreografía la música de *Chopin*⁵¹, ampliando de esta manera el camino a la danza del siglo XX, que tanto la música sinfónica y *Lev Ivanov*, como ya se ha analizado, habían abierto,.
2. La estructura coreográfica, es decir el orden de las diferentes danzas, el uso más desarrollado de los dibujos simétricos del conjunto, creando curvas, círculos... la

⁵¹ En el libro *Fifty Ballet Masterworks*, Lincoln Kirstein explica: "Chopin his model of a Platonic ballet realm, in which parts echoed the whole in a delicate balance of music and motion. It was a moral ceremony, with individuals sometimes subordinate, sometimes the focus, but always components in sequences of disciplined action, which, on stage, seemed far more grandly scale than the relatively small forces it numerically required. One could also think of *Chopin's* piano, starting with the *corps de ballet* as notes in music." KIRSTEIN, Lincoln. *Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century*. New York: Dover Publications, 1984, p. 187

liberación del cuerpo de baile de la antigua jerarquía. La forma de utilizar el espacio que da la impresión de más profundidad y, a su vez, de más fluidez en el movimiento

3. Cómo él utiliza la técnica, el uso de los brazos, es el resultado de las innovaciones de *Duncan*. El énfasis en cualidades más sutiles como los equilibrios, los movimientos fluidos y la habilidad de los bailarines para crear un estado de ánimo.
4. La obra no es interrumpida por el aplauso del público, los bailarines no se colocan para presentar sus solos (como en los ballets de *Petipa*) y no hay pasos virtuosos para la exhibición técnica.
5. *Fokine* alarga la posición del *arabesque* para crear más movimiento y no como el *arabesque* de *Petipa*, que lo utilizaba para demostrar el equilibrio.

Fokine exigía que los bailarines bailaran para sí mismos y no proyectaran los movimientos hacia el público⁵². Esta cualidad sería nueva y reflejaría la introspección típica de muchos ballets del siglo XX.

Les Sylphides ha sido denominado como el primer ballet *abstracto* por muchos historiadores y críticos.

Con esta obra, *Fokine* inició un nuevo camino. Su importancia ha sido destacada en la historia de la *danse d' école*.

La historiadora de danza *Lubov Block* (esposa del escritor *Alexander Block*) escribió:

"*Chopiniana (Les Sylphides)* nos enseñó como la danza puede ser expresiva y estar llena de sentido: sólo danza, sin argumento o historia que contar. Este ballet reveló las posibilidades sinfónicas de la Danza Clásica, que puede ser cautivadora e interesante de mirar, incluso sin trucos técnicos o acrobacia."⁵³

⁵² "Do not dance for the audience, do not exhibit yourself, do not admire yourself. On the contrary, you not to see yourself, but the elements surrounding you [...] These movements of longing and reaching towards some fantastic world are very basic movements and expressions of this ballet." WOITAS, Monika. *Leonide Massine- Choreography zwischen Tradition und Avantgarde*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, p. 23

⁵³ GARAFOLA, Lynn. *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 110 (La traducción es mía)

En esta cita *Lubov Block* (1881-1939), escribió sobre la danza sin argumento y, además, que esta obra reveló *las posibilidades sinfónicas* de la danza. Esto es muy discutible ya que, como se ha visto en capítulos anteriores, las posibilidades sinfónicas o sinfonismo fueron introducidas durante el siglo XIX especialmente por *Lev Ivanov*. Por otro lado, esto demuestra que, este llamado sinfonismo o posibilidades sinfónicas de la danza, serán cualidades con las que los ballets llamados *abstractos* se irán desarrollando, es decir, que a través de la danza se expresa un tema poético o emoción que son parte del contenido de la música que se baila. Sobre esto hay que aclarar, que la emoción poética de la danza, que *Fokine* demuestra en esta obra, no será la única cualidad que más tarde los ballets sin argumentos desarrollarán, porque también la danza puede expresar estados de ánimo coléricos, nervioso o simplemente visualizar la música con el cuerpo en un espacio vacío, pero esto será tratado al analizar los ballets que tendrán lugar más tarde.

Esta obra no fue destacada en la prensa parisina, ni durante la vida de *Fokine* las críticas de los periódicos, fueron muy positivas. Sin embargo este ballet se consolidó en el repertorio de los *Ballets Russes*, como la esencia de la *danse d'école*, por la pureza de sus líneas, su emoción y sus movimientos suaves.

Para terminar se cita a *Lincoln Kirstein*:

"Adoptando la esencia de un estilo histórico en una resucitación, la coreografía superó a la arqueología, para convertirse en algo nuevo hacia la extensión de un lenguaje."⁵⁴

Los otros trabajos de *Fokine* y los *Ballets Russes* hasta *Apolo*, tomarían otra dirección artística.

Pero el análisis de esta obra demuestra las grandes capacidades que la danza tiene como tal, y que utilizando muchos de los movimientos y el tema que desarrollan, regresa así a un momento de su historia ya pasado, en este caso el del Romanticismo. Esto conduce a que este ballet permanezca como una bella obra estilística, y que con su falta de argumento, abra una posibilidad a la *danse d'école* para presentarse sólo como danza. *Fokine*, en *Les*

⁵⁴ KIRSTEIN, Lincoln. Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century. New York: Dover Publications, 1984, p.186 (La traducción es mía)

Sylphides, no desarrolla el lenguaje de la Danza Clásica sino que, sigue totalmente dependiente del que él conocía. Aquí se aprecia la contradicción de estos reformadores, que dando pasos hacia atrás, en vez de hacia delante como ellos pretendían, no ampliaron, ni cambiaron el vocabulario de la *danse d'école*.

En este momento de crisis lo que se necesitaba era una nueva dimensión de este lenguaje escénico y no retroceder, rechazando las posibilidades que la *danse d'école* puede ofrecer como arte arquitectónica. La respuesta para conseguir esta nueva dimensión, se encontraba en el cuerpo humano, en sus capacidades, límites y en todas sus posibilidades en el espacio. Es decir, con la mayor capacidad y amplitud de movimiento en el tiempo

4. 2. 2 Los primeros ballets de Stravinsky: El pájaro de fuego y Petrushka.

En primer lugar, es importante tener en cuenta el interés que tuvo hacia el ballet, un compositor y artista tan genial e importante, tanto para la música como para la danza del siglo XX, *Igor Stravinsky* (San Petersburgo 17 Junio 1882 - Nueva York 6 Abril 1971). *Stravinsky* nació cerca de San Petersburgo y más tarde su familia se trasladó a vivir a esta ciudad. Vivían a corta distancia del teatro *Mariinsky* y durante su infancia visitó múltiples espectáculos de ballet en este teatro y tuvo la experiencia de ver obras, principalmente, de *Petipa* tales como: *La Bella Durmiente*, *El Lago de los cisnes*, *Cascanueces* etc. De ahí nació su admiración hacia el ballet y, por eso, y durante toda su vida, consideró la tradición de *Petipa* su modelo de Danza Clásica.

En la segunda década del siglo XX, su carrera se orientó hacia el neoclasicismo (que se explicará en el próximo capítulo) entre otras razones, debido a que ayudó en la orquestación y puesta en escena del ballet *La Bella Durmiente* para los *Ballets Russes*⁵⁵.

A continuación, hay que mencionar que, cuando estaba estudiando composición bajo la tutela del músico *Rimsky-Korsakov*, sus intereses se alejaron de la danza, ya que su

⁵⁵ *Stephanie Jordan* en el libro *Stravinsky Dances* escribe: "It is salutary to note the enthusiasm which he became involved in the musical aspect of *Diaghilev's* 1921 revival of *Sleeping Beauty* for the *Ballets Russes*, which included the re-orchestration of two passages. [...] *Beauty* was a justification and inspiration for *Stravinsky* at this turning point towards neoclassicism in his career." JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 23

maestro pertenecía a un grupo que rechazaba el ballet. Pero poco después de la muerte de su tutor, *Stravinsky* se unió a un círculo de radicales del ballet del *Mariinsky* liderados por *Fokine*, y con esto toma, de nuevo, la fascinación que él había adquirido en su infancia hacia a la danza.

Para finalizar, y de esta manera explicar como *Stravinsky* entró en contacto con *Diaghilev* y los *Ballets Russes*, es necesario volver a la primera temporada de estos, en la que *Diaghilev* le había encargado, a este joven músico la orquestación de dos piezas para piano de *Chopin* para el ballet *Les Sylphides*. *Diaghilev*, había entrado en contacto con el trabajo de *Stravinsky*, un año antes al escuchar los conciertos de sus obras, *Scherzo Fantastique* y *Feu d'artifice*.

- *El Pájaro de Fuego*

En el año 1909, *Diaghilev* encargó a *Stravinsky* la composición de un ballet de un acto, *El pájaro de fuego*, que se estrenaría durante la segunda temporada de los *Ballets Russes* en Europa, en 1910 en la Ópera de París. Una de las ideas de *Diaghilev*, para la creación de esta obra, era subir el nivel de las composiciones musicales de la compañía⁵⁶ y, a partir de este momento, *Stravinsky* se convirtió en un importante miembro del círculo de artistas que rodeaban a los *Ballets Russes* y, en su compositor principal.

El *libretto* de esta obra fue ideado por *Fokine*, consistía en la historia de un Pájaro de Fuego, que ayudaba al Príncipe Ivan a casarse con la princesa cautiva. Este ballet representaba una fusión de diferentes cuentos rusos y de esta manera, volvían los artistas de esta compañía a introducir la cultura rusa en Europa.

⁵⁶ En el libro *Stravinsky Dances* se explica la razón porque *Diaghilev*, encargó esta obra a *Stravinsky*: "The idea was to raise the musical standar of the company, seen as lacking during the 1909 season, with an exhilarating example of new Russian music." JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 27
Esto se puede afirmar en las Memorias de *Bronislava Nijinska*, que recuerda que las críticas a la música durante la primera temporada de los *Ballets Russes*, no fueron positivas.

La coreografía, también, fue de *Fokine*. En este ballet se ven ya con claridad las reformas de este coreógrafo, tales como:

- Que no había pausas para aplaudir,
- El vocabulario de la *danse d'école* sólo lo utilizaba la bailarina (*Karsavina*) que bailaba el Pájaro de Fuego, el resto bailaban de una manera más folclórica y realista.

La historiadora *Stephanie Jordan* comenta respecto a este tema que, por ejemplo, el Príncipe Ivan daba la impresión de ser más normal y rústico, que noble⁵⁷.

Banes analiza que, tanto el *libretto* y la estructura coreográfica en esta obra resultan extrañas, porque en vez de seguir una línea homogénea, la historia avanza como a sacudidas⁵⁸, esto es debido a la fusión de diferentes cuentos rusos y a la manera en que fue puesto en la escena, es decir, con danzas que no son ni rusas ni clásicas, ni con un nuevo vocabulario. Se puede intentar explicar a continuación algunas de estas sacudidas coreográficas:

- El pájaro de fuego, como se ha dicho, bailaba utilizando el vocabulario clásico en puntas y los movimientos de sus brazos, como describe la historiadora *Sally Banes*, recuerdan a los gestos angulares y narcisistas asiáticos. *Fokine* escribió sobre la danza del pájaro: "de alto nivel técnico pero sin *entrechats*, *battements*, *rond de jambes* y por supuesto, sin *en dehors* y sin ninguna preparación. Los brazos se abrirían como alas, abrazarían el torso y cabeza, en una completa contradicción con las posiciones clásicas de los brazos del ballet. En los adornos de los brazos del pájaro, al igual que en los movimientos del séquito de *Kochei*, tenía que haber un elemento oriental."⁵⁹
- Los miembros del séquito del brujo *Kostchei* bailan saltando de una forma grotesca o a veces, ejecutan movimientos que podrían recordar a las danzas de tipo oriental.

⁵⁷ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 27

⁵⁸ En el libro *Dancing Women Female Bodies on Stage*, se cita a *Lieven* que explica: "The ballet was jumbled together from rags of various classical Russian fairy tales. The resulting patchwork, although colourful, was not convincing for a Russian. It was as if Alice in Wonderland were partnered with Falstaff in a Scotch jig. También se cita al crítico *Levinson* que escribió sobre este tema: "the ballet has nothing in common with real folk art and even the plot of the folk tale was presented in the scenario in an insipid confused way." BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 2004, p. 248

⁵⁹ GARAFOLA, Lynn. *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 121 (La traducción es mía)

- Las doce doncellas bailan dando saltitos o andando de una manera parecida a la de *Isadora Duncan*, además, de utilizar elementos del folclore ruso.

Al principio del ballet, aparece el Pájaro de Fuego en un jardín en el que hay un árbol con manzanas doradas, *Sally Banes* describe su danza del siguiente modo:

"aparece el Pájaro de Fuego volando, sus movimientos son fuertes, directos, y rápidos. Sus brazos a menudo se mueven hacia fuera, dando la impresión de ser alas poderosas que cortan el aire. Sus amplios saltos significan el vuelo y la libertad. Su cuerpo se abre con frecuencia, los brazos se extienden amplios contra el aire, ella (el pájaro) parece que esté en un constante movimiento. A veces se para y ejecuta una pose, abrazando sus brazos alrededor de sí misma en un gesto narcisista y sorprendentemente asiático. Su motivo musical es radiante y el aleteo de sus dedos nos evocan a las plumas batiendo contra el aire y a los rayos del sol. Ella toma una manzana dorada del árbol, la muerde y la tira."⁶⁰

Como ya se ha dicho, este ballet no utiliza casi la *danse d'école* pero lo más peculiar es que, después de la entrada del pájaro el príncipe Iván la captura y bailan el paso a dos más importante de esta obra:

- Este paso a dos no va a ser ejecutado por el príncipe y la princesa, sino por el Pájaro de Fuego y el príncipe y además, está situado al principio de la obra, y no como en los ballets del siglo XIX, al final. Según la historiadora *Sally Banes*, este paso a dos es una expresión de poder, en la que el pájaro, de una forma seductora, domina al príncipe para conseguir que lo ayude a destruir al mago *Kotschei*⁶¹. En este punto, se ve una relación con los ballets románticos como *La Sylphide* o *El lago de los cisnes*. En este paso a dos, además, ellos bailan como si estuvieran combatiendo y, al finalizar, él le pide una pluma que ella le da. El pájaro en este ballet, representa una figura femenina poderosa y es un ser mágico, no natural. Es fundamental, también, reseñar que este pájaro simboliza la naturaleza, la madre

⁶⁰ GARAFOLA, Lynn. *The Ballet and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p.124 (La traducción es mía)

⁶¹ *Ibid.*, p. 124

tierra y Rusia. Esto se percibe en un momento de la *Danza Infernal*⁶², en el que las doncellas o mejor dicho princesas crean un círculo alrededor del pájaro, como en un gesto de adoración que recuerda a la mitología eslava, en la que el Pájaro de Fuego representa a la diosa del sol⁶³. Sin embargo, en el paso a dos del principio de la obra y en el resto del ballet, se revela en los movimientos del pájaro que, este o mejor dicho esta, podría representar al tipo de mujer seductora, deseada y erótica. Estas son las cualidades que, la virginal princesa no posee.

- Más tarde, *Ivan* encuentra a la princesa y a sus amigas alrededor del árbol bailando y jugando con las manzanas doradas. Entre Ivan y la princesa surge una relación, como las de los cuentos de hadas, casándose al final de la obra. Coreográficamente no hay casi movimientos, a veces las princesas toman poses muy típicas de aquel momento, que podrían recordar a las fotos de danzas de *Isadora*. Es importante observar, según *Banes*, que la relación entre el príncipe y el pájaro es erótica y esto se ve en la forma en que este pájaro es representado en la escena, por ejemplo:
 1. En el traje de la bailarina que acentúa su voluptuosidad (actualmente es un tutú rojo pero el traje original eran pantalones) que, es opuesto al traje largo blanco de la princesa.
 2. También en la forma en que el pájaro se acaricia recordando a un ave
 3. De la forma íntima en que el príncipe toca al pájaro, a diferencia con el cuidado con en el que él se acerca a la princesa, pidiéndole permiso para darle un beso⁶⁴.
- A continuación, *Ivan* después de su encuentro con la princesa, la sigue y entra en el bosque del mago *Kotschei* y se le abalanzan los monstruos que son del séquito de este mago. Durante la *Danza Infernal*, los bailarines corren, saltan y ejecutan movimientos retorcidos y grotescos. El mago intenta convertir al príncipe en piedra, pero este saca la pluma y el Pájaro de Fuego reaparece en la escena,

⁶² En el libro *Dancing women Female bodies on stage* de Sally Banes este aspecto se describe de esta manera: "The Firebird is supernatural, she symbolizes nature itself, Mother Earth-and Mother Russia- unattainableand untameable, often benevolent yet mysteriously unpredictable. There is a moment in the Infernal Dance when association among the Firebird, as to worship her, invoking the mythological association among the Firebird, a female sun god, and the *rusalka* (thought to be an early slavic female deity concerned with fertility, the seasons, and the weather and worshiped by female cults)." BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 2004, p. 98

⁶³ *Ibid.*, p 98

⁶⁴ *Ibid.*, p. 98

obligando a los monstruos a bailar hasta que se agotan. Ella, el Pájaro, ejecuta un solo lleno de expresividad y sensualidad (con una música lenta y llena de emoción) y le dice al príncipe que rompa el huevo que contiene el alma del mago. Este lo rompe y *Kotschei* muere.

Según *Banes*:

"este ballet podría ser visto como un avance en la representación del movimiento de las mujeres, porque aunque el pájaro tiene todas las viejas características de la mujer exótica *otra mujer* (en ambos sentidos) es, no obstante una figura femenina positiva de gran poder. Es el hada *Carabosse* redimida, la bruja y el Hada de Lilas en una."⁶⁵

- La escena final del ballet es más una coronación que una boda y lo extraño es que el héroe y la heroína (la princesa) no consuman su amor en un paso a dos final, que hasta este momento era típico en los ballets.

Otro factor importante es el siguiente: esta coreografía rechaza la separación típica de danza y mímica que hasta ese momento se utilizaba, mezclando los pasos de ballet con movimientos expresivos de todo el cuerpo, típicos de las obras de *Fokine*. En este intento de rechazar la *danse d'école* y buscar más expresividad, lo que *Fokine* consigue es una extraña mezcla de estilos sin homogeneidad.

Por medio de este análisis coreográfico hay que remarcar que, el *en dehors* en las obras del siglo XIX, tal y como se ha visto en *La Bella Durmiente*, no se utilizaba en Danzas de Carácter y en los personajes malignos, es decir monstruos, brujas,. En esta obra *Fokine* lo rechaza en todos los personajes hasta en el que baila en puntas. El Pájaro de Fuego baila a veces en *en dehors* y otras veces, sin *en dehors*.

Coreográficamente, no hay muchas danzas, lo más interesante son los solos del Pájaro con su estilo ya descrito , también, son interesantes los elementos orientales y del folclore ruso, por ejemplo, en la danza a lo *Isadora Duncan* de las princesas. El príncipe no baila casi y los monstruos se retuercen. Así se ve el rechazo de *Fokine* al Viejo Ballet y su empeño en buscar nuevas formas de movimiento y expresión.

⁶⁵ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 2004, p. 99 (La traducción es mía)

Esto es legítimo pero la danza en la coreografía no tiene por qué disminuir como tal.

Las escenografías y vestuarios, de artistas unidos al círculo de *Mir iskusstva*, del pintor *Golovin* y los vestuarios para el príncipe, la princesa y el Pájaro de Fuego del pintor *Leon Baskt*, resultaron al público y a la crítica francesa, totalmente vanguardistas, debido a su exuberancia y exotismo.

Estas escenografías desde la verja del jardín, el árbol dorado, el bosque y el palacio son impresionantes por su colorido, su carácter eslavo oriental, la manera en que la escena es iluminada, recordando a libros de cuentos rusos.

Es imprescindible mencionar la música de *Stravinsky* porque, no sólo fue su primera obra importante, sino porque a los bailarines se les descubrió un camino lleno de posibilidades musicales, que hasta aquel momento no conocían.

El Pájaro de Fuego pertenece al periodo ruso de *Stravinsky*, lo mismo que *Petrushka* y *Le sacre du printemps*, que son las obras más conocidas de este período. *El Pájaro de Fuego*, al igual que las otras dos obras, están compuestas para una gran orquesta y en las melodías, orquestación se pueden reconocer las influencias de su maestro *Rimsky-Korsakov*. *Jordan* afirma que, la forma en la que *Stravinsky* utiliza los temas y motivos del folclore ruso, el colorido y la originalidad, la instrumentación y los cambios de compás y desplazamientos de los acentos, que podrían describirse como enredos rítmicos, situaron a este compositor en el centro del mundo musical de aquel momento⁶⁶.

En el mundo musical parisino, no se conocían estos cambios rítmicos que *Stravinsky* introdujo en su obra, por eso los músicos de entonces no los podían entender, debido a que para las composiciones musicales de ballet se aplicaban ritmos uniformes y lo que *Stravinsky* presentaba era lo contrario⁶⁷. La *Danza Infernal* del Pájaro de Fuego, con su colorido impulso orquestal y rítmico, sería el antecesor del mundo primitivista⁶⁸ de *Le*

⁶⁶ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 30

⁶⁷ *Ibid.*, p. 29

⁶⁸ El Primitivismo es un término que está relacionado con el arte moderno, entre 1880 y 1940. En las artes plásticas se reconoce por el uso de máscaras, esculturas (por ejemplo *Picasso*), textiles y objetos rituales. Fue empleado y desarrollado por diferentes grupos y artistas occidentales que tenían como objetivo celebrar el arte y la cultura de personas calificadas como primitivas. Probablemente esta tendencia se extendió a algunas composiciones de *Stravinsky*, como en *Le Sacre du printemps*.

sacre du printemps. Esta *Danza Infernal* mostró en el año 1910 ritmos y desplazamientos de acentos, que retornaban, después de vacilar, a una nueva exposición rítmica. Todo ello no sólo era una nueva técnica para los músicos sino, también, para los bailarines y coreógrafos. Por otro lado, en esta obra, comparándola con *Petrushka* y *Le sacre du printemps*, se reconocen las influencias de la música impresionista francesa⁶⁹.

Cuando *Stravinsky* empezó a componer *El Pájaro de Fuego*, no se encontraba aún muy cómodo con la composición descriptiva, y tomó como ejemplo la ópera *El Gallo Dorado* de *Rimsk-Korsakov*. Esto puede observarse, también, en la forma en que él diferencia lo natural (el príncipe, la princesa y el himno final) y lo mágico⁷⁰ (*El Pájaro de Fuego* y *Kotschei*)⁷¹.

Stravinsky entró en el mundo de la danza cuando ésta estaba en crisis y se buscaban nuevas formas de expresión y nuevos movimientos. Esta situación ayudó a que los coreógrafos y bailarines intentaran bailar con esta música, que era atípica de las que se conocían hasta este momento en el ballet.

Stravinsky, más tarde declaró, que esta obra tenía una gran proporción de música narrativa, estaba llena de *leitmotifs* y pocas danzas. Además, este ballet es el único de todas sus composiciones para danza en que él utiliza tanta música descriptiva⁷². Por otra parte, *Fokine* le dio a *Stravinsky* instrucciones muy estrictas de como debía de ser la partitura y el compositor tuvo que hacer muchas concesiones. *Fokine* era conocido por ser un colaborador muy difícil y por eso esta obra fue compuesta como un acompañamiento a la danza⁷³.

⁶⁹ KIRCHMEYER, Helmut. *Stravinskys russische Ballette*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1974, pp. 49-50

⁷⁰ En el libro *Stravinskys Russische Ballette* se describe de esta manera: "Der klaren Stoffgliederungen *Fokines* entsprach ein ebenso klares kompositorisches Gerüst *Stravinskys*, das den *Feuervogel* zu dem vielleicht einfachsten aller *Stravinskyschen* Balletten macht, in dem sich auch ein Laie mit verhältnismäßig kleiner mühe zurecht finden sollte. Der Dreierkonstruktion aus Prinz, Feuervogel und Katschei setzte eine dreigeschichtete Musik entgegen, die einzelnen Lebensräume der beteiligten Personen höchst überzeugen [...]". KIRCHMEYER, Helmut. *Stravinskys russische Ballette*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1974, pp 49-50

⁷¹ *Ibid.*, pp. 49- 50

⁷² JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 29

⁷³ "The choreographer was a notoriously difficult collaborator, and the music was created in the spirit of an accompaniment to the choreography; it is telling that the composer never again put up with such a power relationship. Soon his opinion of *Fokine* soured on other accounts. Although *Stravinsky* had at first considered him highly progressive, by 1912 he had decided that he was out of date." JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 30

La introducción de un músico tan genial como *Stravinsky*, que compuso ballets hasta ya muy entrado el siglo XX, culminando en *Agon* de *Balanchine*, ayudaría a la *danse d'école* a renovarse y a ampliar su vocabulario y su puesta en escena.

En resumen, en el ballet *El Pájaro de Fuego* lo más destacado fueron: los vestuarios, la escenografía y la música. La coreografía, como ya se ha dicho, no donó a la *danse d'école* una nueva dimensión para expresarse en su vocabulario⁷⁴ porque tenía momentos estáticos debido al limitado vocabulario de movimientos del Pájaro, a las danzas del conjunto y a la gran cantidad de material narrativo. En esta obra se ve con claridad que, aunque el espectáculo había cambiado, este retroceso en los movimientos y esa búsqueda de expresividad corporal, no eran la solución a la crisis sino que la intensifican. La danza empieza a desaparecer y da paso a un espectáculo de gestos teatrales y estilísticos típicos de estos ballets de los *Ballets Russes*. Los impulsores del espectáculo fueron la música y las artes plásticas.

- *Petrushka*

Boris Kochno relató en su libro sobre los *Ballets Russes*, como empezó la creación de este ballet:

"En otoño de 1910, de camino a Rusia desde Venecia, *Diaghilev* hizo una parada en Suiza para visitar a *Stravinsky*, que le interpretó en el piano sus dos composiciones más recientes: una *Danza Rusa* y una pieza para piano y orquesta llamada *El grito de Petrushka*.

⁷⁴ Una crítica de *Levinson* del momento lo evidencia: "Además del innecesario, superficial y árido intento de dramatizar el ballet por parte de *Fokine*, otro punto débil de sus coreografías es [...] el predominio de lo pictórico. Si toda la acción de *Sheherazade* y *El Pájaro de Fuego* hubiese sido reemplazada por unas escenas vivas hábilmente ordenadas, el público hubiese podido tener más tiempo de percibir con más libertad la belleza de las escenografías y la ornamentación prodigadas por *Baskt* y *Golovin*. A veces todo el movimiento enloquecido por la escena no parecía más que una conmoción molesta y una distracción." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 46 (La traducción es mía)

Diaghilev estaba impresionado y escribió a sus amigos desde Suiza. Describió esta música como la obra de un genio. Convenció a *Stravinsky* para utilizar estas dos piezas como punto de partida de un nuevo ballet. Así la pieza para piano se convirtió en la segunda escena en *Petrushka*, y la *Danza Rusa* en el núcleo de la escena final."⁷⁵

Desde el primer momento, hay que aclarar que el análisis coreográfico de una obra como *Petrushka* encierra muchas dificultades porque es una obra que depende, principalmente, de los bailarines para los que fue creada.

*Nijinsky*⁷⁶ y *Karsavina* entre otros, tuvieron la capacidad de expresar los matices que eran parte del significado de los personajes que estaban interpretando y, además, estos personajes fueron creados especialmente para ellos.

En las escenas callejeras, es decir, el carnaval callejero de la primera y cuarta escena, sólo el propio *Fokine* sabía como, realmente ponerlas en escena, ya que él las había concebido.

Por eso es fundamental, para el estudio de la crisis y desarrollo de la *danse d'école*, centrar este análisis coreográfico en las investigaciones, históricas, de testimonios y documentos. Porque lo que más ha quedado fiel a la obra, tal y como fue creada, han sido las escenografías y la música.

Petrushka fue estrenada el 13 de Junio de 1911 en el *Théâtre du Châtelet* en París durante la tercera temporada de los *Ballets Russes*. La música era de *Stravinsky*, las escenografías y vestuarios de *Benois* y la coreografía de *Fokine*.

Esta obra es de una gran complejidad, ya que en ella se ven :

- la herencia de la cultura popular rusa
- la herencia de ballets como *Coppelia* y *Arlequinade*
- el Simbolismo del cambio de siglo
- el realismo del Teatro del Arte de Moscú

⁷⁵ KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 66 (La traducción es mía)

⁷⁶ *Cyril W. Beaumont* escribió sobre *Nijinsky*: "nunca he visto a nadie acercarse a la representación de *Petrushka* como la de *Nijinsky*, porque [...] sugería un muñeco que imitaba a un ser humano, mientras todos los otros transmiten un bailarín imitando un muñeco." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 28 (La traducción es mía)

- la herencia musical rusa
- el Modernismo en la música
- las reformas en la danza de *Fokine*
- la síntesis de las artes que estaba tan de moda en aquel momento.

Como ya se ha dicho, el origen de este ballet proviene de *Stravinsky* y se lo imaginó de esta manera:

"Un muñeco de repente liberado, el cual por cascadas de diabólicos *arpeggios*, exaspera la paciencia de la orquesta, que le contesta con amenazadoras fanfarras. Seguido por un estruendo espantoso, llegando a su exasperación finaliza en la triste y simple desaparición del muñeco."⁷⁷

Petrushka está considerado como el mejor ballet narrativo de *Fokine* y su éxito es debido a la colaboración de sus tres autores, por eso, es considerado como el más fiel de todos los ballets de *Stravinsky*, al concepto del *Gesamtkunstwerk*.

Para la mejor comprensión de esta obra, es necesario situarla en el contexto de la Rusia modernista, que ya ha sido explicado y en la crisis de la *danse d'école*.

En primer lugar, hay que mencionar que *Petrushka* es el producto de una colaboración: la música es de *Stravinsky*, los escenarios y vestuario de *Benois* y la coreografía de *Fokine* pero el *libretto* contiene las contribuciones de los tres. Este hecho ha sido verificado por los últimos estudios de esta obra, aunque los autores en sus respectivas autobiografías, se han acreditado cada uno de ellos la idea original del *libretto*⁷⁸.

Después de que *Diaghilev* le propusiera a *Stravinsky* la composición de esta obra, convenció a *Benois* para participar en la creación de este ballet.

⁷⁷ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 277 (La traducción es mía)

⁷⁸ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 12

Benois y *Stravinsky* empezaron a trabajar en la obra y a escribir el *libretto*. Una vez éste estuvo concebido, *Fokine* empezó a coreografiarlo y es en, ese momento, cuando se completaron los detalles, que no habían sido aclarados entre *Stravinsky* y *Benois*.

Gracias al deseo y a los intentos de síntesis de las artes, que como ya se ha explicado existía en Rusia en el cambio de siglo, esta colaboración de los dos, resultó ser un éxito porque cada uno de estos artistas agregaron material desde el punto de vista de su propio campo⁷⁹.

Watchell explica al respecto, que la línea sugerida no fue continuada directamente, sino que fue modificada o deformada cuando entró en contacto con otro motivo específico, que contenía su propio campo de expectativas⁸⁰. Estos diferentes campos tienden a ser elaborados por los dos lados, ya que, normalmente, son vistos como oposiciones binarias, tales como: la alta cultura y la cultura popular, la comedia y la tragedia, el Realismo y lo grotesco, el drama y la parodia. Por eso al exponer los lados de estas oposiciones simultáneamente, este ballet vino a cuestionar la esencia de las oposiciones binarias de estos lados⁸¹.

Estas oposiciones y expectativas que se reflejan, como se explicará más adelante, en este ballet, son fruto de las diferentes aportaciones entre *Stravinskx*, *Benois* y *Fokine*.

Para entender bien esta obra, hay que volver a sus raíces, como ballet escénico, que provienen del ballet *Coppelia* de 1870.

Este fue estrenado en 1884 en los Teatros Imperiales rusos, los creadores de *Petrushka* estaban muy bien familiarizados con *Coppelia* desde su infancia. Por eso *Petrushka* es, en cierta manera una parodia de *Coppelia*, ya que la heroína, que es un ser humano pretende ser una muñeca y en *Petrushka* ocurre lo contrario, los tres muñecos pretenden ser humanos. Además, en *Coppelia* en el segundo acto cuando la protagonista pretende ser una muñeca, ésta ataca a un muñeco Moro con una espada. Y en *Petrushka* el Moro mata con una espada a *Petrushka*. Otra oposición reside que, en el cómico personaje de *Coppelius*

⁷⁹ *Andrew Wachtel* explica: "Sólo es natural que un *libretto* producido por tres autores, que no eran escritores presentaría menos unidad que la producida por un único autor. En efecto, es fácil de imaginar que este tipo de colaboración hubiese llevado a un caos total. [...] Que ese caos no resultara fue, en cierta manera, un feliz accidente, nacido del hecho de que cada una de las artes (música, diseño, danza), [...], estaban ya marcadas por la síntesis." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 12 (La traducción es mía)

⁸⁰ *Ibid.*, p. 12

⁸¹ *Ibid.*, p. 13

(el constructor de muñecos) es remplazado por el perverso mago en *Petrushka* y, además, en vez de casarse al final los protagonistas, como en *Coppelia*, la Bailarina rechaza a *Petrushka* y este muere.

Retomando lo anterior, y según explica *Wachtel*, hay que centrarse en el ballet El Cascanueces. En éste, el misterioso *Drosselmeyer* pone en vida a un trío de muñecos que son: una *Colombina*, un *Arlequín* y un *Soldado*. También los ballets, *Harlequinade* y *La muñeca mágica*, que pertenecían al repertorio de los Teatros Imperiales a principios del siglo XX, podrían demostrar la tendencia que había en aquel momento en dar la vida a muñecos pero, en estos ballets, el público tenía claro que los muñecos eran muñecos y los seres humanos eran seres humanos. Su transformación de un mundo a otro se realizaba por sueños, trampas o el ballet estaba, simplemente, situado en un mundo mágico. En *Petrushka* lo más importante es la confusión que existe, es decir, la superposición del mundo real del carnaval y el mundo de los muñecos, además la muerte de *Petrushka* no es como en los cuentos, porque éste muñeco es demasiado humano⁸².

El *libretto* de este ballet está basado en la historia de *Petrushka*, que en la cultura popular rusa es un muñeco o marioneta, este es el equivalente a *Pulcinella* o Polichinela. Y este cuento u obra de teatro es conocido desde el siglo XVII⁸³.

A mediados del siglo XIX en Rusia, *Petrushka* estaba asociado a los carnavales callejeros en los que se representaba. Estos se llevaban a cabo en la plaza del Almirantazgo hasta 1874, más tarde fueron trasladados al parque llamado *Marsovo Polye* y ahí es donde, probablemente, *Stravinsky* y *Benois* vivieron estos carnavales en su infancia. Esta fue la fuente de inspiración para crear la primera y cuarta o última escena de este ballet⁸⁴.

Los recuerdos de estos carnavales callejeros fueron expuestos con todo detalle por *Benois*, no sólo en el *libretto* sino en la escenografía y *Stravinsky* compuso la música según estas

⁸² WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 14

⁸³ *Ibid.*, p. 14

⁸⁴ En una carta de *Benois* a *Stravinsky*, expuesta en el libro *Petrushka sources and context* se puede ver como este se imaginaba esta escena: "Now comes general relief and endless happiness; carousels, ice mountains, puppet shows are all illuminated by hundreds of lanterns and a torchlight bacchanale begins. The carousels spin, sound, and ring, and an all-inclusive devilishy-spirited dance takes place on the square. The representatives of the beau monde whip off a kind of cancan-mazurka with great vigor, while the folk gather a gigantic circle with leaps, leg kicks and a puppet in the shape of a devil. A counterpoint of twenty themes (at least)- ringing, little bells, and maybe even an accordion used as an orchestral instrument." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 18

descripciones. El único que parecía no haberlas entendido según *Benois*⁸⁵ y *Stravinsky*⁸⁶, fue *Fokine*. Que las coreografió utilizando más la improvisación de los diferentes personajes, con objeto de dar más vida a la escena. Además, la música de *Stravinsky* le resultaba de gran dificultad.

Otro de los factores para la creación del *libretto* de este ballet fue su relación con la *comedia dell'Arte* por los personajes *Pierrot*, *Columbina* y *Harlequín*⁸⁷. El personaje de *Petrushka* sería el equivalente al del *Pierrot* que no consigue atraer a la Bailarina o *Columbina*. La Bailarina sería la equivalente a la *Columbina* que está enamorada del Moro o Arlequín. Y el Moro sería el equivalente al Arlequín.

Es importante recordar que, en aquel momento en la Rusia simbolista, había renacido el interés hacia la *comedia dell'Arte*, que sustituyó al drama realista. Además a finales del siglo XIX en Europa ya se habían escrito poemas, obras de teatro y pintado cuadros inspirados en la figura del *Pierrot* que se había convertido en un héroe, por su situación dolorosa, él era la víctima, el traicionado.

De nuevo *Andrew Watchell* explica, que al igual que ocurría con los elementos populares y folclóricos, no todos los autores del ballet *Petrushka* prestaban la misma atención a la literatura simbolista⁸⁸ sobre todo *Fokine*. Sin duda, el más cercano al simbolismo era *Benois* y así se ve en lo que escribió sobre los tres personajes principales de este ballet:

"Si *Petrushka* se podría interpretar como la personificación del lado espiritual y del sufrimiento de la humanidad o ¿debemos de llamarlo el principio poético?, su dama

⁸⁵ En sus memorias *Benois* escribió: "En general las escenas típicas rusas no le salían bien (a *Fokine*). Este petersburgues, estudiante de una escuela de artes escénicas, conoce mejor este festival por un ballet sin sentido como *El caballito jorobadito* y sus artefactos al estilo ruso que de experiencia propia." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 18 (La traducción es mía)

⁸⁶ *Stravinsky* escribió en sus memorias: "Fue una pena que los movimientos de las masas de gente fueran rechazados. Quiero decir que, fueron dejados a la improvisación arbitraria de los artistas, en vez de estar coreográficamente regulados por las claras y definidas exigencias musicales." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 18 (La traducción es mía)

⁸⁷ En las investigaciones del libro *Petrushka Sources and Contexts* Ibid este factor se afirma. WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 20

⁸⁸ El autor *Richard Beacham* en su libro *Adolphe Appia* describe lo siguiente sobre la literatura simbolista: "Die französischen Dichter *Baudelaire*, *Verlaine* und *Rimbaud* verlangten nach Gedichten -und schrieben sie dann auch selbst-, deren Ausdruck nicht auf einer realistischen Beschreibung oder Bildersprache beruhte, sondern auf assoziativen Zeichen und verbalen Symbolen; die Wörter sollten im Leser eine emotionale, auch irrationale Reaktion hervorrufen, im Reich der Phantasie, des Unbewußten und Mystizismus einen Wiederhall wecken." BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia*. Berlin: Alexander Verlag, 2006, pp. 16-17

la *Columbina* sería la encarnación de lo femenino; y por último, el espléndido Moro serviría para la personificación de todo lo que representa al hombre atractivo estúpido, poderosamente masculino e inmerecidamente triunfante."⁸⁹

Otra faceta simbolista de esta obra se basaría en que, los simbolistas rusos creían que vivían en tiempos apocalípticos y, como en un poema de *Vladimir Soloviev*, el fin del mundo llegaría con la llegada de pueblos primitivos, nómadas y asiáticos que destruirían la cultura, la política y la religión europea⁹⁰. En *Petrushka*, esto se expresa a través del personaje del Mago que lleva un turbante en la cabeza, representa a un ser asiático (también su música, cuando *Petrushka* mira a su cuadro, es oriental) y trata de una manera cruel a *Petrushka*, que representa la cultura europea.

Por otra parte, *Fokine* no parecía estar interesado por las teorías simbolistas para la creación de los personajes y los coreografió, tal y como el los veía, desde el punto de vista de sus reformas.

A continuación, hay que situar este ballet en el momento en que se encontraba el teatro en Rusia.

Petrushka, representaba la unión de varios conceptos:

- primero el uso más imaginativo del espacio escénico⁹¹
- la ruptura de las tradiciones que hasta aquel momento eran conocidas
- las reformas de *Stanislavsky* en el Teatro del Arte de Moscú, estas, como ya se ha dicho, se pueden observar en la coreografía naturalista de *Fokine*
- por último las críticas de los simbolistas hacia el teatro naturalista de *Stanislavsky*

En este ballet, según *Watchell*, se unen todos estos conceptos y da como resultado, que la acción se realice en tres niveles:

⁸⁹ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 26 (La traducción es mía)

⁹⁰ *Ibid.*, 1998, p. 26

⁹¹ En el libro *Adolphe Appia* el autor *Richard Beacham* explica lo siguiente sobre los experimentos del teatro simbolista: "So haben die symbolistischen Theaterexperimente mehr dazu beigetragen, die Probleme des zeitgenössischen Theaters zu beleuchten und transparent zu machen, als für sie eine umfassende Lösung zu finden. [...] Die Nabis schufen für beide Theater Bühnenbilder nach ihren Vorstellungen: Das Bühnenbild sei eine reine ornamentale Fiktion, die vermöge der Analogien zum Drama, wie sie in den Linien und Farben angedeutet werden, die Illusion erzeugt." BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia*. Berlin: Alexander Verlag, 2006, p. 19

- "El primero es en la calle, en ella el carnaval está en plena marcha. El teatrillo del Mago está situado en esta calle, pero al abrir el telón de su teatro para revelar a los tres muñecos, el público se convierte en el público del público, como si se hubiese duplicado. Esto ocurre, porque los personajes que han estado deambulando por la escena, se convierten en los espectadores de la danza de estos muñecos. El público del teatro mira como ellos miran la danza y, además, también miran la danza. El resultado es que el público está mirando dos ballets a la vez. Esta duplicación perturba al espectador. Todo esto parece muy antinaturalista, incluso vanguardista, pero este es frecuentemente el caso en *Petrushka*. Este efecto modernista, podría haber derivado, también, de una fuente popular. [...] Si, por el contrario, uno lo mira desde el punto de vista del contexto modernista del teatro ruso, esta escena serviría como un intento modernista de acabar con la pantomima teatral. El público tiene que percibir a la masa de gente en la escena como gente normal y a los bailarines solistas como muñecos, este efecto en el teatro es, inevitablemente, lo contrario. Los papeles de muñecos los bailan bailarines famosos, sus nombres están en el programa y sus caras son reconocibles, incluso con maquillaje escénico. [...] El cuerpo de baile, por otra parte, son generalmente desconocidos y el público los mira como si no tuvieran rostro, no como una masa de seres humanos. En consecuencia, las impresiones del público se mueven en dos direcciones contrarias: identificando a los bailarines solistas como personas aunque se les demanda percibirlos como muñecos. De igual manera ven al cuerpo de baile como muñecos glorificados, dentro del contexto del ballet, pero los tienen que ver como gente real.
- En la segunda y tercera escena del ballet *Petrushka*, se conduce al público a cuestionar las conclusiones que se han sacado de la primera escena. En teoría, estas dos escenas tienen lugar detrás de la escena. Esto quiere decir, que el público es trasladado detrás de la escena del teatro del Mago, lo que los espectadores del escenario no pueden ver: el drama privado de *Petrushka*, el Moro y la Bailarina. [...] El cambio de plano entre la primera,

las segunda y tercera escenas pone en evidencia las maneras en que el *libretto* manipula los campos expectativos del público. Si las expectativas evocadas en la primera escena, están, principalmente, conectadas con el carnaval; la representación de teatro de la obra de *Petrushka*, en su puesta en escena popular, en un teatro naturalista, lo está en la distancia (enfaticada en la forma de colocar al público mirando dos ballets a la vez) y en la comedia. La segunda y tercera escena evocan, sin duda, el drama simbolista en la habitación, la intimidad y la tragedia.

- La última escena, la cuarta, no resuelve este conflicto, sino que lo acentúa. Los campos de expectación, los cuales han sido segregados, se ponen en la escena a la vez, al final de la obra. Así, esta cuarta escena empieza en el mismo nivel que la primera, pero aquí, de una manera inesperada, la jerarquía que había sido preservada hasta este punto se rompe. En primer lugar, tanto el público del teatro como el público en la escena, escuchan los gritos de detrás del telón del teatrillo. En segundo lugar, *Petrushka*, el Moro y la Bailarina salen de su marginación y se mezclan en el mundo real. En la primera escena bailan como muñecos, pero ahora sus cualidades humanas, de las que se había visto que estaban dotados cuando estaban detrás de la escena, resultan coexistentes con su estado de muñecos, por lo menos en este momento. La tensión se disipa temporalmente al aparecer el Mago en la escena, pero la aparición del fantasma de *Petrushka* (al final del ballet) añade el último toque de ambigüedad."⁹²

Lo que *Benois* vio como faceta única de este ballet es la desasosegada y ambigua relación entre la realidad y lo fantástico ⁹³.

Este *libretto* tan vanguardista, no sólo demuestra que este ballet estuvo concebido por tres artistas innovadores, sino que en la historia del ballet nunca se había creado algo de esta

⁹² WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, pp. 35- 37 (La traducción es mía)

⁹³ En el libro *Petrushka sources and context*, se cita.: "*Petrushka* last just 3/4 of an hour, but, as if by a conjuring trick, not only does a single man's life pass by in that time, but so does the tragedy of the collision of the life of one with the life of everyone." y *Watchell* explica: "It was the uneasy relationship between reality and unreality that *Benois* saw as the unique feature of *Petrushka*." y vuelve a citar: "The doubled psychology of the ballet confused many; both those who wished to solve some kind of worn-out symbolic riddles in it and those who came to see a ballet like *The Rose*." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 37

manera y todo ello resultó en un *Gesamtkunstwerk*, que era fiel a las ideas modernistas del momento.

Las escenografías de *Petrushka* fueron diseñadas, como ya se ha dicho, por *Benois*. Este ya tenía experiencia como diseñador escénico porque ya había diseñado óperas y el ballet *Le Pavillon d'Armide*.

- La primera escena de este ballet está situada en la calle, en la cual se celebra un carnaval. *Benois* al crearla recordó la excitación que él vivía en su infancia e intentó recrearla. En los dibujos y diseños de esta escena, aparecen los elementos que, en aquellos momentos de la infancia, le habían llamado la atención:

"Puestos feriales llenos de color, vendedores de comida y bebidas, un tíovivo y una noria."⁹⁴

Además de estos elementos de feria ya descritos, la historiadora *Janet Kennedy* añade, que en esta escena, también, incluyó el lado oscuro de estas ferias y estas eran las representaciones de algunos artistas con máscaras, que le habían aterrorizado en su infancia y, también, el estado de embriaguez que se puede observar en algunos personajes en el escenario⁹⁵.

Kennedy continúa que, aunque esta primera escena estaba basada en los recuerdos de su infancia *Benois* buscó otras fuentes y lo cita así:

"Todo *Petrushka* emergió del cuadro de *Makovsky*."⁹⁶

Este cuadro contiene muchos de los detalles y elementos que aparecen en la primera escena. Además de esto, *Benois* para el diseño de los vestuarios, estudió dibujos y estampas del siglo XIX.

Hay que recordar, que aunque él usó el espacio escénico de una forma realista, no hay que olvidarse del escenario en el escenario, ya descritos. Además, la manera en que utiliza los

⁹⁴ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 55 (La traducción es mía)

⁹⁵ *Ibid.*, p. 56

⁹⁶ *Ibid.*, p. 56 (La traducción es mía)

colores resulta de una mezcla de azul y amarillo dorado, con fuertes toques de verde y rojo. Esta mezcla no era utilizada en el teatro del siglo XIX y se parece a las pinturas populares rusas, el azul profundo que dominaba esta escena era del mismo tono, que el del salón de la casa de su familia. De esta manera, estos colores se asocian al ambiente de ensoñación de su infancia y a los colores chillones de las pinturas populares rusas. Por eso, esta escena tiene ese ambiente realista e ilusorio que se observa durante toda la obra.

El vestuario de la Bailarina proviene de una estatuilla china. El de *Petrushka* es una mezcla del vestuario popular ruso y el simbolista europeo, su traje es como el del folclore ruso pero su maquillaje es como el del *Pierrot* francés.

- La segunda escena, al igual que la tercera, las diseñó después de haber escuchado la música de *Stravinsky*.

En la segunda escena, en la habitación o celda de *Petrushka*, el público es trasladado del mundo del teatro realista de la primera escena, con su profunda perspectiva, al mundo íntimo del teatro simbolista, con la escena más corta, más plana. Esta escena contiene un telón de fondo en el que no se sabe si está en el exterior o en el interior, ya que este es un cielo oscuro y solitario, en el que está colgado un retrato del Mago.



- La tercera escena es totalmente diferente, es la habitación del Moro. En lugar de una noche oscura, el telón de fondo representa una jungla llena de colores, que podía haber sido inspirada por el cuadro de *Matisse*, La habitación roja, y por los diseños del ballet *Schéhérazade* del pintor *Leon Baskt*⁹⁷.
- La última escena vuelve al carnaval callejero. Aunque la iluminación es diferente, está anocheciendo y ese lado oscuro de estas ferias se muestra al aparecer actores de mimo (esto fue idea de *Stravinsky*). Los cambios en esta escena, de embriaguez festiva a lo sobrenatural, fueron inspirados por la música de *Stravinsky*⁹⁸. Al final esta escena, que había empezado de una manera alegre, concluye de una forma terrorífica cuando los muñecos salen del escenario: el Moro mata a *Petrushka*, el Mago aparece y asegura a la gente que su cuerpo es sólo el de un muñeco y, para finalizar, el fantasma de *Petrushka* aparece sobre el tejado del teatrino.

Este fue el último ballet en el que *Benois* colaboró con los *Ballets Russes*⁹⁹.

La música de *Stravinsky* en esta obra, toma una nueva dimensión, por la complicación y profundidad del *libretto*. Como ya se ha visto, El Pájaro de fuego representaba al mismo tiempo, el mundo real y el ilusorio, pero de una forma mucho más simple. La estructura de *Petrushka* vive de la antítesis. Por eso, en este mundo de contrastes, antítesis y dualismos, se expresa el problema del artista y la soledad que el muñeco *Petrushka* vive. En este mundo de diferentes niveles, del ballet *Petrushka*, los compases musicales binarios y ternarios encontrarían su más profunda justificación. Por eso, en el momento en que *Stravinsky* comenzó con la composición de la *Danza Rusa* y El Grito de *Petrushka*, se empezó a crear este dualismo entre lo real y lo ilusorio.

La composición musical de este ballet antirrealista, en las primera y cuarta escenas, está llena de elementos folclóricos y populares rusos, tales como gritos, canciones y danzas. Algunas de estas canciones o melodías rusas fueron ya utilizadas por su maestro *Rimsky-*

⁹⁷ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 63

⁹⁸ *Ibid.*, p. 63

⁹⁹ *Boris Kochno* explica que: "*Benois* había diseñado un cuadro del mago para la segunda escena pero antes del ensayo general este había sido dañado. *Benois* estaba enfermo y le preguntó a *Baskt* que lo restaurara. Cuando volvió al teatro ver como lo había restaurado, *Benois* vio que *Baskt* lo había reemplazado por un retrato de su propia creación. *Benois* estaba indignado y en su furia rompió con *Baskt*, con *Diaghilev* y con varios amigos que defendían a *Baskt* y dimitió de su puesto como director artístico de los *Ballets Russes*." KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, 1970, p. 69 (La traducción es mía)

Korsakov, también debe de incluirse la melodía de una canción dedicada a *Sara Berdhardt* que escuchó en Francia¹⁰⁰. Esta composición naturalista, en la que mezcla canciones, melodías y gritos de vendedores, no estaría lejos de las llamadas *sinfonías callejeras* del grupo vanguardista futurista. *Stephanie Jordan* explica, que el realismo de esta escena con su mezcla o collage de diferentes personajes, supone la aparición de personajes o su desaparición y las situaciones fuera de la masa de gente como las dos bailarinas callejeras, el oso, los cocheros, los mimos, demuestran sus avances musicales en los que en la partitura ya no se distinguen la danza y el mimo, estos ya no existían como tal¹⁰¹. Todas estas innovaciones musicales, que no tenían nada que ver con las tradiciones de composición musical para la danza, llevó al público a un mundo fuera del ballet y de las convenciones musicales del momento.

Al final de esta escena la música cambia, es más oscura y seca, la representación de los muñecos va a empezar y el mago empieza a tocar la flauta para dar vida a los muñecos¹⁰².

Los muñecos toman vida y empiezan a bailar con la música de una danza rusa, una danza dinámica, en la que con sus movimientos demuestran que son muñecos. Después de esta danza, esta escena concluye con una canción popular.

Stephanie Jordan explica que la música *expresionista* de la angustia y violencia de la segunda escena, en la habitación de *Petrushka*, con sus cambios de humor entre sus

¹⁰⁰ *Richard Taruskin* explica en el libro *Petrushka sources and context*: "The episode with the organ girder, the music box, and the two street dancers-beginning in earnest at 12 after a preliminaries whiff at 9-was an afterthought, inserted by *Stravinsky* in December 1910 or January 1911, a month after he had reported to *Benois* (November 3) that he had composed the Shrovetide in the first tableau before the magic trick. On December he wrote from *Beaulie* to *Andrei Rimsky-Korsakov* asking for the music to two popular songs. Much later *Stravinsky* recalled that *Andrei* did send the music, but with words of his own fitted to it, facetious intent, but in fact questioning my right to use such trash. Well might he have done so, for these tunes were street songs of the most vulgar and trivial sort. One of them was *La Jambe en bois*, *Emyl Spencer's* tawdry song about *Sara Berndhardt* and her wooden leg, which *Stravinsky* heard on a barrel organ outside his window in *Beaulie* and had already incorporated into the ballet by the time he requested its companions from *Andrei* [...]". WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, pp. 72-75

¹⁰¹ JORDAN, *Stephanie*. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 31

¹⁰² El libro *Stravinskys Russische Ballette* describe: "Die kleine Sekunden, die sogenannten Seufzersekunden, sprechen beredt von dem Leid, das sich ausbreitet, motorische Starre ersetzt die lebendige Begeisterung. Die Farben werden dunkel und trocken. sie sind auf einmal glanzlos und unmoduliert. Und während vordem der Wettstreit zwischen zwei mechanischen Musikinstrumenten doch nie den Eindruck konservierten Lebens aufkommen ließ, sondern in Gegenteil Vielfalt wieder spiegelte, setzt sich nunmehr ein mechanistischer Grundzug durch, der das Verhaftet sein der Puppen am Marionetten da sein auch nach der Belebung beweist. Nunmehr beginnt der Magier mit seinem Flötenspiel, das Verlebendigung der drei Marionetten *Petrushka*, Mohr und Ballerina herbeiführt." KIRCHMEYER, Helmut. *Stravinskys russische Ballette*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1974, p. 87

paroxismos de furia y lamento, también, llevaron al público a un nuevo estilo musical¹⁰³. Esta escena carece de elementos populares, sólo al final se puede escuchar un eco distante de la calle. La música del muñeco *Petrushka* se mueve violentamente, en 110 compases de música hay dieciséis cambios de tiempo. La armonía es muy cromática y disonante. En pocos compases se escucha toda la escala de sentimientos de *Petrushka*, dos compases para la rebeldía, dos para el sufrimiento, dos para la resignación, dos para encontrarse a sí mismo. En esta música se expresa el mundo de las pasiones y los sentimientos humanos. Cuando todos estos gritos musicales finalizan y después de un silencio a mitad de un *glissando del* grotesco solo del piano, con unos ritmos cambiantes y unos cambios de acentos, ésta música expresa el amor y sensación de impotencia de *Petrushka*. En este momento aparece la Bailarina, que lo ha escuchado. Así por pura excitación y pérdida de control, la orquesta empieza, con unos cambios de compás que parecen no acabar (o interminables), a expresar lo que él, *Pretrushka*, siente al verla. La Bailarina huye asustada y confundida y vuelve la música que expresa los sentimientos de sufrimiento de *Petrushka*, que acaban convirtiéndose en un lamento de resignación.

La tercera escena se representa en la habitación del Moro, al principio aún se escucha la música de *Petrushka* pero la melodía oriental del Moro acaba predominando. Después de una danza introductoria del Moro, aparece la Bailarina que quiere seducirlo y los dos bailan un paso a dos con música de un vals, durante este vals se ve la sombra de *Petrushka*, la música cambia y *Petrushka* aparece expresando sus celos. El Moro y *Petrushka* se pelean y la orquesta lo expresa con acordes que podrían recordar a las patadas, los empujones y los tirones de esta pelea. Al final de esta escena el Moro expulsa de su habitación a *Petrushka*.

La última escena es igual que la primera, la diferencia es que está anocheciendo. Otra vez las canciones populares y músicas de danzas rusas pueden ser escuchadas, entre ellas en la danza de las nodrizas¹⁰⁴. En toda esta escena, se vuelven a representar los diferentes personajes de la feria, y llega a su momento cumbre cuando aparece un demonio y la música expresa la excitación de la gente, que está viendo esta danza endemoniada. Esta

¹⁰³ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 31

¹⁰⁴ "Da ist der vergnügte, keineswegs ausgelassene Ammen-Tanz, mit seinen beiden motivisch miteinander verwandten Volksliedchen *Über die Pieterskaja* und *Ach ihr Schatten*, mit drängenden, gleichbleibenden rhythmischen Implusen, die zu einer Übereinanderschichtung beider Themen führen." KIRCHMEYER, Helmut. *Stravinskys russische Ballette*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1974, 92

concluye cuando se vuelven a escuchar los acordes de las trompetas, del grito de *Petrushka*. Las cortinas del teatrillo se abren y salen corriendo *Petrushka* y el Moro que lo persigue, la Bailarina los sigue. En este momento, la música es precipitada y manifiesta esta persecución, sin embargo, los tonos aterrorizados de la trompeta son los que predominan. Cuando el Moro mata a *Petrushka* con su espada se puede escuchar cómo los instrumentos de cuerda llegan a su tono más bajo y el último tono es el de la trompeta. Al caer muerto *Petrushka*, las flautas caen en varias octavas. Al finalizar esta escena llega el Mago que les asegura a la gente que el cuerpo de *Petrushka* es sólo un muñeco, pero se vuelven a oír los tonos de los suspiros o lamentos del muñeco. La gente se va lentamente del escenario y se escucha como un murmullo de las trompas, pero los últimos compases le pertenecen a *Petrushka*, las protestas de la trompeta a todo volumen penetran en la oscuridad del escenario y él, el aterrado muñeco, aparece sobre el tejado del teatrillo amenazando.

Musicalmente las escenas segunda y tercera y el final de la cuarta siguen de una manera continuada la argumentación de esta obra, pero en la primera y al principio de la cuarta (las escenas del carnaval callejero) se pudo observar que han sido compuestas con gran detalle. Toda la variedad de estas se expresa en la música, es decir, que los personajes anónimos de este carnaval salen en diferentes momentos, de su anonimato, para volver más tarde a él. La música lo expresa en los cambios melódicos que definen a cada personaje o personajes, aunque ésta contiene su propio núcleo temático, el resultado es una especie de *Rondo* que se desarrolla de una forma natural¹⁰⁵.

La música de *Petrushka* expresa, claramente, la complejidad de esta obra y el resultado de esto fue de un gran avance musical, y este avance conduciría a la composición del ballet *Le Sacre du Printemps*. Mientras *Stravinsky* trabajaba en *Petrushka*, empezó a componer *Le Sacre du Printemps*, obra de un genio, por eso se pueden distinguir pasajes similares en ambas.

La coreografía de *Petrushka* es según *Fokine*:

¹⁰⁵ El libro *Stravinskys Russische Ballette* lo explica de esta manera: "Die Jahrmarktsszenen sind nach den Photographischen Prinzip der Abwechslung von Totale und Detail gearbeitet. Indem sich aus dem Jahrmarktstrubel Einzelszenen herauslösen, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, um dann wieder die Anonymität des Jahrmarktslärms unterzutauchen, und sich die Episoden ändern, während die Jahrmarktsdarstellung selber um einen festen thematischen Kern herum erfolgt, bildet sich auf natürliche Weise eine frei gehaltene Rondoform A-B-A-C-A... heraus." KIRCHMEYER, Helmut. *Stravinskys russische Ballette*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1974, 96

"*Petrushka* es la más completa demostración de la aplicación de las reformas del ballet."¹⁰⁶

Esto es muy discutible porque, como ya se ha visto, *Fokine* no fue un gran innovador y sus reformas o las reformas del Nuevo Ballet fueron en cierta manera limitadas, pues no dotaron a la *danse d'ecole* de una nueva dimensión en su lenguaje escénico, cosa que ya estaba pasando con la música de *Stravinsky*.

Hay que repasar, otra vez, los antecesores del ballet *Petrushka*, porque se pueden encontrar similitudes entre algunos de ellos. Según las investigaciones de *Tim Scholl*, en el ballet *Harlequinade* de *Petipa*, hay una escena en la que el arlequín está como colgado de un balcón y más tarde se ve como un viejo arrastra a este muñeco¹⁰⁷.

Estas escenas son muy parecidas a las de *Petrushka* y demuestra, que aunque *Fokine* rechazaba los ballets de *Petipa*, en cierto modo se inspiraba en ellos. A continuación, es imprescindible analizar como *Fokine* intenta con esta obra aplicar sus reformas:

- Al igual que en sus ballets anteriores, elimina la estructura de *Petipa* que constaba: de una introducción narrativa, un acto blanco, pantomimas, *divertissements*, *grand pas*... La coreografía se desarrollaba en diferentes escenas que narraban la historia.
- Convirtió a los bailarines principales en bailarines de carácter, sus solos son de mimo, es decir, no bailan casi¹⁰⁸. La bailarina¹⁰⁹, que en los ballets del siglo XIX era la protagonista, en *Petrushka* no tiene ni su propia escena. Además, como

¹⁰⁶ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 50 (La traducción es mía)

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 44

¹⁰⁸ *Tim Scholl* describe estos solos de esta manera: "Los solos del Moro y *Petrushka* son principalmente papeles de mimo con poco de danza que podría llamarse clásica. El Moro empieza con un paso a dos con un coco mientras está tumbado en su espalda; el intento frenético de *Petrushka* de escaparse de su habitación, recuerda a *Marcel Marceau*." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 45 (La traducción es mía)

¹⁰⁹ Sobre la interpretación de este papel *Scholl* explica: "Cuando *Karsavina* bailó este personaje, *Nijinska*, sintió que estaba viendo muñecos de diferentes fabricantes, una muñeca de porcelana francesa con un *Petrushka* ruso. Por eso, *Nijinska* interpretó a una bailarina absurda que estaría más cercana a la interpretación de su hermano. Y aunque *Stravinsky* y *Diaghilev* admiraron su interpretación, *Fokine* estaba indignado, insistiendo en que la bailarina dejara de bailar como una muñeca en las segunda y tercera escena.

La interpretación de *Nijinska* de este personaje borró los últimos vestigios del uso de la bailarina tradicional. Al bailar la segunda y tercera escena como una muñeca y no como una bailarina francesa, ella eficazmente degradó el papel de *demi-caractère* a un papel de carácter." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 46 (La traducción es mía)

escribe *Scholl*, estos bailarines son presentados por primera vez al público, colgados de los hombros por soportes de hierro¹¹⁰.

- La coreografía de los diferentes personajes se convirtió en expresiva, al exagerar las facetas que definían a la *danse d'école*. Es decir, la coreografía del Moro¹¹¹ es en *en dehors*, hacia fuera, pero de una manera muy exagerada, ya que él en vez de utilizar las posiciones del *ecarté* y *effacé* (posiciones en el espacio en el que el cuerpo en una posición abierta, está colocado en diagonal en la escena en un ángulo de 45 grados, de esta manera el cuerpo no es presentado de forma frontal, y así se consigue una presentación con más volumen y elegancia del cuerpo) lo colocó de manera frontal, esparcida y plana y de esta forma se podía apreciar la torpeza de este personaje. La coreografía de *Petrushka*¹¹² es en *en dedans*, hacia dentro, sus brazos caídos y cerca de su torso, su cuerpo está encorvado, en ella todos los principios de la *danse d'école* se quiebran (la Danza Clásica busca la verticalidad, se extiende y alarga en el espacio). De esta manera *Fokine* expone las diferentes personalidades, uno extrovertido y el otro introvertido. La coreografía de la Bailarina es como una exagerada imitación de las rígidas bailarinas de finales del siglo XIX, podría imaginarse que era una especie de parodia de *Kschenssinska*. Las danzas de las bailarinas callejeras son, también, parodias de las primeras bailarinas del Teatro Imperial.
- Las coreografías del cuerpo de baile buscaban, al igual que las de *Gorsky*, presentar a los bailarines de una forma más realista. Pero se encontró con la misma problemática de su contemporáneo (*Gorsky*) al no poder romper totalmente con la simetría de los ballets del siglo XIX, es decir, bailaban al unísono con los mismos vestuarios, se puede ver en la danza de las nodrizas de la cuarta escena. Por otro lado, es primordial recordar que salvo pocas danzas, el resto del tiempo los

¹¹⁰ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 46

¹¹¹ *Fokine* describió de esta manera al Moro: "El Moro es *en dehors* [...] El Moro satisfecho consigo mismo, un extrovertido, se expone a sí mismo. [...] Vemos con frecuencia hombres satisfechos consigo mismos que están sentados en una silla con las piernas abiertas, los pies abiertos, las manos sobre sus rodillas, la cabeza alta y el pecho hacia fuera." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 46 (La traducción es mía)

¹¹² *Fokine* se imaginó a *Petrushka* de esta manera: "*Petrushka* es *en dedans* [...] el patético y atemorizado *Petrushka*, es un introvertido, metido en sí mismo [...] él está sentado en la esquina de la silla, las rodillas juntas, los pies hacia dentro, su espalda encorvada, su cabeza colgando, sus brazos caen como ramas." WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 46 (La traducción es mía)

bailarines improvisaban deambulando por la escena, aunque esta improvisación dependía de una estructura que *Fokine* había creado.

Los intentos de reformas en esta obra, consiguen que la coreografía, dada la complejidad que este ballet contiene, sea muy expresiva, pero aún se ve en ella su dependencia de la *danse d'école*, aunque sólo sea en algunos momentos, para poner en ridículo las facetas de ésta y de los ballets de *Petipa*.

Petrushka demuestra, una vez más, que *Fokine* no fue un innovador. Esto se manifiesta, también, en que él utiliza muchos pasos de la *danse d'école*, por ejemplo, en la danza de las dos bailarinas callejeras de la primera escena y además, en la creación de los solos *Fokine* dependió mucho de los bailarines o incluso casi los dejó a ellos coreografiarlos, esto lo testimonia *Nijinska* al hablar sobre la creación del solo de la primera bailarina callejera o como la historiadora *Krasovskaya* afirma, que para el personaje de *Petrushka*, *Fokine* dejó a *Nijinsky* hacer lo que quisiera con mucha frecuencia¹¹³.

Durante estos dos últimos capítulos, se ha ido revisando la figura de *Fokine* y su importancia en la crisis y desarrollo de la *danse d'école*. Él fue uno de los iniciadores de la crisis, que era inevitable, pero no fue un innovador, sus limitadas reformas han sido de gran envergadura pero lo más importante de este coreógrafo es la capacidad que tenía para reunir lo que ya existía y adaptarlo de tal forma que consiguiera más expresividad. De esta manera, liberó al ballet de las reglas dogmáticas de las que dependía. En *Petrushka* esto se muestra, pero también se evidencia que la renovación y desarrollo de la *danse d'école* tenía que esperar a otro u a otros creadores.

De nuevo en *Petrushka* se observa como la danza está subordinada a las otras artes, y que el intento de *Fokine* de sustituir a la *danse d'école*, por esa denominada *expresividad*, la reduce y no se baila casi. Aunque el nivel cualitativo del espectáculo gracias al *libretto*, a las influencias simbolistas y a todo lo ya descrito, hace que este ballet sea mucho más profundo y más interesante, que *El Pájaro de Fuego*.

Esta obra obtuvo un gran éxito en su estreno en París, aunque la música fue criticada duramente, se convirtió en el ballet más importante de los *Ballets Russes*, por eso se sigue

¹¹³ WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998, p. 49

bailando hasta nuestros días. Representa la nostalgia que uno siente al verlo, al poder imaginarse ese maravilloso mundo, lleno de atractivo y creatividad de los *Ballets Russes*. Es, además, el ballet de la compañía de *Diaghilev* que más se acercó a la síntesis de las artes.

El desarrollo musical abrió el camino a un nuevo tipo de música. La innovadora puesta en escena demostró, que los pintores eran capaces de diseñar para las artes escénicas.

El complejo personaje de *Petrushka*, fue el primero en la historia de la Danza Clásica que expresaba sentimientos humanos muy profundos y sigue siendo uno de los requiere del bailarín mayor capacidad interpretativa , por eso pocos lo pueden bailar.

4. 2. 3. *Nijinsky y su crimen contra la belleza*

"Soy acusado por haber hecho un crimen contra la belleza"¹¹⁴

Las primeras dos décadas del siglo XX de la *danse d'école* en Rusia, desde la partida de *Petipa* hasta *Nijinsky* (12 Marzo 1889- 8 Abril 1950) son, como ya se ha dicho, la historia de la crisis y declive de la Danza Académica. Mientras *Fokine* y *Gorsky* intentaron reformar a la Academia con naturalismo y expresividad, *Nijinsky* la agredió.

Nijinsky, joven bailarín y también coreógrafo, formado en la más pura estética clásica logra salir de ella lo mismo que su hermana *Nijinska*. De sus innovaciones no ha quedado mucha huella y se han convertido en un conjunto de especulaciones. Fue muy alabado por el público por su técnica y especialmente por su salto, por lo que siempre respondía: "no soy saltador soy artista".

Escandalizó al público por sus expresivos pasajes eróticos y por sus agresiones a los movimientos de ballet que no fueron comprendidos y, por eso, tampoco, alabados. El público acudía a ver su famoso salto y se encontraba a un bailarín con los pies en paralelo, esto y otros de sus prodigios, quedaban ausentes.

¹¹⁴ En el libro *Nijinsky's crime against grace* se cita esta frase de *Nijinsky*, que fue publicada en Londres por el periódico *Daily Mail* el 12 de Julio de 1913, después de haber sido entrevistado por este periódico. HODSON, Millicent. *Nijinsky's Crime Against Grace*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1996, p. vii (La traducción es mía)

Lo irónico es que él fue el bailarín clásico más virtuoso de su tiempo, alumno y heredero de la escuela del Ballet Imperial, bailarín del *Mariinsky* y los *Ballets Russes*, su leyenda y el trágico final de su vida han pasado a la historia. Pero *Nijinsky*, no sólo devolvió al primer bailarín su puesto que había perdido desde el Romanticismo, sino que creó algo que *Fokine* y *Gorsky* no pudieron o no se atrevieron, un nuevo vocabulario que no tenía nada que ver con la *danse d'école* y, además, una nueva forma de utilizar el espacio escénico, de esta manera se opuso contra todos los principios y reglas de la Danza Académica. Él rompió totalmente con la tradición de la *danse d'école*, *Lincoln Kirstein* escribió:

"Nadie antes que él había concebido algo así [...] áspero, angustiado, congelado, sin corazón, gestos sin sentimientos en los que no había ninguna justificación. [...] su coreografía no tenía un significado literario de segunda, sino un significado directo."¹¹⁵

Marie Rambert, la fundadora y directora del *Ballet Rambert*, que lo asistió en la creación de *Le Sacre du Printemps*, lo consideró como un bailarín que se adelantó cincuenta años a su tiempo y dijo de él:

"El requería técnica de ballet perfecta y después, esta técnica, la quebraba conscientemente para sus propios propósitos."¹¹⁶

Nijinsky nació en *Kiev* en 1889, hijo de una pareja de bailarines polacos. En 1898 ingresó en la escuela del Ballet Imperial en San Petersburgo y se graduó en 1907 e ingresó en el *Mariinsky* en la categoría de corifeo y ascendió al puesto de solista con rapidez, debido a su gran talento. En 1908 conoció a *Diaghilev* y desde la creación de los *Ballets Russes* en 1909 hasta 1913 bailó en esta compañía como primer bailarín y se convirtió en una estrella con renombre internacional. En 1911 fue despedido del *Mariinsky* por haber bailado con un traje indecente en el ballet *Giselle*. A partir de ese momento, los *Ballets Russes* fueron

¹¹⁵ REYNOLDS, Nancy; MC CORMICK, Malcolm. No fixed Points Dance in the Twentieth Century. New Haven: Yale University, 2003, p. 54 (La traducción es mía)

¹¹⁶ ABAD, Ana. Historia del ballet y la danza moderna. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 157

para él una compañía estable y no sólo de ocasión. La mayoría de los ballets de *Fokine* de aquel momento fueron creados para él y bailó junto a *Pavlova* y *Karsavina*.

Los ballets de *Nijinsky* significaron una ruptura definitiva entre los *Ballets Russes* y el *Mariinsky* y los que coreografió entre 1912 y 1913 causaron la primera conmoción estética e ideológica no sólo a la Academia sino al público.

En la actualidad, es reconocido como uno de los coreógrafos del siglo XX dotado de un talento extraordinario, aunque el origen e inspiración de su arte siguen siendo un misterio¹¹⁷, por eso el análisis y estudio de su obra es de gran complejidad, dado que sus obras más importantes para este estudio son *L'après-midi d'un faun* y *Le Sacre du Printemps* que fue reconstruido en los años ochenta.

En primer lugar, es primordial analizar los movimientos y el uso del espacio escénico de su primera coreografía para los *Ballets Russes*, *L'après-midi d'un Faune* en 1912, con música de *Debussy* basada en un poema de *Mallarmé* y con escenografías y vestuarios de *Baskt*.

La puesta en escena de esta obra iba a ser en la Grecia arcaica, según *Nijinsky* informó a su hermana y en la coreografía se excluirían las líneas dulces y sentimentales en su forma o en el movimiento¹¹⁸.

La creación, como relata su hermana, tuvo lugar en el salón de la familia de *Nijinsky* en San Petersburgo, modelando a su hermana como Ninfa y a sí mismo como Fauno. Además, según *Nijinska*, su hermano dominaba sin haberse preparado los movimientos y poses de esta nueva técnica.

En el libro de *Lynn Garafola* sobre los *Ballets Russes*, se exponen dos teorías sobre el origen de los movimientos y la puesta en escena de esta obra. Según sus investigaciones el pintor *Baskt* conocía muy bien el arte griego, ya que había viajado a Grecia y había sugerido que el ballet fuera:

¹¹⁷ *Lynn Garafola* afirma sobre este tema: "Although *Nijinsky's* stature as a choreographer is no longer in question, the sources of his art remain as mysterious today as they were to his first audiences. In part, this stems from paucity of evidence: until the *Joffrey Ballet's* reconstruction of *Sacre*, only *Faune*, handed down from *Nijinska's* 1922 revival for the *Ballets Russes*, had survived in its entirety." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 51

¹¹⁸ *Ibid.*, p.52

"un movimiento a bajorrelieve, todo de perfil, un ballet sin danza pero con movimiento y una actitud plástica."¹¹⁹

Por eso y, según *Garafola*, las afirmaciones de *Nijinska* evidencian que antes de empezar a coreografiar esta obra *Baskt*, *Nijinsky* y *Diaghilev* ya se habían puesto de acuerdo al respecto.

Las vasijas griegas fueron una de las fuentes para la inspiración de estas poses y movimientos¹²⁰, *Garafola* afirma que también podrían derivar de las puestas en escena de teatro de *Meyerhold*. Este fue el inventor del teatro estático y sin movimiento que formaba parte de sus escenarios, y del drama simbolista. Según ella, en esto está la raíz coreográfica del *Fauno*. Ya que *Meyerhold* asistía a las reuniones del grupo *Mir iskusstva* en la primera década del siglo XX y *Nijinsky* también tomó parte en ellas, y probablemente sin duda, de esta manera fue influido¹²¹.

No hay que olvidar que el pintor *Baskt* trabajó con *Meyerhold* poco antes de que se formara la compañía de los *Ballets Russes*. Las innovaciones del periodo simbolista de *Meyerhold* fueron:

- poses estilizadas
- espacio bidimensional
- estilo de actuación despersonalizada
- escena escorzada
- diseño totalizado y lentos movimientos significativos.

¹¹⁹ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 52 (La traducción es mía)

¹²⁰ En el libro *Diaghilev's Ballets*, *Garafola* explica los orígenes de estas poses griegas: "If *Baskt* was indeed the source of some of *Faune's* most innovative ideas, the question of his sources then poses itself. And here, the archaic Greece-the usual answer-seems inadequate. Certainly, the vine leaves and geometric motifs that decorate his tunics were staples of preclassical ceramic ware. But they appear with equal frequency on the black and red figures vases of the fifth century, where one also finds the flowing garment, ritual gesture, and profile stance reproduced in his designs." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 53

¹²¹ *Ibid.*, pp. 54-55

Por primera vez un director les pedía a sus actores que se *congelaran* en la escena como estatuas¹²², para que se convirtieran en estatuas vivientes.

Las poses y movimientos del *Fauno* y las ninfas podrían estar en cierta manera inspiradas por la puesta en escena de la obra de *Maeterlinck*¹²³, *La hermana Beatriz* (las poses de las ninfas recuerdan a las fotografías de las monjas de *La hermana Beatriz*), en postura plana del cuerpo (bidimensional) y los gestos angulares.

Otra de las facetas comunes entre el *Fauno* y *Meyerhold* según aclara *Garafola*, es el uso del ritmo interior, es decir, la calidad de movimientos que no se pueden bailar, gestos articulados y pausas calculadas con precisión, de este modo se representa la tragedia interior del individuo o lo que se quiere expresar¹²⁴.

Al mismo tiempo, *Tim Scholl* expone que, *Nijinsky* ya conocía este tipo de escenas estáticas en perfil en un escenario estrecho, que tenían sus orígenes en los *tableaux vivants*¹²⁵. Estas *escenas vivas* se habían utilizado y se utilizaban en el ballet, por ejemplo, en la apoteosis de *La Bella Durmiente*, en la cual se representa al dios *Apolo* y en una de las escenas del ballet *Le Pavillon d'Armide*. *Lincoln Kirstein* añade que *Baskt*, mientras planeaban el *Fauno*, había quedado con *Nijinsky* para visitar las galerías griegas del museo del *Louvre* y que el bailarín prefirió ver las galerías egipcias de este museo¹²⁶, esta podría haber sido también una fuente para los movimientos bidimensionales de este ballet, aunque

¹²² *Garafola* en su libro *Diaghilev's Ballets* cita a *Konstantin Rudnitsky*, cuando describe a *Meyerhold*: "a theatre of slow, significant, profound motions (in which) the plastic form of the acting was intended to give not a ...rendering of...real life (as Moscow Art Theatre tried to do), but the slow music of motion in harmony with the hidden spirit of the play...Sometimes...The actors suddenly froze. At such moments human faces and bodies became living statues. For the first time a director demanded of the actors sculptural expressiveness. So the living bas-reliefs came to be." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 54

¹²³ *Richard Beacham* en su obra *Adolph Appia* cita al autor de obras de teatro *Maurice Maeterlink*: "Auch wenn er ein "musikalisches Bühnenbild" forderte, wußte er, daß die Mise en scène, so wie sie zu seiner Zeit praktiziert wurde, nicht in der Lage war, jene suggestiven Eigenschaften, das innerste Wesen, des erhabenen Dramas zu vermitteln. "Der überwiegende Teil der großen Dichtungen der Menschheit kann nicht auf der Bühne gebracht werden", schrieb er. "Die Inszenierung eines Meisterwerks mit Hilfe menschlicher und unberechenbarer Elemente ist ein Widerspruch in sich." Der unmittelbare Beweis dieses Widerspruch lag, bezogen auf das Bühnenbild, darin, daß es bis dahin keine "visuelle Sprache" gab, die mit der Sprache des Dramas und der Poesie korrespondiert und sie Raum zum Ausdruck gebracht hatte." BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia*. Berlin: Alexander Verlag, 2006, p. 19

¹²⁴ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 55

¹²⁵ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 69

¹²⁶ KIRSTEIN, Lincoln. *Fifty Ballet Masterworks from the 16th to the 20th Century*. New York: Dover Publications, 1984, p. 199

Nijinsky ya los conocía de ballets como *La hija del Faraón* de *Petipa*, que como ya se ha mencionado se inspiró en los museos egipcios.

Hay que remarcar, que la perspectiva escénica plana y los movimientos constreñidos se utilizaban bastante en el teatro ruso de principios del siglo XX, que querían eliminar las barreras tradicionales entre el público y los actores, esto es una de las facetas del teatro simbolista¹²⁷.

Además como *Tim Scholl* dice, es probable que estas teorías experimentales del teatro fueran de menor interés para la danza escénica¹²⁸. Lo que les interesaba era la innovación, que había en estas puestas en escena, desde el punto de vista como arte visual.

Es dudable que *Nijinsky* visitara estos teatros y estas puestas en escena y se cree que adquirió esta información del pintor *Baskt*, que probablemente, le sugirió la puesta en escena bidimensional como una solución para resolver el problema, al recrear en un espacio tridimensional, los ritmos de las figuras planas que se encuentran en las vasijas Griegas. Esto era un abandono radical de los intentos de evocar la danza de la antigua Grecia de *Duncan* y *Fokine*, de sus movimientos helenísticos libres, y de esta manera crear movimientos con ritmos fieles a las figuras bidimensionales de las vasijas Griegas.

Estos aspectos mencionados, sobre los movimientos y el uso del espacio escénico en el *Fauno*, (el escenario escorzado) que representó una revolución para la escena en la danza (al contrario que los escenarios de los ballets del siglo XIX que daban el mayor espacio posible para bailar) dieron como resultado a este espacio plano y mucho más limitado, en el que se limitarían los movimientos. Resultó que la coreografía, con sus nuevas limitaciones, eliminó la Danza Clásica y la sustituyó por poses de las vasijas griegas, angulares y planas, que representaban momentos estáticos, pero no el movimiento.

En contraste con la música tan fluida de *Debussy*, esta coreografía era austera y angular. Con el cuerpo en perfil, las extremidades y la cabeza también; los pies en flex y largos momentos de pausas en poses estáticas que rompían el movimiento; no había pasos de la

¹²⁷ En el libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet* este punto se desarrolla de esta manera: "The experimentation with stage space in the new *conditional* theatre represented an attempt to eliminate the traditional theatre's barriers between performer and audience and to revive the communal theatre of ancient Greece. A number of theoretical discussions and justifications of the new staging methods appeared in Russian theatre and arts publications: *Maeterlinck's Contemporary Drama* appeared in *Mir iskusstva* in 1900, *Apollon* published *GeorgFuchs* theory of the relief stage (1909-1919); his *Theatre of the twentieth Century* appeared in the 1911 *Ezhgodnik*." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 70

¹²⁸ *Ibid.*, p. 70

danse d'ecole; no había expansión del movimiento; no había virtuosidad; no había personalidad. La enciclopedia internacional de la danza describe a este ballet de esta manera:

"La completa impresión, a pesar de las líneas fluidas de la música, los decorados y vestuarios era la de un auténtico arcaísmo: compactado en el sentido de misterio y de formas rituales."¹²⁹

Las ideas de *Baskt* y *Diaghilev*, para este ballet fueron utilizadas de una forma radical por *Nijinsky* y proyectaban su propia visión personal. El *Fauno* es un ballet sobre el despertar sexual adolescente, éste persigue a las Ninfas, las pierde y al recordarlas despierta su pasión. Es un ballet erótico, él demuestra la sensualidad de su propio cuerpo y al perseguir a la Ninfa muestra el despertar sexual de su cuerpo. Al final del ballet *Nijinsky*, el *Fauno*, se quedaba en la escena sólo con el pañuelo de la Ninfa y simulaba masturbarse con él. Esta escena final tuvo que ser retirada después de pocos espectáculos, ya que causó un gran escándalo en el público. No sólo esta escena final fue escandalosa sino, también, el vocabulario de movimientos que utilizó. Nadie podía haber anticipado que *Nijinsky* rompiera de tal manera con la Danza Clásica en este estilo de movimientos y tampoco que rompiera con los experimentos de *Fokine*, es decir, la Danza Académica no era adaptada sino que había sido invertida. Rompió los movimientos, los deshizo y volvió a su base, a sus principios primitivos, los bailarines andaban, se arrodillaban, saltaban, logrando así volver a los orígenes de la danza. *Lynn Garafola* lo describe de esta forma:

"Utilizó los movimientos y poses en paralelo, de esta manera daba dureza a las líneas del cuerpo, cuestionando y comentando la estética y filosofía del *en dehors*, utilizó esa abertura del *en dehors* de las piernas en el torso. El cuerpo utilizaba formas curvas, triangulares y líneas, que también usaron el conjunto de bailarines. Estas formas a veces acopladas, a veces en capas, evocaban los planos gemelos y el paisaje geométrico de la pintura cubista, anunciaban la modernidad del *Fauno*,

¹²⁹ COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, vol 4, p. 641 (La traducción es mía)

mientras, simultáneamente, lo compactaba en una simple forma, una secuencia narrativa completa."¹³⁰

La enciclopedia internacional de la danza lo explica de es modo:

"Los movimientos estilísticos griegos no eran utilizados para el uso mímico o expresivo (como *Fokine* hacía) sino como una finalidad: un misterio que tenía que ser analizado y una potente metáfora de la emoción."¹³¹

Nijinsky desarrolló un nuevo vocabulario de gestos y movimientos solamente para este ballet, que antiguamente habían sido utilizados para las Danzas de Carácter, de esta manera investigó las posibilidades del movimiento del cuerpo humano y así él desafió a la *danse d'école*, extendiendo el uso del espacio escénico al movimiento. *Tim Scholl*, cita una crítica del *Fauno*, del crítico de danza, poeta y filósofo *Nikolai Minsky* de 1912:

"Apolo cede el sitio a Dioniso y el telón cae."¹³²



¹³⁰ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 58 (La traducción es mía)

¹³¹ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 6, p. 641 (La traducción es mía)

¹³² SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 71 (La traducción es mía)

Como se está explicando, *Nijinsky* experimentaba los movimientos del cuerpo de una manera muy variada, aunque desde el punto de vista de las capacidades del cuerpo humano y su estructura podría resultar como un gran retroceso (en el *Fauno* y *Le Sacre du printemps*), pero, después de todo lo revisado durante estos dos últimos capítulos, se llega a la conclusión de que, sin embargo, la *danse d'école* no evolucionó o salió de su crisis, sino que, por fin con estos experimentos suyos, alguien vuelve a la danza pura aunque no fuera a la Danza Clásica.

Otro de los experimentos de *Nijinsky* es el ballet *Jeux*, que se auto-declaró como ballet moderno. Fue el primer ballet en la historia sobre un tema contemporáneo y no tuvo nada que ver con los movimientos del *Fauno*¹³³. Su tema era el tenis pero, nuevamente, y al igual que en el *Fauno*, era un ballet erótico que sugería una relación entre tres.

Este ballet desapareció del repertorio de los *Ballets Russes* después de cinco espectáculos. Aunque años después hubo reposiciones de esta obra. La música fue, de nuevo de *Debussy*; lo bailaban un hombre y dos mujeres; sus trajes eran como las típicas ropas de deporte de aquel momento; los decorados fueron otra vez de *Baskt*. Pero lo más interesante de *Jeux* es como *Nijinsky* usó los movimientos, las bailarinas bailaban en puntas y se mezclaban elementos del vocabulario de la *danse d'école* aunque con movimientos y poses totalmente contrarias a la Danza Clásica, con los brazos doblados, las manos en puños y pies hacia dentro¹³⁴. También la manera en la que él utilizó los movimientos en relación a la música, según algunos testimonios de los que vieron este ballet o incluso lo bailaron, resultó interesante porque, en algunos momentos, *Nijinsky* siguió completamente la partitura y en otros la ignoró como hizo en el *Fauno*¹³⁵.

¹³³ En el libro *Fifty Ballet Masterworks*, *Lincoln Kirstein* escribe: "*Jeux* was the first ballet in our time to capitalize on a contemporary theme-visually, musically, and in its narrative pretext. While sports was its ostensible subject, tennis was but a metaphor for psychological patterns in modern manners." KIRSTEIN, Lincoln. *Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century*. New York: Dover Publications, 1984, p. 202

¹³⁴ *Boris Kochno*, en su libro *Diaghilev and the Ballets Russes*, describe a esta mezcla de movimientos de esta manera: "[...] photographs of the three dancers in *Jeux* show them in anticlassical poses-arms rounded, fingers pressed together, feet turned inward. But these unusual positions alternated with purely classical steps and, according to *Diaghilev*, the high point of *Jeux* was its opening, when *Nijinsky*, with a grand jeté, appeared onstage in pursuit of a tennis ball." KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 84

¹³⁵ La *International Encyclopedia of Dance* explica la música de *Jeux* de esta manera: "There are different reports on the relationship of the movement to the score- *Debussy's* rich, surging symphonic poem, its main theme a waltz in 3/8 time. At times, it seems, *Nijinsky* followed the score closely; at other times, as in *Faun*, he appeared to ignore it." COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol IV, p. 642

A su vez, es importante insistir que mientras *Nijinsky* creaba *Jeux*, también, estaba creando *Sacre* y las teorías de *Emile Jaques-Dalcroze* no le eran desconocidas¹³⁶. Para la creación de *Sacre*, *Diaghilev* había invitado como asistente de *Nijinsky* a *Marie Rambert*, que era discípula de *Dalcroze*, por la dificultad que *Nijinsky* tenía con los complicados ritmos de *Sacre*. La interpretación rítmica del sistema de *Dalcroze*¹³⁷, en *Jeux*, causó la ira del compositor de la música, *Debussy*¹³⁸. Esta interpretación musical, también, experimental de *Nijinsky*; es otro paso por su parte, en el desarrollo de los movimientos con relación al ritmo. Se podría llegar a la conclusión que la diferencia de esto con el llamado sinfonismo reside en la interpretación rítmica a través de los movimientos y no en la del tema que la música sugiere.

Al igual que el *Fauno*, *Jeux* fue un ballet experimental, de búsqueda, de exploración de los movimientos, alejado de la belleza del Ballet clásico, pero al utilizar posturas más libres del vocabulario clásico, en cierta manera, demostraba que la *danse d'école* podía aún hacer evolucionar su lenguaje de movimientos, sin romper con la estructura de su base. Con este ballet *Nijinsky*, instintivamente llevó a la danza al tipo de espectáculo que se desarrollaría en el siglo XX. El análisis de su hermana, *Nijnska* sobre la influencia de esta obra en el futuro fue la siguiente:

" fue un precursor crucial del nuevo clasicismo del ballet del siglo XX."¹³⁹

¹³⁶ *Nijnska* recuerda que: "En Noviembre de 1912, junto con *Diaghilev*, visitó una o dos veces al *Instituto Dalcroze en Hellerau*. Hasta aquel momento, no había devuelto gráficamente a cada nota con movimientos físicos, ni tampoco había tenido recursos para contar los compases en voz alta, como lo había hecho después de estar bajo la influencia del sistema de *Dalcroze*." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 60 (La traducción es mía)

¹³⁷ En el Sistema de *Dalcroze*, *Percy B. Ingham* escribió: "El tiempo es demostrado por los movimientos de los brazos, y el valor del tiempo, duración de la nota, por movimientos de los pies y del cuerpo. En los primeros estados del entrenamiento este principio se puede observar con claridad. Más tarde puede ser variado de muchas maneras ingeniosas, por ejemplo, en lo que se conoce como el contrapunto plástico, en el cual las notas que se tocan son representadas por los movimientos de los brazos, mientras que el contrapunto de las negras, corcheas o semicorcheas, es dado por los pies." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 61 (La traducción es mía)

¹³⁸ *Debussy* de una manera rotunda criticó a *Nijinsky* por las matemáticas Dalcrozianas en este ballet: "se suma fusas con sus pies, demuestra su resultado con los brazos y luego como si le hubiese dado un ataque de parálisis en un lado, escucha a la música con desaprobación. Esto, para ser llamado, la estilización del gesto. ¡Que horror! de hecho Dalcroziano, y esto es para decirte que para mi *Monsieur Dalcroze* es uno de los peores enemigos de la música. ya te puedes imaginar que estragos a causado en el alma de este joven salvaje *Nijinsky*." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 61 (La traducción es mía)

¹³⁹ COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 4, p. 648 (La traducción es mía)

- *Le Sacre du printemps* y el golpe mortal a la Academia

"La muerte del cisne de *Fokine* representó la muerte del símbolo del ballet del siglo XIX. *Sacre* elimina a la principal protagonista del Viejo Ballet, la doncella del pueblo, al mismo tiempo que el pueblo mira."¹⁴⁰

Se ha elegido esta cita de *Tim Scholl* porque, de una manera simbólica, representa el punto cumbre de esta crisis de la *danse d'école*.

Le Sacre du Printemps, como expone *Scholl* es un ballet lleno de significados simbólicos. La noción apocalíptica, tanto social como cultural, es el mayor de estos significados y el primero que se evidenciará, puesto que la primera guerra mundial empezó un año después de su estreno y él significaría el fin de la cultura europea del siglo XIX¹⁴¹. Este ballet ocupa un lugar destacado, para aquellos que atribuyen una fecha a la aparición del Modernismo en la danza. Además, el escándalo y el alboroto que se armó durante la noche de su estreno en París, escándalo que ha pasado a la historia de las artes escénicas y de la música. Este ballet primitivista resultó ser como un anuncio del siglo XX por sus nerviosismos y compulsiones.

Este ballet es la herencia del siglo XIX por eso es importante no verlo, solamente, como un símbolo del Modernismo y del desarrollo, sino que hay que volver a atrás, para realmente entenderlo, al Primitivismo, a todo lo que está menos civilizado: paisanos, niños, las puras emociones, lo salvaje. Y también hay que volver a los factores físicos de la vida: el nacimiento, sobrevivir y la muerte. Por eso, este estado apocalíptico, representa el cambio de siglo. *Scholl* añade que la cultura humanista estaba llegando a su fin, combinada, también, con el deseo de que este llegara, preferentemente, en una orgía, en un confrontamiento, en el sacrificio de una mujer¹⁴². Estas ideas, del año del estreno de *Sacre* en 1913, reflejaban las preocupaciones, que la sociedad europea tenía, al querer reparar la

¹⁴⁰ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 73 (La traducción es mía)

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 73

¹⁴² *Ibid.*, p. 73

escisión con la naturaleza después de la industrialización y, también, dar una nueva imagen de lo primitivo, la naturaleza y el cuerpo.

Hay que recordar que el sacrificio de la mujer no era nuevo para la *danse d'école*, ballets como *Giselle*, *La Sylphide*, *La Bayadere* y la princesa Aurora de *La Bella Durmiente*, eran los predecesores de *Sacre*. *Roerich*, (pintor ruso) y *Stravinsky* miraron al ballet del siglo XIX para crear la estructura del *libretto* de *Sacre*.

Sacre era una idea de *Stravinsky*, un rito pagano que culminaba con el sacrificio de una virgen. Con esta metáfora de sacrificio, como *Stephanie Jordan* expone, él amplió el interés más allá de su escenario original. Los coreógrafos durante todo un siglo no pudieron ignorar la sensación de la pérdida de una obra, a la que las circunstancias de su estreno dieron lugar, es decir: el sacrificio de este ballet, al cual el público no pudo apreciar. Los bailarines lucharon para poder aprenderlo y bailarlo mientras se producía, un gran alboroto en el público y, además, la pérdida de un coreógrafo genial, el revolucionario del ballet, malentendido y abandonado (no como el compositor), al que poco después se le diagnosticó esquizofrenia y esta enfermedad señaló el fin de su carrera¹⁴³.

Es primordial volver a insistir, que no hay duda de que *Sacre* es la partitura musical de danza del siglo XX y quizás de todos los tiempos. Múltiples coreógrafos la han coreografiado por el reto que significa, dada su gran complicación. Complicación no sólo para los coreógrafos y bailarines sino, también, para los músicos.

Para una investigación sobre la crisis y evolución de la *danse d'école* se le impone a la investigación, analizar la obra original de *Nijinsky* de 1913, pero esta tarea resulta casi imposible ya que este ballet sólo se bailó nueve veces (incluyendo el ensayo general) y fue, como ya se ha dicho, sacrificado por el público y la crítica¹⁴⁴. Hasta la reconstrucción de

¹⁴³ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 415

¹⁴⁴ El libro de *Boris Kochno, Diaghilev and the Ballets Russes* cita a *Jean Cocteau* al describir los acontecimientos del estreno de este ballet: "[...] Let us go back into the theatre on Avenue Montaigne and wait for the orchestra leader to tap his music stand and for the curtain to rise on one of the most noble events in the annals of art. The audience played the role that it had to play: it instantly rebelled. People talked, booed, whistled, imitated animal cries. Perhaps they would have grown tired eventually if a group of aesthetes and some musicians had not been carried away by an excess of zeal and insulted, even jostled, the audience in the loges. The uproar degenerated into a pitched battle. Standing in her box, her diadem askew, the elderly *Comtesse de Pourtalès* brandished her fan and, in a positive frenzy, cried- This is the first time in sixty years that anyone has dared make fun of me- The good lady was sincere; she really believed it was all a practical joke. And so we were introduced to this historic work in the midst of such a tumult that the dancers could no longer hear the orchestra and had to take the beat from *Nijinsky*, who was prancing and yelling in the wings." KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 88

1987 sólo quedaba de él la partitura, los diseños y ese recuerdo que la había convertido en un mito. Gracias a documentos y testimonios *Millicent Hodson* y *Kenneth Archer* pudieron, en cierto modo, reconstruir esta obra. La fuente en la que se ha basado este análisis coreográfico es muy discutible, la reconstrucción de 1987, porque las fuentes de información de ella fueron visuales y estáticas y, además, es evidente que muchos movimientos se perdieron, porque esta reconstrucción se basó en descripciones, palabras, ritmos marcados en la partitura, fotografías y dibujos, pero sin duda se puede apreciar en ella lo que *Nijinsky* creó.

Por su importancia, se impone aportar, para una nueva reflexión, la cita de *Boris Kochno* por la descripción que hace del día del estreno de esta obra:

"El estreno de *Le Sacre du printemps* fue una fecha histórica en el desarrollo de la música contemporánea y la danza. La audacia de la partitura de *Stravinsky* y la coreografía de *Nijinsky*, que entraban en conflicto con los códigos del Ballet clásico, levantaron una protesta clamorosa del público y la crítica. Pocas personas que acudieron al estreno de *Le Sacre* dudaron de que este trabajo revolucionario sería un advenimiento a una nueva era de la música y la danza."¹⁴⁵

El 29 de Mayo de 1913 en el *Théâtre des Champs-Élysées* de París se estrenó *Le Sacre du printemps*. Ballet de la Rusia pagana, en dos escenas de *Nicholas Roerich* e *Igor Stravinsky*, con música de *Stravinsky*, coreografía de *Vaslav Nijinsky*, con vestuarios y escenografía de *Roerich*.

Como ya se ha mencionado, la idea de este ballet vino de parte de *Stravinsky* y él decidió componer el *libretto* con *Roerich*, *libretto* sin argumento, ya que *Roerich*, además de ser pintor, tenía un gran interés hacia la etnografía y la mitología. Había hecho expediciones arqueológicas a antiguas ciudades rusas e investigaba sobre el arte y los ritos religiosos de la antigüedad eslava. Esto se podía observar en sus pinturas. También había diseñado las *Danzas Polovetzianas* e *Ivan el terrible* en 1909 para *Diaghilev*.

¹⁴⁵ KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 87 (La traducción es mía)

Stravinsky y *Roerich* idearon el *libretto* de *Sacre* basado en el mito eslavo, que al igual que el *Fauno*, no podía ser totalmente auténtico al sentido histórico y antropológico, ya que en los ritos eslavos no existían los sacrificios de mujeres¹⁴⁶. En 1912 *Stravinsky* escribió sobre ella, lo siguiente, al editor de un periódico ruso:

"Primera parte. *Adoración de la tierra*. Esta contiene antiguas Danzas Eslavas. La alegría de la primavera. La introducción de la orquesta es una multitud de gaitas de primavera.

Más tarde el telón se abre, los adivinos, juegos de danzas, juego del rapto, danza del juego de la ciudad con la ciudad, todo esto es interrumpido por la procesión del sabio que besa la tierra. La primera parte finaliza con los salvajes bailando en la tierra, la gente embriagada con la primavera.

Segunda parte. Los juegos secretos nocturnos de las doncellas en la colina sagrada. Una de ellas es condenada por el destino a ser sacrificada. Entra en un laberinto de piedra y las otras doncellas la celebran con una desenfadada danza marcial. Los antepasados vienen y la elegida, abandonada con ellos, baila su última danza sagrada. El Sacrificio, es el título de la segunda parte. Los antepasados son testigos de su última danza, que finaliza con la muerte de la condenada."¹⁴⁷

En esta descripción de *Stravinsky*, y como *Scholl* afirma, se puede observar que, aunque este ballet es sólo de un acto, su estructura es dual al igual que el ballet *Giselle*, es decir, los juegos de los jóvenes del pueblo durante el día y los ritos misteriosos de las doncellas por la noche. De esta manera, preserva la dualidad esencial romántica de los mundos materiales y espirituales. Otro punto en común con este Ballet Romántico, *Giselle*, es que el sacrificio tiene que llevarse a cabo antes del amanecer. Aunque *Sacre* conserva esta dualidad romántica, la escena de la locura (típica de los ballets románticos) o sacrificio es trasladada al final del ballet (en *Giselle* es al final del primer acto), al mover esta escena al final, el *libretto* la convierten en el punto culminante narrativo y coreográfico. El Solo de la elegida en *Sacre* sirve como desenlace de la obra y no como en los ballets románticos,

¹⁴⁶ Garafola en el libro *Diaghilev's Ballets Russes*, cita: "Neither ancient tale nor Slavonic lore offers a precedent for a female sacrifice." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p.72

¹⁴⁷ Ibid., p. 65 (La traducción es mía)

en los que la escena de la locura era la razón por la que había un acto blanco. Sin embargo, *Sacre* contiene, en cierta manera un acto blanco, la segunda escena en la que las doncellas bailan. Con todo esto según *Scholl*, nuevamente, se demuestra la herencia que *Sacre* tiene del siglo XIX, aunque su *libretto* esté basado en la Rusia pagana¹⁴⁸.

De nuevo la música de *Stravinsky*, está formada por múltiples melodías del folclore ruso pero lo interesante es la forma en que las utiliza.

El musicólogo *Richard Taruskin* explica:

"Los descubrimientos que he hecho son muy interesante porque revelan una presencia subyacente de melodías folclóricas que no se manifiestan en el producto final, sino que son absorbidas en el tejido musical de *Stravinsky* hasta tal punto, que sin el libro de notas, su presencia no hubiese sido sospechada. En otras palabras el libro de notas nos permite, por primera vez, ser testigos de ... la abstracción de elementos estilísticos de la música popular que marcaron un punto crucial en el desarrollo como compositor de *Stravinsky*."¹⁴⁹

En esta cita se aprecia una de las complicaciones musicales de la partitura. Otra reside en las dificultades de su estructura rítmica, que resulta extremadamente difícil para un bailarín, ya que muchas partes, por ejemplo en la segunda escena: *La evocación de la elegida* están compuestas con constantes cambios de compás, es decir: dos compases de un 5/8, uno de 9/8, uno de 5/8, uno de 7/8, uno de 3/8, uno de 4/8, no de 7/4, uno 3/4, uno de 7/4, de esta forma el bailarín tiene que concentrarse extremadamente en las cuentas musicales (las cuentas musicales en la danza, son la manera de contar la música de los bailarines en general). Con *Tchaikovsky*, en general, las frases constan casi siempre de ocho cuentas pero en *Sacre* constan de tres, la siguiente de dos, la próxima de veintiuno etc. Una vez el bailarín se ha acostumbrado a esta música, ya no depende tanto de las cuentas, aunque en muchos momentos de la coreografía son imprescindibles.

¹⁴⁸ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. New York: Oxford University Press, 1994, pp 72-73

¹⁴⁹ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 66 (La traducción es mía)

Stravinsky describió de esta manera lo que el pretendía con esta música:

"movimientos rítmicos de masa de gran simplicidad, que tendrían un efecto instantáneo en el público, sin detalles superfluos o complicaciones que recordaran al esfuerzo."¹⁵⁰

La estructura de esta composición, con sus ritmos tan acusados y sus innovaciones técnicas, fueron una de las causas del escándalo de su estreno, el público no la entendió y la mayoría de los músicos tampoco.

Para los bailarines de aquel momento, debió de ser un trabajo muy duro porque, en aquel momento, su comprensión musical y rítmica no estaba tan desarrollada como en la actualidad.

Los bailarines de ahora están acostumbrados a bailar *Stravinsky*, músicas dodecafónicas etc. Pero en 1913 era la primera vez que bailaban algo así, aunque ya habían trabajado en *El Pájaro de Fuego* y *Petrushka*. Pero *Sacre* es muchísimo más complicado.

La partitura de *Sacre*, aunque intentaba representar el folclore y la prehistoria rusa, resultó ser una composición universal dado que sus secos y acusados ritmos concordaban con el cubismo que *Picasso* había introducido en 1907 con el cuadro, *Las señoritas de Aviñón*, es decir, se eliminaba todo lo sublime de la tradición y, por eso ambas obras están hoy consideradas como el inicio del arte moderno¹⁵¹. La coreografía de *Nijinsky* estaba muy cercana a la música, *Stravinsky* observó que:

"El trabajo de *Nijinsky* estaba sometido a la tiranía del compás."¹⁵²

Jordan también cita a *Cocteau* y al crítico *Levinson* para afirmar este factor.

Cocteau dijo:

¹⁵⁰ HODSON, Millicent. *Nijinsky's Crime Against Grace*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1996, p. xviii (La traducción es mía)

¹⁵¹ KIRSTEIN, Linciln. *Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century*. New York: Dover Publications, 1984, p. 206

¹⁵² JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 430 (La traducción es mía)

"El fallo estaba en el paralelismo de la música y los movimientos, en su falta de juego, de contrapunto. Aquí teníamos la prueba de que el acorde repetido cansa menos al oído que la frecuente repetición del mismo gesto (movimiento) al ojo."¹⁵³

Levinson escribió:

"Personifican la duración relativa y la fuerza del sonido y la aceleración y la desaceleración del tiempo en la gimnasia esquemática de sus movimientos; ellos doblan y estiran sus rodillas, levantan y bajan sus talones, patean en el lugar con fuerza superando a las notas acentuadas. Esta es la norma del arsenal pedagógico para enseñar gimnasia rítmica de acuerdo al sistema de *Jaques Dalcroze*."¹⁵⁴

Otro punto interesante, sobre la relación entre la danza y la coreografía, se evidencia en otras críticas del momento:

"Los grupos rojos instantáneamente dominarían el escenario, en algunos pasajes de las trompas y trompetas, mientras los violines o las flautas tenían el sentido del blanco o el gris."¹⁵⁵

Al igual que *Stravinsky* con la composición, *Nijinsky* se rebeló contra la Academia. Todos los movimientos que se pueden observar en las fotografías de aquel momento y en la reconstrucción de 1987 revelan a bailarines con los pies hacia dentro y las rodillas dobladas, brazos angulares, torsos contraídos, pateando el suelo, temblando, saltando, se movían de una manera extraña, convulsiva y asimétrica¹⁵⁶.

¹⁵³ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 430 (La traducción es mía)

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 430 (La traducción es mía)

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.430 (La traducción es mía)

¹⁵⁶ En el libro *Diaghilev's Ballets Russes* se cita al crítico *Rivière*: "rearranges their arms, twisting them; he would break them if he dared; he belabours these bodies with a pitiless brutality, as though they were lifeless objects; he forces from them impossible movements, attitudes that make them look deformed." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 69

Estos movimientos son totalmente los opuestos a los principios de la *danse d'école*. Que son el alargamiento de las líneas, la simetría, la claridad, la homogeneidad y el desafío a la gravedad. *Boris Kochno* relata que:

"El trabajo de *Nijinsky*, su búsqueda de un nuevo movimiento plástico, el volver a entrenar a bailarines que desde el principio de su entrenamiento habían obedecido a las reglas académicas, reglas con las que él estaba luchando en contra, requirió ciento veinte ensayos. Durante meses, bailarines que habían aprendido a dar al público la impresión de que no pesaban, en vez de subirse en la punta, tenían que aprender a girar en los talones, con las puntas de los pies hacia dentro."¹⁵⁷

El crítico *Levinson* describió estos movimientos de esta manera:

"Una especie de poderosa restricción gobierna sobre ellos (los bailarines), retorciendo sus extremidades, presionando hacia abajo con sus cuellos doblados. Parece que cualquier otro movimiento, más libre o armonioso, les está prohibido, que sería una blasfemia."¹⁵⁸

Este lenguaje de los movimientos de *Sacre* son el punto cumbre del ataque a la Academia o crimen a la Belleza que *Nijinsky* había empezado con *Fauno*. *Sacre* era antiestético, era una respuesta contra la simetría y contra la tradición. Con seres primitivos que vivían la llegada de la primavera, *Nijinsky* rechazaba el arte que se había desarrollado durante los últimos siglos. No había historia de amor, no había tragedia o drama, la protagonista era la naturaleza.

¹⁵⁷ KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 88 (La traducción es mía)

¹⁵⁸ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 74 (La traducción es mía)



A continuación es importante analizar, al igual que en el *Fauno*, la forma en que él utiliza el espacio escénico. En *Sacre* esto resulta una nueva apreciación del uso tradicional del escenario en perspectiva y esto será un factor determinante en el desarrollo de la *danse d'école* del siglo XX.

Al inicio de la primer escena, los bailarines están colocados en grupos circulares de tal manera, como lo describe *Scholl*, como al azar¹⁵⁹. Seguramente con ello, *Nijinsky* se salía de la simetría del ballet y daba la impresión al público de primitivismo. Algunos de estos grupos oscurecen a otros, cosa que en los ballets del siglo XIX no pasaba y, además, los bailarines miran hacia dentro del grupo (salvo en el círculo, que forman las doncellas al principio de la segunda escena, en el que miran al exterior), es decir ignorando al público,. Esta situación se repite durante toda la obra, sólo la *elegida* baila de cara al público, en su solo final.

¹⁵⁹ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 74

Lo que *Nijinsky* pretendía al colocar a los bailarines delante de la escena y excluir al público¹⁶⁰, (en algunos momentos el público que tiene ver lo que pasa en la escena a través de sus piernas) era demostrar que esto era un ritual de la antigüedad¹⁶¹.

Según explica *Scholl*, al romper con la perspectiva¹⁶² de la cual dependía la *danse d'école*¹⁶³, sus movimientos, poses, los cuales se habían desarrollado durante siglos, *Nijinsky* no sólo negó la validez de esta convención (la perspectiva) e ignoró el *en dehors* y todas las facetas que definen a la Danza Clásica¹⁶⁴, sino que, además, ignoró el principio que la regía y la había llevado a su desarrollo, que era el siguiente: partiendo de la estructura corporal y sus proporciones se conseguiría la mayor amplitud de movimiento, con líneas homogéneas y alargadas, en el espacio, con todo esto el bailarín se movería y colocaría en la escena de tal manera que la claridad de sus movimientos fueran expuestos al público desde el escenario.

Sacre completaba la ruptura que *Fokine* había iniciado con la Danza Clásica, destruyó el equilibrio de las escenas de masas, en la que, a veces, los bailarines temblaban como muertos de miedo que a veces parecía como si la anarquía hubiese triunfado, convirtiendo al cuerpo en el instrumento y el objeto de la opresión de las masas. Al eliminar *Stravinsky* la pantomima, los personajes en este ballet se convirtieron, salvo la elegida que bailaba sola, en viñetas de vírgenes, antepasados y adolescentes. Al despersonalizar a las masas, al contrario que *Fokine* que buscaba el naturalismo, *Nijinsky* representaba el Primitivismo.

Con este ballet *Nijinsky* fue mucho más lejos que *Fokine* renunciando al vocabulario de la Danza Clásica, creando el suyo propio y, como dice *Scholl*, coreografiando eficazmente el

¹⁶⁰ Un crítico escribió: "En algunos momentos parece como si el coreógrafo no estuviera preocupado de que el público lo estaba viendo todo." SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 74 (La traducción es mía)

¹⁶¹ *Volkosky* lo analizó de esta forma: "*Le Sacre du printemps* no es un ballet. Es un ritual, una antigua ceremonia ritual. Nada podía estar menos apropiado para preparar a uno que la palabra ballet y todo lo que lleva asociada consigo." SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 75

¹⁶² Con el descubrimiento de la perspectiva matemática, durante el siglo XV, se consiguió la unificación total del espacio pictórico. Esta perspectiva tuvo enorme influencia en el desarrollo de la escenografía renacentista, que aún siendo fija comenzaba a buscar efectos de tridimensionalidad. Todo esto era contemporáneo al redescubrimiento del tratado de Vitruvio. Los ballets hasta *Sacre* habían sido creados bajo esta convención.

¹⁶³ *André Levinson* escribió: "Las leyes de la realidad escénica no son las mismas que los datos de la etnografía primitiva; nuestros valientes investigadores repitieron su fallo usual, el naturalismo teatral." SCHOLL, Tim. From Petipa To Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 75 (La traducción es mía)

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 75

fallecimiento de la Academia y forzando, de esta manera, a que los experimentos del Nuevo Ballet llegaran a su lógico fin¹⁶⁵.

Los vestuarios y escenografías de *Roerich*, basados en sus conocimientos arqueológicos de la literatura pre-eslava y no en la escenografía teatral, acentuaron, con sus decorados naturalistas, la tensión que había en esta creación, es decir las dos ramas del Nuevo Ballet: el naturalismo de *Gorsky* de Moscú y la estilización de San Petersburgo.

- En la escenografía de la primera escena se veía un paisaje con una colina y un lago, con árboles bajo un cielo nuboso.
- La segunda escena era el pico de una montaña en la que había un círculo de piedras y el lugar del sacrificio.

Ambas son escenas que representan un paisaje primitivo, la naturaleza, la armonía, la tribu. Esta escenografía llena de color, que es un paisaje eslavo, tan espiritual y pacífico no concordó del todo, según algunos críticos, con la música y la danza que son sonoras, asimétricas y extremadamente rítmicas.

A continuación hay que remarcar que con *Sacre*, los paralelos entre la cultura simbolista rusa y *Diaghilev* llegaron a un fin. Respecto a esto *Scholl* opina, que al emplear los símbolos del ballet, la quintaesencia del arte apolíneo, para representar un caótico ritual bárbaro, finalizó con el Simbolismo. La autodestrucción, el derribe dionisiaco de ese orden, es inmanente en esta obra. Utiliza el *standar* del siglo XIX, el *Grand Ballet*, como un vehículo para la subversión de su Academia. Con la muerte de la doncella, *Nijinsky* eficazmente da el golpe de muerte a la Academia del siglo XIX¹⁶⁶. Este ballet, que tenía una herencia dionisiaca, con las influencias de la obra de *Nietzsche* y el simbolismo ruso, fue llevado al extremo de una manera desenmascarada, sorprendiendo y asustando al público. Mientras que los ballets de *Fokine* eran tímidos intentos para reformar la *danse d'école*, *Nijinsky* rompió con esta apariencia¹⁶⁷. *Sacre* desapareció del repertorio de los

¹⁶⁵ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 77

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 76-77

¹⁶⁷ El *From Petipa to Balanchine classical revival and the modernization of ballet* cita a el crítico *Jaques Rivière*: " This is not a work of art with all the usual little contrivances. Nothing is blurred, nothing obscured by shadows; there is no veiling or poetic mellowing, no trace of aesthetic effect." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 77

Ballets Russes, después de nueve espectáculos, demostrando, de esta manera, que el ballet dionisiaco no había podido satisfacer al público.

Con esta obra las ideas simbolistas del ballet dionisiaco, que habían sido cultivadas por las falsas interpretaciones de *Fokine*, llegaron a su fin en la compañía de los *Ballets Russes*. También puede ser considerada, como una obra relacionada con el programa del grupo futurista porque ella, al igual que los futuristas, creaba una nueva estética desde cero, que posibilitaría una renovación de la técnica y de los principios artísticos.

Este ballet sin argumentación, un *coreodrama*, como *Stravinsky* lo llamaba, con sus nuevos movimientos y música, marcaría una línea divisoria en la danza, es decir, podría asumirse que fue un antecesor para el expresionismo alemán y, además, sería el primer ballet moderno que, desgraciadamente, fue creado por un genio muchos años antes de lo que tenía que haber sido creado.

Sacre es una obra que demuestra que *Nijinsky* era un gran innovador, al crear nuevos movimientos, rechazando por completo a la *danse d'école*, con movimientos del cuerpo que no necesitaban de esa *expresividad* para demostrar su innovación. Además, mostró la importancia de la relación del movimiento con la música, abriendo la mente a los bailarines respecto a sus posibilidades técnicas y musicales, pero al invertirlo todo, lo que consiguió fue que la *danse d'école* se preparara a tomar una nueva dimensión en su arte.

La respuesta de *Nijinsky* a su crimen contra la belleza fue la siguiente:

"Yo creo que yo puedo bailar bello en los ballets de otras personas, si la belleza es requerida, y podría coreografiar por mi cuenta ballets bellos, si quisiera. El hecho es que detesto lo convencional, la poesía del ruiseñor y la rosa; mis propias inclinaciones son primitivas. Como mi carne sin salsa *Béarnaise*. Hubo escuelas de pintura y escultura que empezaron a convertirse en suaves y más suaves hasta que no hubo expresión, pero sólo quedó la banalidad; después siempre vino una revuelta. Quizás algo parecido este pasando a la danza."¹⁶⁸

¹⁶⁸ HODSON, Millicent. *Nijinsky's Crime Against Grace*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1996, p. xi (La traducción es mía)

4. 2. 4 *El nuevo espectáculo y sus consecuencias*

Las primeras temporadas de los *Ballets Russes* fueron de una gran creatividad. Un nuevo tipo de puesta en escena nació, otro tipo de espectáculo brillante y dirigido al público del momento. La danza se independizó de los teatros de ópera y de los gustos de la nobleza, se convirtió en un arte en el que múltiples artistas expresaron sus ideas. Este es el factor más importante para el desarrollo coreográfico del siglo XX, porque sin estos intentos y experimentos, la danza en general, no sólo la *danse d'école*, no hubiese podido desarrollarse.

Antes de centrarse en este tema, hay que recordar que también se crearon ballets que han pasado a la historia por sus escenografías como *Schéhérazade* del pintor *Leon Baskt* o *Carnaval* de *Fokine*, que al igual que *Petrushka*, estaba basado en la *comedia dell'arte*.

La razón, el por qué se ha elegido los ballets, que anteriormente han sido analizados, reside en que para la investigación de la crisis y evolución de la *danse d'école*, dado lo diferentes que son, y su importancia en la historia de las artes escénicas, reflejan ellos con claridad, que la danza avanzó gracias a los impulsos de estos artistas mencionados, pero, a su vez, demuestran que no se debe de olvidar que la *danse d'école* es un arte apolíneo y que su desarrollo ha dependido de la música y del movimiento del cuerpo humano, creando líneas alargadas y claras en el espacio.

Como se ha visto en estos análisis, estos creadores, salvo en el *Fauno* y *Jeux* de *Nijnsky*, recurren al ballet del siglo XIX para crear sus obras, es decir, al espectáculo que quieren evitar. Para expresarlo con más claridad, en *Les Syphides*, *Fokine* vuelve al acto blanco del Ballet Romántico, y aunque es un ballet de danza pura y gran belleza, no existe en él desarrollo del movimiento, sino, como ya se anotó, en cierta manera retrocede. De este modo se ve que para crear un ballet de sólo danza, *Fokine* recurre al Ballet Romántico y a las mismas posibilidades sinfónicas de la danza que *Lev Ivanov* y *Marius Petipa* habían empezado a desarrollar.

En *El Pájaro de Fuego* vuelve al cuento, pero en éste intenta, de una manera más drástica, crear algo nuevo al pretender cambiar el lenguaje de la *danse d'école*, sustituyéndolo por

movimientos muy estilísticos y reduciendo los momentos de danza para darle más importancia a la narración.

En *Petrushka* vuelve a los ballets del siglo XIX, crea una especie de parodia de su vocabulario y, de nuevo, reduce las escenas de danza para dar paso a la expresión corporal y a la expresividad gestual.

En *Sacre, Nijinsky*, vuelve a la vieja fórmula de los ballets del siglo XIX, el sacrificio de la mujer, pero busca nuevos movimientos y los encuentra al invertir los de la *danse d'école*.

Así se puede apreciar que, ambos, al intentar innovar la danza, retornan a las facetas más características, que habían definido a los espectáculos de Danza Clásica del siglo XIX hasta aquel momento.

A continuación, es fundamental repasar, también, el Realismo en las escenas de las obras narrativas. Este Realismo, en las obras de *Fokine*, reduce, disminuye, la danza para crear más ambiente.

El Simbolismo de *Petrushka*, conduce a que esta obra se convierta en un ballet profundo y expresivo, pero de nuevo la danza se reduce y da paso a una vez más a una danza muy estilística y con mucha *expresividad*.

El Realismo y el Simbolismo, que fueron movimientos artísticos muy importantes para el desarrollo de la *danse d'école*, por el impulso que le dieron para cambiar la estructura de su espectáculo, no pudieron ayudarla a salir de su crisis sino, como se ha visto en los análisis de estas obras, la intensificaron. Los ideales y filosofías, de estos movimientos artísticos se manifestaron en la escena en los espectáculos de ballet, de tal manera que la danza quedaba siempre reducida. Pero, quizás, es imposible expresarse de una manera realista con la *danse d'école*, visto desde un punto de vista radical, ya que su técnica aunque está basada en el cuerpo humano, no es natural. Y lo mismo se puede decir del Simbolismo, porque este apoya los principios dionisiacos, que son los opuestos a la *danse d'école*. Tal vez, por esto, ambos movimientos artísticos no pudieron sacarla del estancamiento de la que ellos pensaban sacarla.

Por otro lado *Nijinsky*, vuelve a la danza, no a la *danse d'école*, pero en sus ballets no usa esa *expresividad*, ni tampoco movimientos que derivan de la *danse d'école*. Él fue radical en su trabajo y, de esta manera, puso en la escena los movimientos del Fauno que son el resultado de los dibujos bidimensionales y del escenario plano del teatro simbolista. Estos

experimentos espaciales, tanto en el *Fauno* y en *Sacre*, son de gran importancia porque aunque él no utiliza los principios de la *danse d'école*, demuestran la importancia de la relación entre el movimiento y el espacio escénico, revelada de una manera muy radical en el *Fauno*. Así, devolvió al espectáculo de danza lo más importante, que es el movimiento, aunque en el *Fauno* fue un tipo de danza un poco estática, él experimentó nuevas posibilidades reduciendo el movimiento, al cual invirtió.

En *Sacre* pone en la escena un ballet o espectáculo que estaría lo más cercano posible a los principios dionisiacos. Con ello demostró al público y a *Diaghilev*, que el Simbolismo había terminado y que el único paso posible para la evolución de la *danse d'école*, son los principios apolíneos. Pero también demostró, como *Cocteau* dijo que el espíritu de la creación es el punto cumbre del espíritu de la contradicción¹⁶⁹.

Los movimientos y musicalidad de *Sacre* demostraron, que existían recursos ilimitados dentro de la Academia porque, aunque esto suene a contradictorio, las posibilidades de movimiento y de su unión con la música, motivaron una reacción que amplió el campo musical y de movimientos en el espacio, pero al mismo tiempo esto no quiere decir que su base o sus principios, de la *danse d'école*, tengan necesariamente que ser alterados. Toda esta búsqueda de la novedad, según este análisis, es el hecho más importante de este momento de la crisis. La conmoción estética que este ballet causó, no sólo abrió las puertas al expresionismo alemán y a la Danza Moderna, sino que presentó algo que la Danza Clásica nunca había vivido, avivando, de esta manera, las ideas de futuros creadores.

Hay que añadir, que las artes plásticas sobresalieron en los espectáculos de los *Ballets Russes*, cambiaron y abrieron nuevos caminos a las escenografías del siglo XX y al uso de la perspectiva del escenario. Pero una vez más como ocurrió con *Tchaikovsky*, fue la entrada un músico genial, *Stravinsky*, en el mundo de la danza, la que más la preparó para renovarse y esto reafirma que la unión de la danza con la música es imprescindible porque sin música no hay danza. Con la música de *Sacre* apareció algo que ni los bailarines ni el público habían escuchado antes.

Finalmente, hay que remarcar que este momento histórico, durante las primeras temporadas de los *Ballets Russes*, fue el más interesante y que estos experimentos, en los que la *danse d'école* estuvo al borde de desaparecer, fueron un retroceso y a su vez un

¹⁶⁹ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 98

avance, porque al retroceder pudo más tarde crecer y desarrollarse en una dimensión, que ninguno de estos creadores o hasta el mismo *Diaghilev* hubiesen podido creer posible.

Por eso la elección de esta cita de *Cocteau*, para finalizar, representa con claridad el espíritu que los protagonistas de esta crisis de la Danza Académica tenían:

"Fue cuando conocí a *Stravinsky* y más tarde a *Picasso*, que comprendí que la rebelión es indispensable en el arte, y que el creador siempre se rebela contra algo, si no por instinto. En otras palabras, el espíritu de la creación es el punto cumbre del espíritu de la contradicción."¹⁷⁰

4. 3 El modernismo en el ballet

Es preciso aclarar desde el principio, que en este apartado se va a resumir bastante el período de los *Ballets Russes* antes de la primera guerra mundial y después de ella, hasta la llegada del neoclasicismo en la danza. Puesto que para el análisis de la crisis y evolución de la *danse d'école*, no hay muchas obras ni se encuentran innovadores que hayan tenido gran influencia en este proceso. Porque en este momento tuvieron una influencia, especialmente, destacada las artes plásticas y las vanguardias.

La historiadora *Carol Lee* lo describe de esta forma:

"Una vez que el estilo de esta compañía había sido ya establecido como un arte compuesto de ballets elegantes, compactos y sorprendentes. La tarea de *Diaghilev* fue la motivación del proceso creativo con cualquiera que él pudiese encontrar."¹⁷¹

En los principios de la primera guerra mundial aparecieron nuevos bailarines y coreógrafos en los *Ballets Russes*. *Fokine* había abandonado por segunda vez la compañía (la primera

¹⁷⁰ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 98 (La traducción es mía)

¹⁷¹ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 254 (La traducción es mía)

fue a causa de la creación del *Fauno* de *Nijinsky*); *Nijinsky* había sido expulsado por *Diaghilev* y además estaba detenido en su domicilio en Hungría, *Karsavina* se había trasladado a Inglaterra con su marido. Uno de los primeros bailarines y coreógrafos de esa nueva generación fue *Leonid Massine* (9 Agosto 1896, Moscú- 15 Marzo 1979, Alemania) que al igual que *Nijinsky* se convirtió en el protegido de *Diaghilev* y el principal coreógrafo entre 1915 y 1921. *Diaghilev* le enseñó a observar y apreciar las obras de arte de todas las épocas, para más tarde poder adaptar estos estilos a sus coreografías.

Durante los primeros años de la guerra, los *Ballets Russes* viajaron a Estados Unidos, *Nijinsky* en esta gira y después de haber sido liberado, se unió y coreografió su último ballet *Till Eulenspiegel* con música de *Richard Strauss* (11 junio 1864, *München*- 8 Septiembre 1949 *Garmisch-Partenkirchen*), otra vez él demostró sus ideas innovadoras en la coreografía, que fue un éxito pero que sólo se bailó durante esa temporada.

Debido a las circunstancias de la guerra y a problemas que tuvo con sus antiguos colaboradores rusos, *Diaghilev* recurrió a los artistas del grupo Futurista cuyas ideas habían empezado a interesarle. *Garafola* explica que los futuristas aportaron nuevas relaciones entre el artista y una distribución escénica más grande, visualizando nuevas formas de llenar la escena y así hacerla más expresiva. Esta nueva vanguardia, en cierto modo, ayudó a determinar la dirección que los *Ballets Russes* tomarían. Sus ideas eran las de un teatro sintético, dinámico y autónomo que se alejaba de la narración, con formas no objetivas de representación, con brevedad y comprensión, veloz y simultáneo¹⁷².

El primer trabajo futurista para los *Ballets Russes* fue *Feu d'artifice* en 1916 con la música de *Stravinsky*. El artista futurista *Giacomo Balla* presentó en el escenario un juego de luces complicado que jugaba con la colocación de sólidos geométricos. El efecto musical y visual de esta puesta en escena presentaba las características esenciales del futurismo, es decir, la abstracción, brevedad y el dinamismo¹⁷³. Pero el ballet que puso en la escena los experimentos futuristas fue *Parade* que, también, fue un ballet cubista. En esta obra como *Garafola* cita:

¹⁷² GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 81

¹⁷³ El libro *Ballet in Western Culture*, describe este trabajo de esta manera: "*Giacomo Balla's* concept for presenting the music was a complex light show that played on a stage setting of geometrical solids. It is though that *Diaghilev* himself designed and executed the complex illumination. The musical and visual effect harmonized to display the essential futurist characteristics of abstraction, brevity, and dynamism." LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 257

"no fue sólo cubismo lo que se puso en la escena sino una sutil y deliciosa confrontación humorística entre el Cubismo y el Futurismo y sus respectivas ideas."¹⁷⁴

Parade, 1917, estaba lleno de ideas futuristas: movimientos mecánicos, estructura ilógica, gestos concretos, vestuarios contruidos, entre otras. *Garafola* explica que estas ideas habían sido transmutadas al entrar en contacto con el cubismo¹⁷⁵.

El *libretto* fue de *Cocteau*. La música minimalista fue del compositor francés *Satie* (1866-1925), que, en algunos momentos, era menos música y más una mezcla de sonidos. La coreografía que tenía un papel bastante secundario fue de *Massine*. Los decorados fueron de *Picasso*, los experimentos cubistas que este hizo al analizar el espacio tridimensional y su impacto visual fueron el factor que más destacó en esta obra. Este ballet fue la última escaramuza en esta guerra sin fin entre la tradición y la innovación. Lucha que había llevado a cabo *Noverre*, *Perrot*, *Fokine* y *Nijinsky*. *Parade* fue una sátira contra el público de París que había acudido a los espectáculos de los *Ballets Russes* antes de la primera guerra mundial. Los creadores de esta obra tuvieron en cuenta el desarraigo producido por el debacle militar de 1914-1916 y propulsaron, bajo un análisis cubista, la improvisación elevada a método. La argumentación está basada en un circo ambulante.

Massine utilizó en esta coreografía mucho mimo para caracterizar a cada uno de los personajes: un mago, una niña americana, el director de Nueva York y acróbatas. Todo muy normal pero poco habitual. Pero la obra tenía la intención de resaltar el Realismo. Esto iba muy acorde con su tiempo e introdujo el Cubismo en el teatro, que ya existía desde 1907¹⁷⁶. Fue, también, una obra enormemente politizada. La coreografía fue un experimento vanguardista de *Massine*, en ella no la utiliza mucho a la Danza Clásica, además, se puede observar que algunos bailarines no se pueden mover porque los

¹⁷⁴ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Pres, 1989, p. 81 (La traducción es mía)

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 81

¹⁷⁶ En el libro *Reclams Ballett-führer* se expone de esta manera la aparición del cubismo: "Weniger aktuell ist die eins so gerühmte Ausstattung *Pablo Picassos*, die das Ballett angeblich zu einem Fanal des Kubismus machte. Richtiger ist wohl, daß es den Kubismus, der um 1907 entstand, 1917 schon lange seinen Höhepunkt überschritten hatte, gesellschaftsfähig machte." REITZIG, Hartmut; REGNER, Otto; SCHNEIDERS, Heinz-Ludwig. *Reclams Ballett-führer*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 1988, p. 449

vestuarios no se lo permiten y, como ya se ha dicho, está llena de mimo. Este ballet, aunque tiene un tema interesante, es más que nada una exhibición de las escenografías. Hecho que se repetiría, con mucha frecuencia, en los *Ballets Russes* y así situaría a la danza en un lugar secundario, y al no desarrollarse el movimiento, no se podía evolucionar.

Garafola afirma que *Massine*, a diferencia de los otros coreógrafos, que habían creado sus primeras obras por imitación o como una reacción contra la Academia, él había aprendido sus primeros pasos como coreógrafo de las figuras estáticas de los cuadros. Y se dice que en una de las visitas con *Diaghilev* a los *Uffizi* en Florencia en 1914, sintió el primer deseo de coreografiar. Él estuvo bajo una fuerte influencia, durante sus primeros años como coreógrafo, de los pintores rusos vanguardistas *Larionov* y *Gontcharova* y de los futuristas¹⁷⁷. La colaboración con estos artistas, y sus innovaciones en las creaciones que hicieron, fueron la base de sus coreografías hasta los años veinte¹⁷⁸. Bajo la tutela de estos artistas, *Massine* endureció las líneas suaves y bellas de la Danza Clásica. La fluidez y apertura de la *danse d'école* la sustituyó por gestos contorsionados, cortos, mecánicos y angulares, que como él explicó muchos años después eran un dinamismo que fusionaba la acción simultánea y la moción pura. Esto lo había descubierto en manuales de danza del pre-romanticismo y escribió por ello:

"Aprendí el valor de concentrarme en el detalle y dar el significado completo al gesto más mínimo.

También descubrí, que el cuerpo incluye varios o pocos sistemas estructurales independientes, que solo pueden responderse a sí mismos, y estos deben de coordinarse de acuerdo con la armonía coreográfica. Esto me llevó a inventar movimientos angulares en la parte superior del cuerpo mientras las bajas

¹⁷⁷ En el libro *Russische Avantgarde* el autor *Antonio de Guercio* escribe. "*Larionov* und die *Gontscharova* finden ihren stil in einem radikalen Primitivismus; sie bedienen sich dieser Ausdruckform von etwa 1905 bis zu Anfang der zwanziger Jahre. [...] Dabei steht der Primitivismus als bewußtes Gegengewicht zu der naturalistisch-veristischen Strömung des vorigen Jahrhunderts, die sich inzwischen sowohl in ihrer Beziehung zur Volkskunst als auch nachimpressionistischen europäischen Kunst als inadäquat erweist. [...] Während die rayonistischen Epoche (1914 gehen *Larionov* und die *Gontcharova* nach Paris, als schon niemand mehr von dieser Strömung spricht) haben die beiden wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten klar die Verschiedenheit ihrer Grundsätze dargelegt. [...] ihre dynamischen Darstellungen erinnern in einigen Punkten an die Bilder der italienischen Futuristen." DEL GUERCIO, Antonio. *Russische Avantgarde* von Marc Chagall bis Kasimir Malewitsch. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft, 1988, pp. 10-14

¹⁷⁸ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 85

extremidades continuaban moviéndose en el armonioso estilo académico. Una oposición de estilos de tal manera es, en mi opinión, posible, y crea un estilo interesante.

Usé las notaciones del siglo XVIII como punto de partida para mis variaciones. De esta manera, creé movimientos corporales completamente nuevos en mi imaginación, aprovechando los efectos de las fuerzas rítmicas y variando, de acuerdo con la naturaleza del movimiento, su valor rítmico al igual que su tiempo, para conseguir en la composición de frases coreográficas el efecto más fuerte."¹⁷⁹

Otra de las facetas de las coreografías de *Massine*, que derivaba del Futurismo, fue la velocidad, utilizando la dinámica a través del movimiento continuo, intentando correlacionar el ritmo de la danza con el ritmo de la música desde un punto de vista científico, para crear un contrapunto coreográfico del diseño musical del compositor¹⁸⁰.

Nuevamente se ve la importancia que estos coreógrafos daban al ritmo de la composición musical. Las composiciones musicales para la danza habían subido de calidad desde la entrada en el ballet de los músicos sinfónicos, de esta manera, las posibilidades de movimiento y su calidad se ampliaban al unir las cada vez más con la música. La búsqueda de nuevos movimientos continuaba de nuevo pero no llegaba a establecerse como un nuevo lenguaje o ampliación del vocabulario de la *danse d'école*. Esto fue debido a, que en las coreografías de *Massine*, la dureza de las poses y movimientos angulares de los brazos, disminuían la fluidez, alargamiento y posibilidades plásticas del movimiento del cuerpo humano. Una vez más este intento de salir de la lógica de la *danse d'école*, demuestra que esto fue un retroceso. Y como se ha analizado con *Fokine* y *Gorsky*, que eliminaron la vieja pantomima, pero recurrieron a otro tipo de mímica y de este modo remplazaron, en algunos momentos, al movimiento disminuyendo las posibilidades artísticas de la danza.

Como se ha tenido en cuenta, la danza se ha inspirado en obras de arte de todos los tiempos, desde la antigüedad hasta las vanguardias, pero aún nadie había conseguido, con esa inspiración, que el creador pudiera sentir, al observar ciertas pinturas, frescos y

¹⁷⁹ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 87 (La traducción es mía)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 87

estatuas, ayudar a la Danza Clásica a encontrar una nueva forma de expresión para su vocabulario.

Massine se estableció como el coreógrafo de los *Ballets Russes* y, en cierto modo, continuó la línea de reformas que *Fokine* había comenzado, aunque con movimientos más duros, y así se puede ver al observar sus obras. Su éxito como coreógrafo se reafirmó con *La boutique Fantasque* en 1919, esta obra estaba, basada en el ballet *Coppelia*. La música era de *Rossini* y la escenografía del pintor *André Derain*.

El sombrero de tres picos con música de *Manuel de Falla*, escenografía de *Picasso* y libretto de *Martín Sierra*, es considerado como uno de sus mejores ballets. Fue uno de los ballets de estilo español. *Massine* durante sus múltiples visitas a España había estudiado flamenco y escuela bolera en Barcelona y Granada. Es importante reseñar que los artistas rusos del círculo de *Diaghilev* del momento, estaban fascinados por la cultura española y veían facetas similares entre la cultura rusa y la española¹⁸¹.

El Neo-primitivismo de los artistas vanguardistas rusos *Larionov* y *Gontcharova* que había estado inspirado en el folclore ruso, dio lugar a una nueva temática: España, que poseía una vitalidad parecida a la rusa en su folclore popular. En una de las visitas de *Diaghilev* al Museo del Prado de Madrid, el cuadro de *Las Meninas* de *Velazquez* lo inspiró para el primer ballet de esta serie de obras con tema español¹⁸². Este ballet se llamó *las Meninas*, fue el primer intento con el que se iniciaría una mayor apertura a artistas internacionales, pues hasta este momento, el mayor peso fue la cultura rusa, y se estrenó en 1916 con coreografía de *Massine*, música de *Fauré*, vestuarios de *José María Sert* y decorados de *Carlo Sokrate*. Desgraciadamente no han quedado casi documentos de esta obra¹⁸³.

¹⁸¹ "En un artículo de 1921, *Stravinsky* se refería a las afinidades y parecidos entre la música española y la música rusa. *Ciertas canciones andaluzas me recuerdan a las canciones rusas*. [...] Los rusos invadieron los tablaos flamencos en Madrid y los temas españoles de *Gontcharova* remplazaron a los temas eslavos." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 88 (La traducción es mía)

¹⁸² *Ibid.*, p. 88

¹⁸³ En el libro *Leonid Massine -Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde*, se puede encontrar una corta descripción de esta obra: "Die *Meninas* Choreographie hielt sich offensichtlich relativ eng an Gestik und Haltung der selbst gewählten Vorlage. Beaumont betont in seinen Erinnerungen den formalen Charakter dieses Balletts, das zumindest seiner Vorstellung vom spanischen Hof-Zeremoniell entsprach." WOITAS, Monika. *Leonide Massine-Choreography zwischen Tradition und Avantgarde*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, p. 45

Retornando a *El Sombrero de tres picos*, en esta obra con música de un español, se puede observar que, en la partitura de *Falla* al igual que en *Sacre* de *Stravinsky*, el material de danzas y canciones populares españolas se incluyeron y fueron absorbidas en la estructura musical, que fusionaba música de todos los lugares de España, reflejando de esta manera un proceso de abstracción. *Garafola* opina que esta evolución seguía el movimiento de los neo-primitivistas hacia el incremento de las formas abstractas. También en la coreografía de *Massine*, se pudo ver esta tendencia de fusión, la cual reflejó un proceso parecido de abstracción ya que él amoldó los ritmos y algunos movimientos de las danzas regionales españolas, al vocabulario de la Danza Clásica junto a sus propios movimientos, que eran a veces retorcidos y secos¹⁸⁴.

Esto significa un avance en la búsqueda de una nueva forma de presentar el vocabulario de la *danse d'école*.

Los vestuarios y escenografías de *Picasso* no fueron cubistas para este ballet, sino que los creó más acordes con el estilo del ballet tradicional.

La última obra importante del periodo de *Massine*, como coreógrafo de los *Ballets Russes*, es *Pulcinella*, 1920. Este ballet marca el principio de una tendencia de los *Ballet Russes* a la retrospectiva hacia temas del teatro lírico, que se unía a los estilos y técnicas vanguardistas.

La música de *Pulcinella* de *Stravinsky* está vista por los musicólogos como el momento crucial en el que el modernismo musical vuelve al pasado¹⁸⁵. *Stravinsky* trabajó para esta obra, con temas de músicas del siglo XVII del compositor italiano *Pergolesi*, que se ajustaban bien a las tendencias modernistas del compositor.

Respecto a los vestuarios y decorados, *Picasso* volvió a revivir figuras de la *comedia dell'arte* de sus periodos azul y rosa, ya que este ballet estaba basado en las aventuras del

¹⁸⁴ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 89

¹⁸⁵ En el libro *Diaghilev's Ballets Russes* se cita como *Stravinsky* y *Diaghilev* se inspiraron para la creación de *Pulcinella*: "*Diaghilev's* music library contains about twenty items of *Pergolesi's* music, mostly transcriptions of chamber music and arias from various libraries, including the British Museum, the Bibliothèque Nationale and Conservatorio di Musica, Naples. Almost all are annotated by *Diaghilev*, most are signed with initials and dated and give details of their provenance; a number contain his ideas and thoughts... for the music of *Pulcinella* and also for a projected performing version of *La Serva Padrona*. Among the manuscript are copies of variations on the Gavotte used in *Pulcinella*...and excerpt from *Il Flaminio*, possibly in *Diaghilev's* hand... Other operatic items include printed copies of *Livietta e Tracollo* and an edition of *La Serva Padrona* extensively annotated by *Diaghilev*. In addition there are *Diaghilev's* annotated copies of Benedetto Croce's *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento*, the chapter on *Pulcinella* marked in pencil by *Diaghilev*, and M.Scherillo's *L'Opera buffa napoletana*, which not only discusses the *Pulcinella* story, but also the works of *Pergolesi* and *Paisiello*; it is these latter sections and not the *Pulcinella* story itself that *Diaghilev* marks here." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 91

héroe de la *comedia dell'arte*, *Pulcinella*. Garafola describe que, en la escenografía de *Picasso* de la calle napolitana, se unían la perspectiva cubista con la imaginación tradicional del siglo XVIII¹⁸⁶. Según *Carol Lee* el humor vanguardista de la coreografía de *Massine* en la caracterización de *Pulcinella* ofendió al público. Este ballet es más recordado por sus innovaciones musicales que anticipaban ya el neoclasicismo en la música¹⁸⁷.

Hacia finales de la segunda década del siglo XX los *Ballets Russes* habían conseguido realizar una revolución en el diseño escénico.

Al apropiarse de los experimentos vanguardistas de España, Italia, Rusia y Francia, *Diaghilev* le dio un carácter supranacional al modernismo de la compañía. Además, los bailarines ya no eran solamente rusos. Se convirtió en una compañía modernista e internacional. Nunca el ballet volvería a estar tan cerca de las vanguardias como lo estuvo durante los años 1915 y 1921, en la compañía de *Diaghilev*.

Las coreografías y experimentos vanguardistas fueron múltiples, pero sólo se ha concentrado en aquellos que tuvieron relevancia en la crisis y evolución de la *danse d'école*. Como se ha podido percibir, las obras de aquel momento estaban más centradas en las escenografías y la música, que en la coreografía. Hecho que repercutió en la danza, ya que con todos esos interesantes experimentos vanguardistas, ella se perdía en la búsqueda de algo nuevo. La política de *Diaghilev*, después de los escándalos del *Fauno* y *Sacre*, durante las primeras temporadas, se dirigió a conmocionar al público más que a cortejarlo, desafiando todos sus conceptos de belleza y tradición. Esto le resultó útil en muchas ocasiones pero, ¿ayudó a la danza?

4. 3. 1 *La Bella Durmiente se despierta en Europa*

Massine abandonó los *Ballets Russes* en 1921 y por falta de un coreógrafo, *Diaghilev* se vio obligado a volver al ballet del siglo XIX, al que él había hecho todo lo posible por

¹⁸⁶ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 93

¹⁸⁷ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 262

hacer que se viera como anticuado, en la producción de *La Princesa Durmiente*, que eran escenas del ballet de *Tchaikovsky*, *Petipa* y *Vsevoslovsky*, *La Bella Durmiente*. Era la primera vez que ponía en escena un ballet de larga duración y la adaptación fue por parte de *Nicholas Sergeyev* (maestro de baile del Mariinsky que había huido de Rusia, después de la revolución, con las notaciones de *Stepanov* de veintiún ballets del Teatro Imperial) y de *Bronislava Nijinska*, hermana de *Nijinsky*, y que había trabajado con los *Ballets Russes* durante sus primeras temporadas como bailarina¹⁸⁸. La vuelta de *Nijinska*, esta vez como coreógrafa, marcarían la etapa final de los *Ballets Russes* antes de llegar al neoclasicismo en la danza.

Al decidir poner en escena *La Princesa Durmiente*, que era un ballet de varios actos, *Diaghilev* se retiró de las producciones que habían definido el programa de los *Ballets Russes*, es decir, programas que contenían, en general, tres ballets de un acto que, además, con el tiempo se habían convertido cada vez en más experimentales. Puso en escena, el ballet en el que se representaba con mayor claridad a la Academia.

Le encargó las escenografías y vestuarios al pintor *Leon Baskt* (esta fue la última vez que colaboró con los *Ballets Russes*), que fueron tan suculentas que arruinaron a la compañía, que tuvo que dejar de actuar dos meses antes del previsto fin de la temporada por falta de dinero.

La música en algunas escenas volvió a ser orquestada por *Stravinsky* y nuevos bailarines rusos, que habían huido de Rusia después de la revolución, fueron contratados para bailar en esta compañía, ya que los bailarines de los *Ballets Russes* habían perdido técnica y la pureza del estilo clásico al bailar los ballets de *Massine*. Entre los nuevos bailarines, estaba *Olga Spessitseva*, *Pierre Vladimirov* y *Felia Doubroska*, estos dos últimos serían maestros en la escuela de *Balanchine* en Nueva York. A *Doubroska*, *Nijinska* le crearía *Les Noces* y *Les Biches* y más tarde *Balanchine* le crearía una de las musas en *Apolo* y la Sirena en *El Hijo Pródigo*.

Esta obra se bailó en Londres. Este ballet de *Petipa* con su grandeza y fantasía introdujo al público europeo que veía por primera vez un ballet Imperial en un mundo artístico diferente. Aunque algunas bailarinas rusas ya habían bailado en Europa demostrando la virtuosidad y belleza de la escuela rusa, el público nunca había visto un ballet así, porque

¹⁸⁸ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, pp. 263- 264

se había acostumbrado a los ballets decadentes o experimentales de los *Ballets Russes*, este hecho quedaría en la memoria y muchos años después, *La Bella Durmiente* sería puesta en la escena de casi todos los grandes teatros del mundo.

Este hecho fue decisivo, para el futuro de la Danza Clásica en Europa, por el interés que el público fijó otra vez en ella. Un año después se puso en París en la escena la versión reducida de este ballet, *Las bodas de Aurora*, que fue parte del repertorio estable de los *Ballets Russes* hasta su disolución en 1929, y se bailó por toda Europa¹⁸⁹.

El *Grand Ballet de Petipa*, llegó a Europa, a Francia bailado por un grupo de rusos, al país de sus orígenes porque el ballet es francés, pero ahora se esparciría por todo el mundo y en él volvería la afición del público a la *danse d'école*.

Aurora se había despertado en Europa, lo único que faltaba era la renovación de la Academia.

Este hecho es de mucha importancia porque, aunque los experimentos y búsquedas en la *danse d'école* no cesarían, quizás esa visión que el público europeo tenía del Ballet clásico (como arte en decline, ya que en Europa desde el romanticismo no se habían creado ballets interesantes para el público) cambió.

4. 3. 2 *Bronislava Nijinska y Les Noces*

Bronislava Nijinska (8 Enero 1891, Minks- 21 Febrero 1972, California) nació en *Minks*, Rusia y era hermana del legendario bailarín *Vaslav Nijinsky*. Fue una figura clave para el desarrollo del arte coreográfico en la danza del siglo XX, además ha pasado a la historia como la primera gran coreógrafa. Estudió en San Petersburgo, en la Escuela Imperial y fue fuertemente influenciada por las reformas del ballet de *Michel Fokine* y por los movimientos de danza de las coreografías de su hermano. Después de graduarse entró en el ballet del Mariinsky pero cuando su hermano fue despedido en 1911, solicitó su propio despido a la dirección del teatro. Bailó con los *Ballets Russes* durante sus primeras

¹⁸⁹ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 265

temporadas, pero cuando *Diaghilev* despidió a su hermano, ella se fue de la compañía, fue la gran protectora de su hermano hasta la muerte de él.

Empezó a crear sus primeros trabajos en Rusia en los años de la revolución, que reflejaban un alejamiento de la *danse d'école* y una tendencia hacia los experimentos.

El momento crucial de su vida fue en 1921 cuando *Diaghilev* le pidió que asistiera a la puesta en escena del ballet *La Princesa Durmiente* para los *Ballets Russes*.

En las primeras obras que coreografió, para los *Ballets Russes*, se puede observar un nuevo estilo y, además, evoca a las obras de su hermano, con un vocabulario de movimientos en curvas y secos. Poco después, en todos los trabajos que creó, la Danza Clásica era el punto de partida, de esta forma volvió a la *danse d'école* y se reconcilió con la Academia y con los ballets de *Petipa*.

Fue la coreógrafa principal de los *Ballets Russes* entre 1921 y 1925 y al irse de la compañía sería remplazada por *George Balanchine*.

Su primer ballet para los *Ballets Russes* fue *Le Renard* pero fue su segunda obra, la que se convertiría en una obra maestra, *Les Noces*.

En primer lugar, se cita a Garafola que explica el corto momento retrospectivo hacia la cultura e historia del ballet francés, al rededor del estreno de *Las Bodas de Aurora*, en la Europa occidental:

"Diaghilev tuvo un momento en el que en los ballets y las óperas exploraba los temas y estilo clásico francés.[...] Pero en esta producciones él no pretendía volver a la obra original, sino que correspondían a su propia visión de una pasada superficialidad, estilizada de nuevo para la paleta moderna.[...] La retrospectiva al clasicismo no era sólo exclusivamente de *Diaghilev*. Ambos los *Ballets Suédois* y las *Soirées* de París exploraban temas del periodo francés, al igual que la Ópera de París, con frecuencia al lado del modernismo más atrevido.[...] La unión del modernismo con el privilegio social no era la sola unión que molestaba en el repertorio de los años veinte. [...] el ballet estaba casado con la idea de lo sofisticado y chic, una nueva forma de privilegio de propia imposición comercial."¹⁹⁰

¹⁹⁰ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Routledge, 1989, pp. 120-122 (La traducción es mía)

En esta década se volvió, otra vez, a rechazar la idea clásica, pero por alguna razón extraña, vivió, también, su renacimiento. Algunos bailarines y maestros han atribuido el nacimiento del Neoclásico al *Apolo* de *Balanchine* y otros a *Nijinska* en *Les Noces* y *Les Biches*. Como ya se verá el Ballet Neoclásico aparece con *Apolo* de *Balanchine* por diferentes razones, pero estas dos obras de *Nijinska* son, sin duda, un prólogo o el momento inminente a él.

Les Noces se estrenó el 13 de Junio de 1923 en París, con coreografía de *Nijinska*, música de *Stravinsky* y decorados y vestuarios de *Gontcharova*. La creación tuvo lugar en *Monte Carlo*, que a partir de ese año, se había convertido en el lugar en donde residían los *Ballets Russes*.

Este ballet fue un ballet olvidado durante treinta años, hasta que en 1966 el coreógrafo inglés *Frederick Ashton* invitó a *Nijinska* a revivir *Les Noces* para el *Royal Ballet*, desde entonces esta obra ha vuelto a ser puesta en la escena por muchas de las compañías del mundo.

Stephanie Jordan observa que, el atractivo de *Les Noces*, está considerado con la misma atención que se tienen a los ballets en colaboración entre *Stravinsky* y *Balanchine*, pero la diferencia con estos, reside en que este ballet, recibe el mismo interés del público que admira el Ballet clásico y de aquellos que simpatizan con la Danza Moderna¹⁹¹.

Esta coreografía no se parece a ninguna creada antes de ella ni después. Es un ballet del conjunto, no se fija en la identidad individual¹⁹². Es, además, un ballet muy diferente y fuerte, no proviene de un vocabulario anterior o de las tradiciones, parece haber salido de la nada y, quizás por eso, no nacieron obras o vocabularios de él.

La razón de por qué ha sido denominado neoclásico es por el uso de las puntas y la reconsideración que esto ofrece como instrumento para la danza, es decir, con los movimientos, la forma en la que son presentados y la reelaboración del pensamiento narrativo, a través de ella, evitando la mímica, pero en *Les Noces* los movimientos y

¹⁹¹ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 328

¹⁹² *Ibid.*, p. 328

posiciones del cuerpo no son clásicos, utiliza las manos en puños, posiciones y movimientos estrechos y con frecuencia sin el uso del *en dehors*¹⁹³.

Les Noces es un ballet con un tema áspero e insensible, es el ritual de una boda de campesinos rusos. Este tema de la creación de *Nijinska*, unido al dinamismo rítmico de la música, recibe, por parte de ella, un trato escueto y fuerte. Es una especie de celebración poética de la cultura popular rusa manifestada por una generación moderna.

La idea de crear *Les Noces* le vino a *Stravinsky* cuando estaba componiendo *Sacre*. Pero empezó a componer esta obra, en su exilio en Suiza, durante la primera guerra mundial. En un principio su intención era la de una orquestación parecida a la de *Sacre*, con alrededor de ciento cincuenta músicos, pero más tarde cambió de opinión y decidió orquestarla para un grupo más pequeño. Esta opinión la volvió a cambiar en 1921 cuando se decidió por cuatro pianos y percusión, estos hechos demuestran que *Stravinsky* trabajó durante diez años en *Les Noces*, hasta que esta pudiese ser puesta en la escena¹⁹⁴. Hay que añadir que en estas diferentes orquestaciones, se observa el alejamiento de sus obras Rusas y el acercamiento hacia el neoclasicismo.

Lo mismo ocurrió con los decorados y vestuarios de *Gontcharova*, la primera versión de estos es de 1915. Eran diseños neoprimitivistas, llenos de colores fuertes y muchas ornamentaciones. En la segunda versión eliminó las flores y las reemplazó por círculos, cuadrados, rayas. En la próxima se inclinó por una versión más lírica, con colores claros y fríos, adornos plateados, que recordaban a la naturaleza de la Rusia del Norte. En la última versión los vestuarios fueron simples y todos iguales, las mujeres con vestidos marrones y blusas blancas y los hombres con pantalones y blusas blancas, los cuales acentuaban el ambiente sombrío de la obra. La escenografía es simple y casi vacía para marcar la

¹⁹³ Stephanie Jordan escribe en su libro *Stravinsky Dances Re-visions across a century*: "It has been called neoclassical because, anticipating *Balanchine*, *Nijinska* uses point work and offers a reflection upon the medium of dance- movement and the presentation and reworking of a narrative through dance. Yet the body attitude is decidedly un-classical, narrow, at the beginning elongated by point work so that the dancers, according to *Nijinska resemble the saints in Byzantine mosaics*, but more often blunted and weighted, with no specific turnout of the legs and the hands held in strange half-clenched fist." JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 327

¹⁹⁴ En el libro *The Ballet Russes and its world*, el autor *Drue Ferguson* cita a *Stravinsky*: "for an orchestra of the size of *Le Sacre du Printemps*, and then decided to divide the various instrumental elements-strings, woodwinds, brass, percussion, keyboard (cimbalo, harpsichord, piano)-into groups and to keep these groups separate on stage. In still another version I sought to combine pianolas with bands of instruments that included saxhorns and flügelhorns. Then one day in 1921, in Garches, where I was living as the guest of Gabrielle Chanel, I suddenly realized that an orchestra of four pianos would fulfil all my conditions. It would be at the same time perfectly homogeneous, perfectly impersonal, and perfectly mechanical." GARAFOLA, Lynn. *The Ballet Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 168

solemne ocasión de una ceremonia profundamente religiosa. *Nijinska* años después, afirmó que no sólo el estilo coreográfico era suyo, sino que, también, las escenografías habían sido creadas como una respuesta a su creación y a la música. Y relata que cuando escuchó por primera vez la música en 1922, se imaginó con mucha claridad como *Les Noces* debería ser puesto en la escena y la línea coreográfica que ella iba a seguir. Pero cuando *Diaghilev* la llevó a ver los diseños de *Gontcharova*, *Nijnska* le dijo que no correspondían a la música o a la visión que ella tenía del ballet y que, además, los bailarines no se podían mover con esos vestuarios¹⁹⁵.

A diferencia de los otros colaboradores de esta obra *Stravinsky*, *Gontcharova* y *Diaghilev*, *Nijinska* parecía, desde un principio, ser la única que tenía claro lo que quería hacer, y según ella, *Les Noces* fue el único ballet en el que *Diaghilev* permitió, que el coreógrafo tuviera la influencia decisiva en toda la obra. El resultado fue un trabajo de síntesis de los diferentes colaboradores, en el que se vio una convincente unidad entre la música, la coreografía y los escenarios. La propia *Gontcharova* más tarde explicó:

"Empecé a darme cuenta que la presentación visual de un ballet en el escenario, es decir, vestuarios y decorados, no necesitan estar relacionados con la música; la música estaba más unida al movimiento (la coreografía) que a los decorados; y los vestuarios estaban más unidos con el movimiento y el tema."¹⁹⁶

Esta cita de *Gontcharova* demuestra un gran paso hacia delante porque, con frecuencia, en los *Ballets Russes*, se puede observar que los vestuarios no correspondían a la coreografía y que los bailarines no podían bailar bien con ellos.

El resultado final en la escena fue el de un ballet intensamente emocional y revestido de una austera belleza.

"El estilo de esta obra con sus grupos de bailarines, que crean esculturas arquitectónicas, los movimientos estilizados del folclore ruso, los vestuarios

¹⁹⁵ GARAFOLA, Lynn. *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 371

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 371 (La traducción es mía)

blancos y marrones que, están inspirados en los paisanos rusos, subrayaban los aspectos comunes, rituales y mecánicos del *libretto* y la partitura."¹⁹⁷

Como se puede observar, *Diaghilev* y sus colaboradores habían esperado muchos años para llevar a cabo la creación de este ballet, basado en las bodas de una joven pareja de campesinos rusos, en presencia de sus familias, pero debido a los acontecimientos de la primera guerra mundial y a los cambios de coreógrafos que hubo en la compañía, este ballet tuvo que esperar casi diez años. Y fue una mujer, *Nijinska*, la que coreografió esta obra de arte, en la que demostró su propio estilo personal. Además, como *Jordan* describe, este ballet que sucede a *Sacre* trataba de nuevo, el sacrificio de una mujer, pero esta vez en manos de *Nijinska*, la cual quería demostrar la perspectiva de la mujer en el matrimonio (aunque la novia no baila casi), esto era una fuerte declaración en aquel momento, que continúa reafirmando su poder político¹⁹⁸.

Esta obra ofrece la oportunidad de hacer una crítica social al matrimonio y a la pareja humana, en ella se descubre la conciencia feminista de *Nijinska*, el fondo político de los primeros años de la Unión Soviética, los movimientos de aquel momento hacia los derechos de las mujeres y el nuevo papel que habían adquirido los campesinos rusos. Bajo este cuadro social *Les Noces* fue creado.

Sally Banes anota, que este ballet parece la obra de teatro que se lleva a los pueblos, para educar a las mujeres campesinas sobre las injusticias sociales hacia su sexo, simbolizadas en la boda tradicional. Al aceptar el matrimonio, las mujeres aceptaban todo lo que esa boda significaba y su lugar en la estructura social del pueblo, en la que la novia, es elegida por su habilidad como trabajadora del campo; los padres de ambos veían esta boda como un negocio más que como una relación personal¹⁹⁹. A su vez *Les Noces*, representa una línea divisoria, porque traslada el significado del matrimonio en el ballet, desde la perspectiva del hombre a la de la mujer y la novia es ya una mujer actual. Por fin, con *Les Noces*, la imagen de la mujer en el ballet coincide con su realidad social.

¹⁹⁷ GARAFOLA, Lynn. *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 171 (La traducción es mía)

¹⁹⁸ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 328

¹⁹⁹ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 110

Nijinska describió la naturaleza de una boda de campesinos rusos como si fuera *la naturaleza de la tragedia*²⁰⁰. Al igual que la novia, *Nijinska* estaba despidiéndose de un pasado muy significativo de su vida y por eso escribió sobre su creación:

"Yo aún estaba respirando el aire de Rusia, una Rusia palpando con excitación y un sentimiento intenso. Todas las vivas imágenes de las duras realidades de la revolución eran parte de mí y llenaban todo mi ser."²⁰¹

Otra faceta importante, a considerar en esta obra, es la influencia de su hermano, del que había heredado un enfoque radical hacia el movimiento y el cuerpo bailante. *Nijinska* había trabajado con él en el *Fauno*, *Jeux* y *Sacre*, los dos últimos no los pudo bailar porque se quedó embarazada. En *Les Noces* se pueden percibir los movimientos secos y estáticos del *Fauno*, las manos en puños de *Jeux* y la inclinación de lado de las cabezas de las mujeres hacia las manos apretadas de *Sacre*, que recordaban a los iconos rusos. Al igual que su hermano, *Nijinska* tuvo una relación problemática con *Diaghilev*, la razón era porque él no tenía el suficiente interés en el movimiento en la danza y en los ballets sin argumento.

Cuando ella volvió a los *Ballets Russes*, después de haber vivido en Rusia durante la revolución y los primeros años después de ésta, había sido fuertemente influenciada por los grupos vanguardistas rusos del momento, a los que ella se había unido.

Stephanie Jordan y *Lynn Garafola* afirman, que ella se sentía especialmente atraída por el movimiento constructivista, que se concentraba en lo expresivo, en el potencial utópico de las formas geométricas y la maquinaria²⁰². Estas influencias constructivistas, según *Garafola*, se encuentran de esta manera en esta obra:

²⁰⁰ En 1970 *Nijinska* escribió en un artículo sobre la creación: "Cómo esas almas se regocijan mientras en la ceremonia de su boda, están profundamente pensando en otras cosas. Sólo las familias y los invitados se divierten. La joven muchacha no sabe nada de su futura familia, ni lo que se le espera. No sólo ella será súbdita de su esposo, sino, también, de sus padres. Es posible, que después de haber sido amada y querida por los suyos, ella quizás no sea más, en su nueva y áspera familia que un útil trabajador más, simplemente un par de manos más. El alma de una inocente en desorden se está despidiendo de su juventud despreocupada y de su querida madre." JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, pp. 330-331 (La traducción es mía)

²⁰¹ REYNOLDS, Nancy; MC CORMICK, Malcolm. *No fixed Points Dance in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 2003, p. 64 (La traducción es mía)

²⁰² JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 333

"*Les Noces* está basada en la falta de lo individual, la novia y el novio y sus padres no tienen control sobre su destino, sin querer son las víctimas de un alto poder. Dentro del mundo sin dios de este ballet, el diseño es el destino: la arquitectura coreográfica explica, detalladamente, el tema sobre la determinismo social. Las masas de *Nijinska*, sus conjuntos de pirámides humanas, grupos, montículos y cuñas, eran monolitos igual de terribles que las costumbres de la vieja Rusia, en la que las jóvenes eran separadas de sus madres y casadas. *Le Sacre du Printemps*, también, había sido un trabajo de masas, un trabajo trágico y de esta manera fue claramente un precursor de *Les Noces*. Pero *Nijinska* fue mucho más allá del ritual de las configuraciones de su hermano. Completamente abstracta, su arquitectura espacial transportaba a la danza a las formas no objetivas del Constructivismo. [...] recuerdan a los cuadros de *Malevitch* o *Tatlin*. Algunas de estas formas reaparecen en las masa humanas de *Les Noces*.²⁰³

Al mismo tiempo, se puede percibir que el teatro vanguardista de los primeros años de la Unión Soviética, de directores tales como *Meyerhold*, fue una de las influencias que ella tuvo en su concepción y en la estructura de los conjuntos y formas humanas. El movimiento había sido un factor esencial en el teatro vanguardista ruso, los grupos de teatro de aquel momento hacían acrobacia y movimientos, la pirámide final de *Les Noces*, podría tener una semejanza a las formas simétricas del final de aquellas obras, en las que los actores construían formas simétricas o símbolos, junto a los ejercicios biomecánicos de *Meyerhold* con los que varios actores formaban torres humanas.

Otra de las influencias de las vanguardias soviéticas en *Les Noces*, es la austeridad de los decorados, esto se manifestaba en las diferentes escenas, que son los interiores de una casa casi vacíos.

Esa intensidad, con la que ella contaba lo que había vivido en Rusia, durante y después de la revolución, quería que fuera contenida dentro del austero formalismo de las nuevas

²⁰³ Garafola amplía este tema, además, de esta forma: "Estas formas se encuentran en los cuadernos y diagramas de *Nijinska*. Trabajado en un papel gráfico los diagramas son totalmente geométricos, como si el espacio del escenario, representado por un cuadrado adjunto, abarcaría sólo formas abstractas. Con frecuencia estas son figuras circulares: cuadrantes, arcos, aros, esferas. Otras veces toman una forma lineal: cuñas, triángulos y cuadrados que derivan directamente de los lienzos de *Malevich* o *Tatlin*." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 126 (La traducción es mía)

vanguardias soviéticas. Además, el espectáculo de danza estaba altamente restringido, sin expresión facial.

La música de *Stravinsky* fue estridente, pulsante y fuerte, marcada por el canto declamatorio. Cuando *Diaghilev* le preguntó a *Nijinska* si tenía interés en coreografiar este ballet, la orquestación no estaba terminada y no se sabe con claridad si ella tuvo alguna influencia en la orquestación final, pero seguramente sus ideas repercutieron en *Stravinsky*. Esto demuestra que *Nijinska*, al igual que su hermano, tenía grandes conocimientos musicales, podía analizar la música con detalle, tenía su propia forma de contar la música y, como *Ninette de Valois* recuerda, esta forma de contar la aplicó a la partitura de *Les Noces*. Los bailarines de todos los momentos siempre han tenido dificultad al aprender la coreografía, por su complicación musical y sus cuentas²⁰⁴. Pero sin estas cuentas los movimientos no estarían unidos a la música y, por ese motivo, la danza no podría expresar la música.

Les Noces es un ballet sin narración, pero contiene elementos narrativos. El camino que *Nijinska* tomó para crear esta obra fue, como ella lo describió, de *extrema simplicidad*. Al igual que *Stravinsky* ella veía la boda como una abstracción a través de la reducción:

"Para recrear en un ballet los rituales y ceremonias de una boda veía en mi mente, el ámbito de otro teatro, que sería mi propio teatro coreográfico, en el que vive y habla sólo el movimiento. La pantomima me era ajena y yo no tenía ningún uso para los accesorios de escenario."²⁰⁵

Las citas siguientes son ejemplos de esta reducción que ella utilizó al coreografiar *Les Noces*:

²⁰⁴ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, pp. 344-345

²⁰⁵ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 111 (La traducción es mía)

" - ¿Te acuerdas de la primera escena? Estamos en la casa de la futura novia, está sentada en un gran sillón ruso, a un lado del escenario, sus amigas le están peinando y trenzando el pelo....

- No, *Serge Pavlovitch (Diaghilev)*- yo interrumpí- la silla no es necesaria, el peine tampoco y peinar menos.

Cogí un lápiz y empecé a dibujar a la novia con trenzas que eran diez pies de largas. Sus amigas, sujetando las trenzas, formaban un grupo alrededor de ella.

Entonces *Diaghilev* preguntó:

- ¿Y luego qué pasa? ¿Cómo van a poder peinar un pelo tan largo las muchachas?

- No lo van a peinar- yo respondí- Será su danza en puntas con la novia, las que expresarán el ritmo del trenzado."²⁰⁶

En 1937 *Nijinska* escribió en un artículo de *The Dancing Times*:

"*Noces* fue la primera obra en la que el *libretto* era un tema escondido para una coreografía pura: fue un concierto coreográfico. (Mis trabajos en Rusia), junto con *Noces* y *Biches...*, fueron el principio de una serie larga de ballets con la forma de una sinfonía, sonata, étude o concierto coreográfico."²⁰⁷

Según *Garafola*, el resultado en *Les Noces* es el de un ballet abstracto²⁰⁸, y de nuevo surge la pregunta ¿Puede un ballet ser abstracto?. *Les Noces* no es un ballet abstracto, porque aunque no sea un ballet narrativo contiene muchos elementos narrativos y un tema.

La falta de narración en un ballet no es la razón por la que tenga que ser denominado abstracto, ya que el tema, en esta obra, es muy concreto y es representado en la escena por seres humanos. La falta de mímica o de escenografías tampoco son razones para calificar una obra como abstracta, porque la danza tiene cualidades expresivas y un vocabulario lo bastante amplio, como para poder expresar una historia concreta, como es el caso de *Les Noces*.

²⁰⁶ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p.111 (La traducción es mía)

²⁰⁷ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 334 (La traducción es mía)

²⁰⁸ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 127

Las cuatro escenas de *Les Noces* fueron un intento puramente coreográfico, por parte de *Nijinska*, teniendo a la danza pura como base:

1. *The blessing of the Bride*
2. *The blessing of the Groom*
3. *The Departure of the Bride*
4. *The Wedding Feast.*

Esto resultó ser un conflicto entre ella y *Diaghilev*, porque él era de la opinión que eso no era un ballet, que era una sinfonía y porque le era extraño²⁰⁹.

La mayoría de los pasos en *Les Noces* pertenecían al vocabulario clásico, aunque casi todos habían sido modificados y con ellos *Nijinska* expuso la renovación del legado clásico, que no sólo fue su ideal sino el de los coreógrafos que la precedieron. Hay que remarcar que las bailarinas que bailaron en la creación de *Les Noces*, tuvieron dificultades para poder ejecutar los movimientos de *Nijinska* en puntas, porque para ellas bailar en puntas significaba, ballets románticos o de *Petipa*, y de este modo, al hacerlo así fueron las primeras en comenzar a ampliar la capacidad de movimientos con puntas.

La figura de *Nijinska* es fundamental en el estudio de la crisis y evolución de la *danse d'école*, porque vuelve al vocabulario clásico, elimina lo superfluo y presenta a la danza que, unida a la música, se expresa como el fundamento del tema que se expone en la escena. También, las influencias de las primeras vanguardias soviéticas serían fundamentales para el neoclasicismo en la danza. Pero sus obras no pertenecen, como ya se ha mencionado al Ballet Neoclásico, porque la forma en que modifica el vocabulario clásico no responde a la estética alargada y amplia del neoclásico.

Los movimientos en *Les Noces* son, en muchos momentos, constreñidos, estáticos y un poco angulares pertenecen a un período que sólo *Nijinska* creó y desarrolló. Este período es, según lo que se ha investigado, la etapa final, que conduce a la renovación de la *danse d'école*. Pero ella fue la pionera en eliminar y restringir para crear un espectáculo de danza pura, en la compañía de los *Ballets Russes*.

²⁰⁹ En el libro *Diaghilev's Ballet Russes* se cita a *Nijinska*: "In my Theatre of 1920 in revolutionary Russia my first works... were the *Twelfth Rhapsody*, *List's Mephisto Waltz* and other ballets without *libretti*. *Diaghilev* did not sympathise with the idea... *It is not a ballet*, he used to say, *it is some abstract idea, a symphony. It is foreign to me*. He could not readily discard the idea of a literary *libretto* for the ballet. Yet in spite of this, with great efforts, I was able to carry my ideas of the form of the ballet as I conceived them into my productions with *Diaghilev*. These ballets of mine carry the negation of the literary *libretto*, having pure dance form for their foundation and moulding this into a new species of composition." GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 127

La música de *Les Noces* es de una gran complicación:

- Primero, porque la orquesta está compuesta por cuatro pianos y percusión, además de los cantantes solistas y el coro. Esta música es extremadamente rítmica y los cantantes y coro cantan o recitan.
- Segundo, como en muchas composiciones de *Stravinsky*, está compuesta de una estructura de bloques que se repiten exactamente o se desplazan en el espacio musical²¹⁰. Además, los ritmos y compases (acentuación de estos, es decir, métrica) según *Pieter van den Toorn* son de una tipología dual:
 - "Tipo I está basado en una irregularidad métrica, con un número limitado de celdas rítmicas en variaciones que cambian.
 - Tipo II basado en la regularidad métrica e incluye secciones de capas rítmicas independientes."²¹¹

Lo más importante en la partitura de *Les Noces* fue la incorporación del texto y la forma en que este fue utilizado. Los textos pertenecen a canciones del folclore ruso y *Stravinsky* dio un nuevo valor a las palabras, como sonidos más allá, de esta manera las separaba de su significado original. El texto es silábico, una sílaba por nota; parece un recitativo con un diseño muy rítmico. En otros momentos cambia los ritmos del texto y los yuxtapone.

El análisis coreográfico de esta obra está muy unido a la estructura musical, ya que *Nijinska* analizó la música y el texto en que el coro canta (en ruso), antes de coreografiar los pasos. *Jordan* describe, que al igual que *Stravinsky*, *Nijinska* pensaba de una forma arquitectónica, por ejemplo: en la construcción de bloques. Esto puede ser observado en las figuras geométricas creadas por los grupos de bailarines y su disposición horizontal en la escena, en estructuras que evolucionan a través del tiempo, guiadas desde el principio y hasta el final, por los bloques musicales, con muy pocas superposiciones entre un bloque y el próximo. Creando así una estructura de mosaico. Un sentido de nivel de movimiento

²¹⁰ En el libro *Stravinsky Dances* se cita lo siguiente: "Each structural block can be repeated exactly, or shifted in musical space (to a different pitch) or in time (to a different beat). It can vary, expand or contract. Each block can be juxtaposed, superimposed or interspersed with other blocks, but it cannot develop into something different as a result of these transfigurations." JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 337

²¹¹ *Ibid.*, p. 337 (La traducción es mía)

dinámico individual opera dentro de los bloques. Los efectos de aumento y reducción no vienen de los *crecendos* o *disminuendos* de las líneas de danzas individuales, sino más bien, al añadir y sustraer números de bailarines, entre y ocasionalmente en los bloques, y desplazándose entre el unísono y una textura compleja de los grupos independientes. Esto es un paralelo con la estructura de la composición de *Stravinsky. Nijinska*, también, une los cambios rítmicos, las repeticiones y las modulaciones de la música de una manera muy detallada y compleja en la danza. La unión entre la danza y la música es muy profunda en esta obra: es movimiento en el tiempo en una de sus formas más puras²¹².

En la coreografía, la primera escena es un lamento creado alrededor del motivo de trenzar, motivo que significa la pérdida de la virginidad y el entrelazamiento de las dos familias en un sólo parentesco²¹³.

El ballet se inicia con la novia de rodillas, su cara hacia el suelo, a sus lados, hay dos columnas de mujeres de rodillas en diferentes niveles progresivos que, de esta manera, crean estas dos columnas. Sus cuerpos están doblados hacia diferentes direcciones, sus brazos elevados en curvas crean un diseño de trenzado. Además, dos largas trenzas las unen a la novia y entre sí. *Sally Banes* describe este momento, como una imagen literal de intimidad y contacto en el círculo de las muchachas. Mientras las jóvenes manipulan las trenzas, ellas cruzan varias veces los pies en *pas de bourres* con los acentos hacia abajo de una forma, que resultaba diferente a la ya conocida hasta entonces, la del acento en la rodilla que se levanta²¹⁴. En este movimiento de percusión, explica *Garafola, Nijinska* quería invocar el dolor y la violencia, es decir, la relación sexual, que, más tarde, es dada a entender en el dormitorio al que el novio y la novia ascienden antes de que se cierre el telón y este es el punto cumbre de las celebraciones de este día²¹⁵.

Los padres de la novia están situados a un lado de la escena con la mano en el corazón. Antes de que las muchachas empiecen su danza en puntas, la novia se coloca los puños

²¹² JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 347

²¹³ *Sally Banes* en su libro *Dancing Women Female Bodies on stage* aclara este motivo: "*Nijinska* did not invent the symbolism of the braiding as representing the loss of virginity, for it is already present in the ritual. [...] The turning of the single braid of the maiden into the two braids of the married woman, as a metaphor for sexual violence, is understood by the ritual [...]." BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 112

²¹⁴ *Ibid.*, 112

²¹⁵ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 127

delante de la boca, esto significa miedo a la violencia sexual. Al mismo tiempo que la danza en puntas comienza, el coro canta versos pidiendo a la novia que no llore. Las jóvenes le devuelven las trenzas a la novia y empiezan a saltar una danza de alegría como para consolarla, pero, también, para celebrar su propia libertad²¹⁶. La novia no se mueve y espera a su sacrificio. Esta escena finaliza cuando las muchachas forman una pirámide. La novia se coloca detrás de esta pirámide o trenza humana y reposa su cabeza. Al coreografiar esta Danza de Carácter en puntas, *Nijinska* quiso evocar a la iglesia, al culto a la virgen María y a los santos pero sin incluir un sacerdote. Se inspiró en las figuras Bizantinas.



La segunda escena representa al novio y a sus amigos. Sus movimientos son más duros, atrevidos, musculares. Utilizan los puños, patean, bailan danzas folclóricas y así crean una danza de energía masculina. A diferencia de la novia, el novio está de pie. La escena termina después de que los padres de él lo bendigan, y los muchachos bailan en círculo alrededor del novio, corriendo y saltando²¹⁷.

²¹⁶ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 113

²¹⁷ "Esta escena es como un orgía. Tanto en la música como en la danza. *Asafyev* describe que se celebra la invocación y excitación de la fuerza procreativa del hombre." BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 114 (La traducción es mía)

La tercera escena es muy corta, comienza con la pirámide del final de la primera escena, las muchachas consuelan a la novia. En un momento se le coloca a la novia la trenza alrededor del cuello como un collar, que significa que pronto va a ser una mujer casada²¹⁸. El grupo que está en escena ahora, también, compuesto por hombres, juegan, crean arcos y las parejas de hombre y mujer pasan por debajo y bailan en corro alrededor de la novia. Al final la novia se queda sola con su madre y la madre llora al despedirse de su hija.

La escena final es la boda, hombres y mujeres bailan, formando diseños como de trenzas. El novio y la novia están sentados en un banco en una plataforma en la parte trasera y no se mueven casi; mientras tanto el grupo, baila en una masa de formas arquitectónicas. Los movimientos son rápidos y repetitivos. Saltan, giran, dan el ritmo con los pies. Se puede observar en los bloques de mujeres y hombres que ejecutan movimientos un poco diferentes, pero su energía y fuerza es la misma. *Nijinska* quería que esta escena fuera conducida por la energía y fuerza del grupo. Como ya se ha mencionado, este ballet no es individualista y, por eso, ella lo coreografía en bloques o grupos.

Al final, las familias de los novios se despiden de sus hijos. Cuando la pareja entra en el dormitorio se ve una gran cama y en ese momento suenan las campanas, el grupo se organiza creando la pirámide trenza y, a los lados, hombres y mujeres de rodillas crean dos líneas, detrás de la pirámide varios hombres de pie elevan los brazos a los lados y se cierra el telón. *Nijinska* en esta coreografía insiste en demostrar la gravedad, lo terrestre, por eso los saltos se rinden a la gravedad en vez de desafiarla, (que era lo conocido hasta aquel momento en la Danza Clásica), los cuerpos se doblan para demostrar el trabajo que estos campesinos han sufrido. *Garafola* dice, que, también *Nijinska*, al usar las puntas como pinchos demuestra la violencia masculina e imita, en cierto, modo el drama de la penetración sexual²¹⁹. Esto da un nuevo significado a las puntas, que desde el Romanticismo eran un símbolo de feminidad. Pero este cambio de género que ella le da a las puntas, no repercute en los hombres y las mujeres que en la obra bailan los mismos pasos. Porque, para ella las diferencias de sexo no tienen relación con el destino coreográfico.

²¹⁸ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, p. 114

²¹⁹ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 128

En esta obra, *Nijinska* rompe con el ritual de *Sacre* de su hermano, al interpolar resistencia al ritual. La novia es sumisa y pasa a través de la ceremonia, pero su conciencia que es reacia al matrimonio que forma la parte de la tradición, se convierte en el punto central de este ballet²²⁰.

Les Noces, de todos los ballets de *Stravinsky* creados hasta ese momento, sería el que podría denominarse como el más abstracto.

Les Noces fue su obra fundamental. Con ella aportó a este momento de crisis, nuevos puntos de vista, nuevos enfoques a los viejos símbolos rusos, nuevos planteamientos sobre la situación de la mujer rusa. Con sus nuevas aportaciones, tanto rítmicas, como de movimiento y de puesta en escena, *Nijinska*, demostró su gran talento.

Nijinska coreografió varias obras durante el período que estuvo con los *Ballets Russes*, las más importantes, después de *Les Noces*, fueron *Les Biches* y *Le Train Bleu*.

En *Les Biches* se encuentra la colaboración de diferentes artistas: el *libretto* es de *Cocteau*; las escenografías y vestuarios son de *Marie Laurencin* y la música de *Poulanc*.

Bajo la apariencia de la actuación de la clase alta, se esconde una crítica chispeante a la moralidad sexual. En esta obra trata temas que no se habían puesto en la escena de ballet hasta este momento, según dice *Carol Lee*, como el narcisismo y el poder sexual femenino²²¹. De nuevo se vuelve a encontrar una preocupación latente en ella entorno a la idea tradicional de la mujer, algunos de los papeles femeninos de esta obra tenían caracteres masculinos y viceversa. Coreográficamente *Les Biches* es todavía más clásico, su mirada se vuelve hacia el vocabulario clásico en el que ella había sido formada.

En *Le Train Bleu* vuelve a repetirse el *libretto* de *Cocteau*, la música de *Darius Milhaud*, los vestuarios de *Coco Chanel* y las escenografías de *Picasso*. Lo más destacado de esta obra fue la participación de *Anton Dolin*²²² (1904- 1983), que tuvo mucho éxito con sus trucos acrobáticos, que *Nijinska* supo adaptar a la coreografía.

Un ballet que, en este momento ella quería crear, sin argumento fue la causa que desencadenó, la ruptura entre ella y *Diaghilev*. Pero esta ruptura no puede ocultar, que las

²²⁰ BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998, pp. 121-122

²²¹ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002, p. 267

²²² "British dancer, director, choreographer, and teacher. Began his dance training in 1914. [...] Dolin's time with Diaghilev falls into two periods, 1924-1925 and 1928-1929. In his first year with the company he created roles in two works by Bronislava Nijinska. [...]" COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 2, p. 423

grandes obras de ella se realizaron en los *Ballets Russes*, lo mismo que las de *Fokine* y *Massine*.

La vuelta al vocabulario clásico por parte de *Nijinska* fue, como ya se ha visto, un paso fundamental para la renovación de la *danse d'école*, porque la vuelta a este vocabulario, que tenía tantos años de tradición y experiencias humanas, sería el paso más importante para la evolución de la Danza Clásica.

Finalmente, se cita un artículo del año 1925, del crítico *André Levinson* sobre *El espíritu de la Danza Clásica*:

"No hay nada más difícil que reducir las realidades esenciales estéticas de la danza en fórmulas verbales. Nuestros métodos comunes de análisis son de poco uso cuando se tienen que ocupar en este arte, que es ante todo una disciplina del movimiento. El bailarín en movimiento es una armonía de formas de vida, masas y diseños, cuya relación entre sí son continuamente variadas por ese *movimiento que hace que las líneas fluyan*. Estamos mal preparados para el estudio de cosas en movimiento - incluso para considerar la moción como tal. Nos agarramos a las cosas en reposo como si fueran lugares de interés en un caos turbulento. Un ingeniero moderno, por ejemplo, que desea estudiar el mecanismo de un tornillo que rueda, sin duda empezaría sus estudios al parar el motor y al desmontarlo, para poder entender los métodos técnicos usados por el diseñador. El bailarín tiene un vocabulario bastante más amplio, pero uno que sólo puede utilizar él mismo. Incluso el espectador más experto puede traducir sus jeroglíficos con gran dificultad - no por ignorancia, no por falta de inteligencia, sino porque los términos técnicos no invocan ninguna asociación muscular correspondiente en la conciencia del principiante. Es, porque el arte de la danza es peculiarmente inarticulada y nunca ha poseído una filosofía estética adecuada. El pensamiento coreográfico - y aquí caemos directamente en el uso de un término incorrecto y erróneo - siempre ha estado condenado a la expresión a través de la paráfrasis - altisonante, pero inexacta. Se tiene que contentar a sí mismo con el desplazamiento, incierto recurso de la analogía, que es, de acuerdo con *Nietzsche*, el camino más seguro para caer en el error. Nos acercamos a la danza con la ayuda de la hipótesis análoga y los hábitos de pensamientos que utilizamos en nuestra reflexión de

otras artes, con el resultado inevitable, que sustituimos los hechos evidentes de un arte estático por la dinámica elusiva de la danza.

El gran *Noverre*, llamado el *Shakespeare de la danza* por *Garrick* y *Prometeo* por *Voltaire* - que sigue siendo el teórico más vital y profundo que ha escrito sobre el tema - quería sobre todo incorporar la danza al grupo de las artes imitativas. *Carlo Blasis* - por cierto el mismo que estableció la teoría de la instrucción clásica - luchó valientemente para desarrollar alguna conexión plausible entre el espectáculo de danza y el del arte dramático. Otros han concebido a la danza como una expresión limitada de ideas definidas - de este modo sacrificándola y confundiéndola con la pantomima. Parece que todo el mundo ha acumulado en este arte atributos erróneos y cargas suplementarias en sus esfuerzos de redimir - aunque sólo sea en pequeña escala - los verdaderos movimientos de la danza.

No puedo pensar en nadie que se dedicara a esas características que le pertenecen exclusivamente a la danza, o que se haya esforzado en formular específicamente las leyes de este arte en su propio terreno. Esos famosos historiadores de la danza, cuyos nombres ya he mencionado, describieron, y analizaron un cierto número de movimientos fundamentales de la danza y establecieron las leyes empíricas que dirigen la ejecución de sus elementos. La gramática de *Zorn* está completada de una manera descriptiva y el último tratado de *Cechetti* es de gran valor como método de enseñanza. Pero nunca nadie ha intentado retratar la belleza exclusiva de un paso de danza, su cualidad innata, su propia razón estética. Esta belleza es referida a la sonrisa del bailarín, a la cualidad pintoresca de su vestuario, al ambiente que lo rodea, a la sincronización de su cuerpo al compás de la música o de nuevo al atractivo emocional del *libretto* del ballet: pero nunca se demuestra lo que se encuentra en los contornos del propio movimiento, en los constructivos valores de una actitud o en la emocionante dinámica de un salto. Todas las otras artes están impuestas en la danza como instructoras. *Blasis*, incluso, insistía que un bailarín en un debido momento, sería un buen modelo para el escultor *Canova*. Pero es un movimiento capturado y congelado, la prisión eterna de una forma específica. Y mientras es verdad que cada movimiento se divide en momentos de acción y momentos de descanso, es sólo en estos momentos de descanso, de equilibrio estable y no el movimiento completo de la danza, que se podría decir que se encuentra una analogía con la danza.

Estoy seguro que un artillero, completamente familiarizado con el movimiento de los proyectiles, capaz de calcular con precisión la trayectoria de un proyectil la fuerza de la explosión que se pone en marcha y el alcance del misil lanzado, podría con mucha más facilidad descubrir el principio del salto de un bailarín, que esos poetas de sueltos pensamientos, por menos que su magnífico estilo. Porque el artillero practica la destrucción, pura y simple - mientras el deseo del bailarín es el de crear belleza que hace que utilice sus conocimientos de la mecánica y esta, finalmente, domina este conocimiento. Él somete a sus músculos a una rígida disciplina; a través de rigurosa práctica el dobla y adapta su cuerpo a las exigencias de una forma abstracta y perfecta. Al final produce los elementos fisiológicos - contracción muscular y relajación - completamente bajo el dominio del soberano ritmo de la danza. Esto es lo que lo hace tan difícil separar los elementos gimnásticos de la danza de su esencia ideal. La técnica de un bailarín no es como el funcionamiento mecánico de un muñeco desarticulado: es esfuerzo físico constantemente informado por la belleza. Esta técnica no es un reforzamiento suplementario a su arte, no es un simple recurso, diseñado para ganarse el aplauso, como (según *Stendhal*) el arte del versificador. Es el alma de la danza: es la danza por sí misma. De todas las diferentes técnicas de la así denominada danza clásica - un término designado al estilo de danza que está basado en la técnica tradicional de ballet - que ha prevalecido en el mundo occidental. Para estar en completo acuerdo, no sólo con la estructura anatómica de los europeos, sino con sus aspiraciones intelectuales también. Encontramos esta técnica en todos los países en los que el hombre es parecido a nosotros y piensa de la misma manera. El poco conocimiento que tenemos sobre el sistema de la gimnasia de los antiguos griegos justifica nuestra identificación de ciertos modelos con los de la danza contemporánea. Hoy la universalidad del estilo clásico es disputado sólo por la danza oriental, que encuentra en el ballet camboyano su más alta y completa expresión. Los excelentes desarrollos de la danza en España en sí misma, un vestigio de la civilización oriental, repelido pero no aniquilado.

Los oponentes a la técnica de la Danza Clásica pretenden considerarlo como un código académico, impuesto en la danza arbitrariamente por pedantes y desde hace mucho tiempo anticuado. Es verdad, que recapitula las experiencias de siglos, porque encontramos que ciertas de sus ideas fundamentales fueron aceptadas por los maestros italianos del

renacimiento. Fueron ellos los que se separaron de la concepción horizontal de la danza, basada en trazados y figuras marcadas por los pies del bailarín en el suelo _ esto puede denominarse itinerario. Los trazados de los coreógrafos del siglo XVII, al reproducir en papel el camino curvo en el suelo ejecutado por los pies del bailarín, son los últimos vestigios de esta idea horizontal, la cual fue gradualmente reemplazada por la concepción vertical de la danza - la configuración del movimiento en el espacio. Este importante proceso, tan fructífero en sus desarrollos, perduró durante dos siglos y por extraño que parezca nunca ha sido tocado por ninguno de esos crónicos de la danza, que, como he dicho antes, invariablemente preferían acercarse al tema como escritores, músicos o historiadores de artes y formas populares. Ya que las formulas verbales, que han servido para designar los movimientos de danza y posturas, se han mantenido prácticamente intactas todo este tiempo, el observador superficial está apto para pasar por alto este desarrollo.

En realidad no hay duda de que el significado de estas fórmulas cambian con cada generación. Las cinco posiciones básicas, que son el ABC de la danza, podrían parecer ser las mismas para *Feuillet*, el coreógrafo del *grand Siècle* y para *Mademoiselle Zambelli* - mencionando una de las más bellas flores de la danza clásica contemporánea. Pero esto no es realmente así. En los trazados de *Feuillet* que nos han llegado, los pies en la primera posición crean un ángulo obtuso. En la moderna se encuentran en la misma línea recta en la primera posición, y en las otras posiciones en líneas paralelas. Esto podría parecer un insignificante detalle de crecimiento y cambio, cuando uno piensa en *Isadora Duncan* bailando una sinfonía de Bethoven. Pero esta casi diferencia imperceptible, este mínimo desplazamiento de la línea geométrica, estos pies girados en un ángulo de tantos grados, representa una importante adquisición, capaz de combinaciones infinitas y variedad. Este insignificante detalle es, en realidad, una realización de ese principio esencial y punto de partida de la coreografía clásica que necesitó dos siglos para triunfar - es el que giraba el cuerpo - y particularmente las piernas de un bailarín - hacia fuera de su centro.

A veces me encuentro mirando a la historia de la Danza Moderna como si se tratara de un romance encantador pero infinitamente oscuro, que necesitaba una llave para abrir sus misterios. Esta llave es una comprensión de lo que un bailarín quiere decir cuando habla de girar hacia fuera el cuerpo. El movimiento de la Danza oriental es concéntrico. Las rodillas

casi instintivamente se unen y doblan, los brazos en curva abrazan al cuerpo. Todo está juntado. Todo converge. El movimiento de la Danza Clásica, por otro lado es ex- céntrico - Los brazos y piernas se estiran hacia afuera, liberándose del torso, expandiendo el pecho. Toda la región de los bailarines, cuerpo y alma, está dilatada. La manifestación real de esto puede ser vista o mejor todavía sentida en el cuerpo entrenado de un bailarín clásico. El bailarín extiende las caderas y rota ambas piernas, en toda su longitud desde la cintura hacia abajo, en sentido opuesto a sí mismas, fuera del centro del cuerpo, de tal manera que ambas están de perfil al público aunque en direcciones opuestas. Las denominadas cinco posiciones básicas son derivaciones o variaciones de esta postura girada hacia afuera, diferenciadas por la manera en la que los dos pies se ajustan, cruzados o por la distancia que los separa. En la quinta posición, en la que los dos pies están completamente cruzados, dedos hasta el talón, se tiene la encarnación de este principio de hacia afuera - es decir, el espíritu de la Danza Clásica. La quinta posición es *Taglioni*; la tercera era *Camargo*. Todo un siglo de experimentación de una lenta y ardua asimilación se encuentra entre las dos. Las máquinas ortopédicas, verdaderos instrumentos de tortura, que eran usados para girar hacia afuera a los alumnos en la época de *Noverre* no serían tolerados hoy. Pero se necesitan varios años de ejercicio diario, empezando a las edades de ocho o nueve años, para proporcionar a un bailarín la habilidad de bailar esta hazaña mecánica con facilidad. En este momento, el lector puede preguntar precisamente que se gana con esta fuerte victoria sobre la naturaleza. Sólo esto - el cuerpo de un bailarín está libre de las limitaciones comunes sobre el movimiento humano. En vez de estar restringido a simplemente el movimiento hacia delante y detrás - las únicas direcciones en las que el cuerpo humano, operando con normalidad, puede moverse con facilidad y gracia - este giro hacia afuera de las piernas permite un movimiento libre en cualquier dirección sin pérdida del equilibrio; hacia delante, detrás, de lado, en diagonal, o girando. El alcance real del movimiento posible es consideradamente aumentado, y puesto que los pies se colocan así para moverse en líneas paralelas a sí mismas no hay interferencia y muchos movimientos que, normalmente, son imposibles serán facilitados. Como un buen ejemplo para esto, voy a citar al *entrechat* - ese movimiento estimulante en el cual el bailarín se eleva en el aire y cruza sus piernas varias veces mientras está fuera del suelo. Este efectivo movimiento

trenzado necesita el giro hacia afuera del cuerpo - sino las piernas del bailarín se bloquearían a sí mismas.

¡Qué pesada narración, podrías estar diciendo, y todo esto al intentar hablar sobre una cosa elusiva e ilusiva como la danza! Pero os aseguro que está justificado, por la pura ilusión de este encantador arte - que parece ignorar todas las leyes naturales - dependiendo en un orden inteligente del esfuerzo físico. El bailarín entonces es un cuerpo en movimiento en el espacio conforme a cualquier ritmo deseado. Hemos visto como el giro hacia fuera del cuerpo incrementa este espacio a un grado extraordinario, empujando hacia atrás los muros de ese cilindro de aire en el que el bailarín se mueve, dándole esa extraordinaria extensión del cuerpo que carece totalmente la danza oriental y multiplicando a un grado infinito la dirección del movimiento al igual que sus variadas colocaciones. Rodea la vertical del equilibrio del cuerpo por un remolino de curvas, segmentos de círculos, arcos; proyecta el cuerpo de un bailarín en parábolas magníficas, curvándolo en una espiral viva crea todo un mundo de formas animadas que despiertan en nosotros una multitud de sensaciones activas, que nuestro modo habitual de vida ha atrofiado.

No he intentado explicar, claramente, más que una de las destacadas y decisivas características de la técnica clásica. El rico desarrollo de la danza, que incrementa su poder de generación a generación, que corresponde a la elaboración gradual de este principio de girar hacia afuera.

Si al principio del periodo clásico la danza servía puramente para dar orden y estilo al desplazamiento y comportamiento del perfecto cortesano, o si en el momento de las *fêtes galantes* aún estaba dando saltitos y remilgada, se ha convertido gradualmente en exaltada y transfigurada hasta que ahora es llamada a expresar las más altas emociones del alma humana.

Una vez que el entusiasmo del período romántico había creado la idea de la danza de elevación, fue un paso más para hacer que la bailarina se subiera sobre las puntas de sus pies. Sería interesante saber en que momento exacto este segundo factor decisivo entró. Los historiadores de la danza, no están interesados en decírnoslo. Es de todas formas evidente que esta reforma estuvo preparándose durante medio siglo. el talón del zapato levantado, el empeine arqueado, los dedos hacia abajo - la planta ya no estaba clavada al suelo. Lo que pasó es que el pie ya no quería estar plano. Se esforzaba en alargar las líneas

verticales de su estructura. Renunció a su método natural de funcionamiento para ampliar un fin estético. Y eso es lo que ocurre cuando una bailarina se sube a las puntas de sus pies, rompe con las exigencias de la vida diaria, y entra en un país encantado - que ella puede perderse en el ideal.

Para disciplinar al cuerpo en esta función ideal, hacer de un gracioso niño un bailarín, hay que empezar deshumanizándolo o mejor dicho superar los hábitos de la vida corriente. Sus músculos aprenden a doblarse, sus piernas se giran hacia afuera desde la cintura, a fin de que se aumenten los recursos de su equilibrio. Su torso se convierte en un cuerpo completamente plástico. Sus extremidades se mueven sólo como una parte de un conjunto de movimientos. Todo su contorno toma una cualidad abstracta y simétrica. El bailarín acabado es un ser artificial, un instrumento de precisión, y él está obligado a someterse a un riguroso ejercicio diario para evitar volver a su original y puramente estado humano.

Todo su ser se empapa con esa misma unidad, esa misma conformidad con su objetivo final, que constituye la belleza retenida de un avión, en el que cada detalle, al igual que el efecto general es concebido con un sentido utilitario - la idea de la belleza pasando para superponerse - la constante transfiguración, si se puede llamar así, del bailarín clásico de lo ordinario a lo ideal es el resultado de un desinteresado deseo hacia la perfección, una sed inextinguible por superarse. Así es como un objetivo sublime transforma sus esfuerzos mecánicos en un fenómeno estético. ¿Podrías preguntar si estoy sugiriendo que el bailarín es una máquina? ¡Pero con toda seguridad! - una máquina para la fabricación de belleza - es de cualquier manera posible concebir una máquina que en sí misma es un ser viviente, que respira, susceptible a las emociones más exquisitas."²²³

Los conceptos expuestos por este crítico, en defensa de la *danse d'école*, evidencian que todas esas búsquedas y rechazos durante las dos décadas de la fuerte crisis no pudieron reemplazar la pretensión de eliminarla. Como se manifiesta en este artículo, su desarrollo, su base en el cuerpo humano con la mayor amplitud de movimiento en el espacio y el tiempo, sólo puede ser evolucionada pero no eliminada. La única búsqueda plausible que este arte necesitaba es la de llegar a manifestarse como tal.

²²³ GOTTLIEB, Robert. *Reading Dance*. New York: Patheon Books, 2008, pp. 412-418 (La traducción es mía)

GEORGE BALANCHINE. El fin de la crisis y la renovación de la Academia

" Yo ensablo, y robo por todas partes para hacer esto - de lo que veo, de lo que los bailarines pueden hacer, de lo que los otros hacen."¹ *George Balanchine*

Georgi Melitonivitch Balanchivadze nació en San Petersburgo el 22 de Enero de 1904 y falleció el 30 de Abril de 1983 en Nueva York. Como su biógrafo *Bernard Taper* relata, él fue nombrado *Balanchine*, veinte años después de su nacimiento, por el empresario de los *Ballets Russes*, *Sergei Diaghilev*, porque éste pensaba que su nombre era demasiado difícil de pronunciar. *Balanchivadze* es un nombre que proviene de Georgia y, de sus antepasados georgianos, él heredó su pelo negro, sus intensos ojos oscuros, sus facetas aquilinas y su complexión delgada pero fuerte, y, como él aseguraría su temperamento artístico:

"Nosotros los georgianos no somos de cultura rusa, de ninguna manera [...] somos mediterráneos, como los italianos."²

El artículo de la Enciclopedia de la Danza sobre *Balanchine* afirma lo siguiente:

" El principal coreógrafo del siglo XX y el arquitecto de la Danza Clásica en America, *George Balanchine* dominaba su arte como nunca nadie lo había hecho desde *Marius Petipa*. La aparición de la danza como un arte autónoma es, principalmente, un fenómeno occidental en el que rusos, americanos y europeos hicieron contribuciones importantes durante las dos primeras décadas del siglo XX. *Balanchine*, que apareció en el transcurso de ellas, cuando estas contribuciones se

¹ GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 40 (La traducción es mía)

² TAPER, Bernard. *A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 25 (La traducción es mía)

estaban realizando, no fue el primero en hacer de la continuidad de la danza todo el contenido de un ballet; él, incluso, no fue el primero en insistir en el clasicismo académico como la base de esa continuidad. Pero fue *Balanchine*, que al imponer su genio en la época emergente de la danza, la explicó al mundo y la hizo grande. Identificado durante toda su vida, por el significado emblemático de su carrera y a su muerte, reconocido por haber sido uno de los artistas más importantes de los tiempos modernos, uno que, como *Igor Stravinsky* y *Pablo Picasso*, no sólo estableció nuevos estándares de expresión, sino también resumió e interpretó los valores tradicionales para el público contemporáneo."³

Hijo de músico y compositor, vivió su infancia y su juventud en San Petersburgo. Este hecho, también, fue de gran influencia en su desarrollo artístico, ya que esta ciudad fue considerada como la más europea de las ciudades rusas, y por el contacto, además, que tuvo durante su juventud con las vanguardias rusas.

Su padre *Meliton Balanchivadze* era georgiano, compositor y músico. Su madre *Maria Nikolayevna Vassilyeva*, nativa de San Petersburgo. *Balanchine* tenía dos hermanos, una hermana mayor *Tamara* y un hermano pequeño *Andrei*.

Cuando *Balanchine* tenía nueve años su madre quiso ingresarlo en la Academia Naval Imperial, pero al llegar allí le dieron la noticia de que las listas estaban llenas. Él, su madre y su hermana se fueron a la Escuela del Ballet Imperial porque su hermana quería ser bailarina. Al llegar a esta, se encontraron con un conocido que trabajaba en la administración y este convenció a su madre para que *Balanchine* pasara la audición, de los cincuenta muchachos que se presentaron sólo ocho o nueve consiguieron ingresar en la Escuela, entre ellos estaba *Balanchine*. Desgraciadamente su hermana no fue aceptada.

En 1913 ingresa en la Escuela Imperial en San Petersburgo, ese mismo año *Nijinsky* coreografiaba *Le Sacre du Printemps* en París. Como estudiante de la Escuela Imperial de Danza llevaba el mismo uniforme que un cadete de la Academia Naval, pero con la insignia de Apolo: una lira.

Estudió con *Samuil Andrianov* que, en aquel momento, era primer bailarín en el *Mariinsky*, más tarde con *Leonid Leontiev* y mimo con el legendario *Pavel Gert*. Este último, según

³ COHEN, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance. New York: Oxford University Press, 2004, Vol. I, p. 255 (La traducción es mía)

Slominsky, tenía la habilidad de combinar las técnicas de la danza y el gesto dentro de la coreografía, y el músico y escritor *Boris Asafiev* aseguró que, *Gert* fue uno de los pocos que comprendió intuitivamente el significado de las reformas de *Tchaikovsky* en el ballet.

Muchos años después *Balanchine* dijo de *Andrianov* y *Gert* lo siguiente:

"Estos dos hombres me inculcaron un respeto hacia los movimientos del cuerpo humano. Me enseñaron a utilizar el máximo de expresividad en los brazos, las piernas y el torso. Me proporcionaron una experiencia de una excepcional importancia para el futuro."⁴

Además de sus clases de danza y, al igual que todos los otros alumnos, tuvo clases de música en las que demostró que no sólo tenía talento para la danza sino que, también tenía un gran talento musical.

A la edad de once años comenzó a aparecer en los espectáculos del *Mariinsky*, en los que los alumnos de la escuela tomaban parte. Bailando coreografías de *Petipa*, *Lev Ivanov*, *Alexander Gorsky*, *Nikolai Legat* y *Michel Fokine*. También actuó en el teatro *Alexandrinsky* en obras de *Anton Chekov*, entre otros.

El ballet que más impresionó y motivó a *Balanchine* fue *La Bella Durmiente* y ya desde muy joven su interés y capacidad de observación, se manifestó⁵. Según *Slominsky*, el *leitmotiv* de este ballet, expresado en su música con una fuerza sin precedente y reflejado en la coreografía, corresponde a la visión del ballet que *Balanchine* tenía y que, gradualmente, se convirtió en el tema principal de su trabajo. Este tema se resumía en la

⁴ MASON, Francis. I Remember Balanchine. New York: Anchor Books, 1991, p. 23 (La traducción es mía)

⁵ En la biografía de *Balanchine*, escrita por *Richard Buckle*, *George Balanchine: Ballet Master*, se relata este hecho: "One evening, ten of this carriages, set off for the *Mariinsky*, where the children were herded into a dressing room, costumed and made up. The ballet was *The Sleeping Beauty*. This was probably not *Georgi's* (Balanchine) first appearance onstage, but in later years he spoke as if were that performance that had open his eyes to the wonders of classical ballet. As he stood in the wings listening to the magical *Tchaikovsky* music, he perhaps saw part of the variations of the Fairies before preparing to scuttle on as a little monster in the train of the wicked fairy *Carabosse* -find himself facing the blue and silver auditorium, flashing with diamonds. Since he was also in the Garland Dance, he had a chance to watch the evening's Aurora perform her breathtaking Rose Adagio. He marvelled at the enchanted forest as it grew to surround the castle, with trees ascending, branches weaving in and out, and at the fairy boat as it moved past the unfolding panorama to the harp arpeggios and pizzicato strings of *Tchaikovsky's* music. In the last act he may also have danced one of seven brothers of *Hop o' My Thumb*. That evening he came to understand the goal beyond the sweat and monotony of ballet school. His vocation was determined." BUCKLE, Richard. *George Balanchine Ballet Master*. New York: Random House, 1988, pp. 9-10

frase de *Pushkin*: *Larga vida al sol, acabar con la oscuridad*⁶. Estas palabras surgían y pueden surgir en la mente cuando se escucha y se ve este ballet: la afirmación de la belleza y el resplandor de la existencia, el triunfo del día sobre la noche, esto es lo que la música al unirse con la danza debe de celebrar.

Una de las jóvenes solistas del *Mariinsky*, *Felia Doubroska*, a la que muchos años después él le crearía varios papeles en sus ballets y sería profesora en la *School of American Ballet*, remarcó el silencioso escrutinio de *Balanchine* cuando él observaba a los bailarines entrenar, y pensó, para sí misma: "hay un niño que no se pierde nada"⁷.

*Alexandra Danilova*⁸ (20 Noviembre *Peterhof* 1903-13 Julio 1997 Nueva York), contemporánea de *Balanchine*, compañera suya desde la Escuela, más tarde sería una de sus musas y profesora de la *School of American Ballet* en Nueva York, recuerda que era un niño silencioso y serio. Mientras todos los alumnos volvían a su casa los fines de semana, él se quedaba en la escuela porque su familia se había trasladado al Caucaso, todos los niños hablaba de sus familias, pero él no.

En 1914, al comenzar la primera guerra mundial, volvieron a Rusia artistas que habían trabajado en los *Ballets Russes*, entre ellos *Fokine*. *Balanchine* se fascinó con *Les Sylphides* pero también fue crítico con otras obras de este coreógrafo.

⁶ BUCKLE, Richard. *George Balanchine Ballet Master*. New York: Random House, 1988, pp. 9-10

⁷ *Ibid.*, p. 11

⁸ "Alexandra Dionisievna Danilova, nació en *Peterhof* el 20 de Noviembre de 1903. En 1912 entró en la sección de ballet de la Escuela Imperial en San Petersburgo. Sus maestros fueron *Varvara Rykhliakova*, *Vera Zhukova*, *Klavdia Kulichevskaya*, *Olga Preobajenska*, *Julia Sedova*, *Viktor Smenov* y *Elisaveta Gerdt*. (Después *Danilova* estudió con *Agrippina Vaganova* y *Anna Johanson* en Rusia). Como estudiante apareció en diferentes ballets en el *Mariinsky*, incluyendo *El Talisman*, *Le Pavillon d'Armide* y *La Fille Mal Gardée*.

Después de graduarse en 1920 entró en el cuerpo de baile del Teatro Estatal para Ópera y Ballet (*Mariinsky*) y hacia el final de su primera temporada bailó su primer solo [...]. Pronto fue promovida a corifea. De 1922 a 1924 participó en el movimiento vanguardista de *Petrogrado*, bailando papeles principales en las obras experimentales de *Balanchine* y en la *Danza Sinfonía* de *Lopukhov*. En 1924 *Danilova* formó parte de un pequeño grupo llamado *Bailarines Principales del Ballet Estatal Ruso* (incluyendo a *Balanchine*, *Geva* y *Efimov*) que se fue de gira a Alemania.[...] En París audicionaron para *Diaghilev*. A finales de 1924 entró a formar parte de los *Ballets Russes* hasta 1929.[...] alternó el papel de la musa *Terpsichore* con *Nikitina*. Después de la disolución de los *Ballets Russes* bailó en la Ópera de Monte Carlo y en Londres.[...] En 1933 se unió a la compañía de los *Ballets Russes de Monte Carlo* de *Colonel Wassily de Basil hasta 1938* [...] En 1938 se fue de la compañía de Basil y entró a formar parte como *Prima Ballerina* en la compañía de *Massine* y *Denham*, que conocería como los Ballets Russes de Monte Carlo. [...] coreógrafos como *Nijinska*, *Massine*, *Balanchine* y *Page* crearon ballets para ella.[...] En 1951 dio su último espectáculo con los *Ballets Russes* [...] en 1957 dio su último espectáculo en *Tokio*. [...] En 1964 entró a formar parte del profesorado de *School of American Ballet* (escuela de *Balanchine*) en Nueva York. [...] retirándose en 1989. En los años treinta y cuarenta fue una de las bailarinas más celebradas de occidente. [...] murió en Nueva York el 13 de Julio de 1997." COHEN, Selma Jeanne. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 2, pp. 341-342 (La traducción es mía)

El ballet *Les Sylphides*, lo cautivó e intrigó. Él nunca había visto nada así: un ballet que evocaba un estado de ánimo simplemente bailando, sin argumento y reflexionó, largo tiempo, sobre esto queriendo saber lo que significaba porque en aquel momento él creía que todos los ballets tenían que contar una historia. Más tarde como coreógrafo los ballets sin argumento serían la característica más destacada de su obra.

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, la mayoría de las nuevas creaciones de ballet rusas fueron creadas a partir de 1910 en Occidente, en los *Ballet Russes*, porque la mayoría de los artistas se sentían atraídos por la empresa de *Diaghilev*. Por eso, mientras Europa veía las creaciones y el arte ruso, el Ballet Imperial tenía que conformarse, como lo denomina *Slominsky*, en un ambiente de pobreza espiritual⁹. Esta situación fue observada con preocupación por artistas como *Stanislavsky*, *Benois*, *Lunarchasky* y *Meyerhold*.

La bailarina *Anna Pavlova* abandonó Rusia y poco después *Nijinsky* fue despedido del ballet del *Mariinsky*. Nadie podía hacer prosperar y avanzar al ballet en los Teatros Imperiales.

Durante sus primeros años en la Escuela, no era consciente de la situación política en Rusia porque su vida pertenecía a la cerrada comunidad de la Escuela y a los Teatros Imperiales. Pero la situación empeoró en 1916 después de la muerte de *Rasputin*. En Marzo de 1917 el Zar Nicolás II abdicó, en Abril de ese mismo año *Lenin* llegó a *Petrogrado* (nombre que tuvo la ciudad de San Petersburgo desde 1914 a 1924), las tropas revolucionarias buscaron en la Escuela Imperial agentes zaristas y esta fue cerrada y ocupada por la armada.

La familia *Balanchivadze* se quedó en *Petrogrado* durante la revolución aunque poco después su padre fue designado Ministro de Cultura de la Republica de Georgia

A la edad de catorce años *Balanchine* tuvo que hacer todo tipo de trabajos para poder sobrevivir, entre ellos: asistente de talabartero, acompañante al piano en un cine para las películas mudas.

Los estudiantes de ballet, se encontraban a las afueras de la Escuela para intercambiar noticias y seguir en contacto. Un día en 1918, encontraron un anuncio en la puerta, que decía que la Escuela volvería a ser abierta. *Lunacharsky*, el comisario de educación, había

⁹ MASON, Francis. I Remember Balanchine. New York: Anchor Books, 1991, p. 27

conseguido convencer a *Lenin* de que la ópera y el ballet no eran instituciones contra revolucionarias.

A partir de aquel momento, la Escuela de ballet tuvo que compartir su edificio con la escuela de arte dramático, *Balanchine* hizo amistad con *Yuri Slominsky*, que sería más tarde uno de los historiadores de danza más importantes de la Unión Soviética y que, gracias a sus investigaciones y escritos, el mundo de la danza se ha enriquecido.

La situación del ballet en aquel momento era muy crítica, en la escuela los estudiantes no adquirían la alimentación necesaria y en el teatro las bailarinas tenían que verse obligadas a bailar con camisetas de manga larga debajo de los tutús, por el frío que hacía, ya que las tuberías se habían congelado y reventado.

Los maestros y bailarines como *Fokine*, *Nikolai Legat*, *Olga Preobrajenska*, *Nikolai Sergeyev*, entre otros, habían abandonado el país. Y los críticos de danza de aquel momento predecían la muerte del ballet en Rusia¹⁰.

Slominsky escribió sobre este momento del ballet en Rusia:

"Hay un proverbio del Latín que dice: *entre las armas callan las musas*. Pero a pesar de las experiencias de siglos confirmando su verdad, las musas en ese momento no permanecieron calladas. Al contrario, bajo el trueno de los cañones las voces de las musas sonaron sucesivamente con más fuerza que nunca. Su poder se extendió, ampliamente, sobre las personas, que poco antes ni siquiera sabía de la existencia del teatro...

En los espectáculos de ballet de aquellos años uno podía encontrar muchos poetas, pintores, actores, compositores y críticos. La lista de balletómanos de aquellos años (artistas, escritores, arquitectos, académicos, militares, doctores) es enorme. Su

¹⁰ En el libro de *Francis Mason, I remember Balanchine*, en un artículo de *Yuri Slominsky* se describe esta situación: "People belonging to the refined elite, a journalist had written about those times, thought that the end of Russia, science, and culture had come, that they were the last bearers of a sacred flame and that with their own departure all would perish. The theme of the demise of the Russian ballet never left the pages of the hostile press of the White Guards. Moreover, in an open letter to A.V. Lunacharsky in 1920, the ballet critic *Volynsky* predicted: *the ballet is approaching a fall into oblivion... in two or three years it will be completely destroyed*. Four years later he wrote of the *slow dying of the entire organism of ballet... the school is dying before everyone's eyes*. In a number of articles he repeated this refrain. The ballet in those years was surrounded by shortsighted, skeptical, whimpering, panicky, and fault-finding observers. And there was indeed reason for their lamentation. One need only remember that all of the prerevolutionary ballerinas except *Olga Spessivtseva*, all of the leading male dancers except *Semyonov*, the most important teachers (*Nicholas Legat*, *Olga Preobrajenska*, and others), the leading ballet master, *Michel Fokine*, and the principal director, *Nicholas Sergeyev*, in varied circumstances found themselves outside of Russia." MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, pp. 26- 27

apasionada influencia en el joven ballet contribuyó, en no poca medida, a la infusión de oxígeno intelectual, al enriquecimiento del clima intelectual del teatro de ballet. Entre los jóvenes bailarines hubo nombres famosos del futuro. [...] Graduándose en la escuela junto a *Balanchine* en 1921 estaba *Lydia Ivanova*, su amiga y pareja artística de aquel momento."¹¹

Durante sus últimos años en la escuela en 1919, *Balanchine*, gracias a la influencia de uno de los maestros, se matriculó en el Conservatorio de Música, este sería un paso decisivo para su futura carrera coreográfica¹².

En 1920, con dieciséis años, *Balanchine*, coreografió su primer ballet (según *Baryshnikov* este ballet aún se baila en Rusia). Esta obra era un paso a dos, llamado *La Nuit* con música de *Anton Rubinstein*.

No hay duda de que, sus estudios y concentración en la danza y la música, fueron la base de sus futuras coreografías.

Con la nueva dirección de la escuela, *Balanchine* tuvo la oportunidad de conocer, no sólo el arte de bailar sino las poesías de *Mayakovsky*, del que fue un gran admirador y amigo, también pudo desarrollar su talento musical al adaptar composiciones de música para la danza.

En el conservatorio aprendió armonía, piano, estudió el contrapunto, compuso e improvisó con rapidez en el piano. Escribió composiciones para ballet, piano y recitales y, además, compuso música para poesía, aunque no pudo finalizar sus estudios de música, esos años de estudio lo habían convertido ya, en un profesional de la música.

En el año 1921 se graduó y entró como miembro del cuerpo de baile del Ballet Estatal (*Mariinsky*), como bailarín era conocido por ser muy buen pareja e incluso las primeras bailarinas, en algunas ocasiones, querían bailar con él.

No era un *danseur noble*, más bien como *Danilova* decía un bailarín de *demi-caractère* y como muchos recuerdan obtuvo un gran éxito en la danza de los bufones (danza rusa) en el

¹¹ MASON, Francis. I Remember Balanchine. New York: Anchor Books, 1991, p. 27 (La traducción es mía)

¹² La bailarina y maestra *Vera Kostroviskaya* recuerda: "Él nunca podía pasar ante un instrumento musical con indiferencia. En el momento que bajaba a nuestro piso de la escuela se podían oír los sonidos del piano. a veces por las noches subíamos las escaleras para oír a *Balanchivadze* tocar a *Liszt*, *Chopin* o *Bethoven* en los cuartos de los muchachos. BUCKLE, Richard. George Balanchine Ballet Master. New York: Random House, 1988, p. 14 (La traducción es mía)

Cascanueces, gracias a este éxito su carrera como bailarín estaba asegurada pero él continuaba con sus experimentos como coreógrafo, aunque las autoridades no estaban de acuerdo con sus intentos innovadores. *Danilova* aseguró, que sus estudios musicales en el conservatorio, le habían ampliado los horizontes.

Una de las primeras influencias que tuvo como joven coreógrafo, fue la del coreógrafo y bailarín de Moscú *Kasyan Goleizovsky*¹³. Los ballets acrobáticos y eróticos de este impresionaron a *Balanchine*. Los grupos, laberintos y nudos que son tan conocidos en muchos ballets de *Balanchine* podrían tener sus orígenes en la inspiración que este artista de Moscú tuvo en él, también, en el uso de la sexta posición que es una contradicción a la primera posición de los pies. Después de ver un espectáculo de este coreógrafo *Balanchine* dijo, años más tarde, que ver a *Goleizovsky* fue lo primero que le dio el coraje para intentar algo diferente por mí mismo¹⁴.

Desde su juventud manifestó, no sólo interés por su carrera profesional como bailarín sino que, siempre que tenía la oportunidad iba a los estrenos de los teatros de Petrogrado y Moscú, a las exposiciones de arte, a los conciertos.

Hizo contactos con muchos de los múltiples grupos y personalidades, que eran parte del desarrollo de las artes de aquel momento: discutía con ellos y fue aceptado en sus círculos. Todo esto estimuló su desarrollo creativo y espiritual.

Balanchine no era el único en sentir esta inquietud cultural, toda esa generación vivía bajo esa necesidad de conocer más sobre el mundo y el arte.

La revolución había traído consigo una fuerte necesidad de cambio en el teatro, *Slominsky* escribe lo siguiente sobre esta situación:

"Nosotros sentíamos esto más en nuestros corazones que en nuestra mente. De alguna manera las alegrías y desgracias de muchos héroes del ballet, de la herencia

¹³ "If there was an avowed and discernible influence on the choreography of the youthful *Balanchivadze* then, it was that of *Kasvan Goleizovsky*. Little known in the Western World, *Goleizovsky* attained both fame and notoriety in the Soviet Union during the turbulent twenties. A product of the St. Petersburg imperial academy, from which he graduated in 1909, *Goleizovsky* served as *premier danseur* of the Bolshoi Ballet until becoming dissatisfied with the aesthetics of classical ballet, he resigned to establish his own school in Moscow and found a chamber dance group to put his dance conceptions into practice." TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 59

¹⁴ *Ibid.*, p. 61

clásica, se habían apagado. El color de muchos de los ballets que previamente habían sido populares había disminuido; sus clichés y estilos parecían inapropiados e inoportunos. Todo lo que había sido dado por hecho ahora requería una detallada reevaluación. Una cosa quedó clara, lo viejo ya no podía proporcionar el contenido completo de la vida creativa frente a los gigantescos cambios históricos que se estaban produciendo.

Como siempre, en una época antes o durante la reconstrucción de la vida socio-política de un país, surgieron las preguntas eternas del arte, del ballet en particular. ¿Que representa el ballet?

El Ministro de Educación, *Lunarcharsky*, contestó en sus ensayos, discursos [...] Las masas revolucionarias, el dijo, tenían poco entretenimiento cultural; se merecían alimento espiritual para ayudarles a entender el mundo y determinar su propio lugar en él.[...] y *Lunarcharsky* añadía, que al mismo tiempo, era necesario *inculcar en nuestro clima cultural el deseo hacia un nuevo arte, un gran amor para todos los aspectos de este nuevo arte* [...]

No es sorprendente, que acalorados debates se desarrollaran: ¿Es todo bueno en el viejo repertorio?. ¿Son los viejos argumentos de los cuentos de hadas aceptables?, ¿Cuales son los criterios al tomar decisiones, para determinar nuevas direcciones?. ¿Argumentos, que van más allá de los temas de amor corriente en los problemas de la sociedad y la humanidad?. ¿Formas del movimiento expresivo que diferían radicalmente de las formas tradicionales de la Danza Clásica?. ¿Música, que reflejaba la naturaleza del nuevo siglo, ya sea en el contenido, o en nuevas formas de expresión?

En la escuela y en el teatro, detrás de la escena y en el público, en y entre las clases, en los conciertos, las reuniones de jóvenes y las exposiciones de arte, por todas partes había apasionadas discusiones sobre estos temas, llevando a veces a fuertes desacuerdos.

Balanchine fue arrastrado en la búsqueda de la verdad y empezó a hablar. Él improvisaba sus discursos, no en exceso preocupado ante el hecho de que si reproducía, exactamente, lo que había dicho antes. Mientras su pensamiento

creativo maduró en estos razonamientos, el creció decidido a probar su veracidad en la práctica y a definir su actitud hacia las ideas de los otros."¹⁵

En aquel momento de cambio, volvió a aparecer *Isadora Duncan*, en 1922, y ella y sus discípulas proponían remplazar al ballet con movimientos libres con música clásica. Pero, como ya se ha mencionado, ésta tenía una muy limitada serie de movimientos y muchas veces se desacreditaba a sí misma. *Balanchine*, al igual que los jóvenes bailarines de aquel momento, acudió a los espectáculos de *Duncan* y vio sus danzas con la sexta sinfonía de *Bethoven* y la *Internacional*¹⁶. Estaba de acuerdo con ella, que la liberación del cuerpo fue en beneficio de la música, pero se mantuvo indiferente a sus propuestas prácticas, lo mismo que a las propuestas de los otros defensores del movimiento rítmico, entre ellos *Dalcroze*.

Después de su primera coreografía *La Nuit*, creó un dueto para el espectáculo de fin de curso de 1920. Otro de sus primeros intentos coreográficos fue otro paso a dos con *Danilova* con la música de un vals que él mismo había compuesto.

Un año después de su graduación, reunió a un grupo de jóvenes bailarines y empezó a preparar un programa que, sería el primero de una serie de espectáculos llamados Tardes del Joven Ballet. Entre los bailarines que formaron parte estaban: *Alexandra Danilova*, *Lydia Ivanova* (compañera de clase que fue hallada muerta antes de viajar a Europa), *Leonid Lavrovsky* (fue más tarde el coreógrafo principal del Bolshoi), *Pyotr Gusev* (sería el director de la escuela coreográfica del Bolshoi), *Vera Kostrovitskaya* (bailarina, maestra en

¹⁵ MASON, Francis. I Remember Balanchine. New York: Anchor Books, 1991, pp. 47-48 (La traducción es mía)

¹⁶ En la biografía de *Bernard Taper*, *Balanchine a biography*, se describe ese hecho: " *Balanchivadze* too saw *Duncan*, but she did not make the short of impression on him. It was 1922 when he saw her. She had come to Russia at the invitation of Commissar *Lunacharsky* to establish a *Duncan* school of dance, for which *Lunacharsky* had promised in a rash moment to put thousand children at her disposal, a promise he did not find it convenient to keep. In 1922, at the age of forty-four, she was still an extraordinary personality, with a fervour for complete revolution that none of the *Bolshevik* leaders could match. Swathed in her red Marseillaise scarf, she went about Moscow and Petrograd, accosting the *Bolshevik* leaders and calling them bourgeoisie in disguise because she found them listening to operas and giving receptions amid elegant salons, such as *Kchessinska's* palace, *Give me your children*, she would cry to the astonished *Bolsheviks*, and *I will teach them to dance like gods-or you may assassinate me!*

Nevertheless, despite the vividness of her personality, she was past her peak as a dancer. To *Balanchivadze's* eyes she was unbelievably ludicrous and incompetent. In an interview printed in *Horizon* magazine many years later, he cruelly summarized how she appeared to him: *To me it was absolutely unbelievable- a drunken, fat woman who for hours was rolling around like a pig. It was the most awful thing.* *Balanchivadze* could not believe that she had ever been a good dancer. For him inspiration was never a satisfactory substitute for technique." TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 58-59

Leningrado que escribió el método Vaganova), *Nina Stukolkina*, *Nicholas Efimov*, *Olga Mungalova*, *Tamara Gevergeva* y *Mikhail Mikhailov*. Casi todos eran miembros del Ballet Estatal y algunos alumnos. Además, lo ayudaron su amigo el pintor *Vladimir Dimitriev* y el futuro crítico de ballet *Yuri Slominsky*.

Como se puede apreciar este momento, poco después de la revolución rusa, fue un periodo de una gran creatividad en las artes de este país. El biógrafo de *Balanchine*, *Benard Taper* escribe:

"No había censura, la tradición había sido destronada, la experimentación era aplaudida. *Mayakovsky*, *Esenin*, *Pasternak*, *Babel* y otros se estaban expresando espontáneamente en nuevas formas literarias; *Malevitch* y *Kandinsky* estaban desarrollando los conceptos de la pintura abstracta que habían afirmado, y, en efecto, fue en *Petrogrado* en 1919 en donde el primer lienzo abstracto (*Malevitch*, Blanco sobre Blanco) fue exhibido.; *Prokofiev* estaba componiendo las más nuevas composiciones, los diseñadores escénicos estaban experimentando con el constructivismo y otros enfoques inusuales al decorado escénico; *Eisentein* estaba filmando *Potemkin*."¹⁷

Este espíritu revolucionario y de renovación de estos pintores, poetas y músicos, también, penetró en el mundo del ballet, todo lo que era nuevo tenía una gran atracción para estos jóvenes bailarines. *Slominsky* escribió así en 1952:

" En los años veinte, el Ballet Soviético pasó por todas las fases: del Naturalismo con los pies desnudos, al estridente Constructivismo, de lo no natural, al Expresionismo y Orientalismo erótico. Pero el tiempo y la realidad, como de costumbre, expuso los errores de las concepciones vigentes en aquel momento."¹⁸

¹⁷ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 56 (La traducción es mía)

¹⁸ *Ibid.*, p. 57 (La traducción es mía)

Una de las influencias más fuertes que *Balanchine* tuvo en su juventud fue la de *Fyodor Lopoukhov*, coreógrafo principal en el Ballet Estatal y uno de los pocos que se rebeló contra la tradición y fomentaba la experimentación.

En el verano de 1922, *Balanchine*, junto a algunos compañeros trabajaron con *Lopoukhov* en un ballet con la música de la cuarta sinfonía de *Bethoven*, llamada *Sinfonía de Danza: La creación del Mundo* o *La Grandeza del Universo*.

5. 1. Las influencias coreográficas soviéticas en *Balanchine*

Como ya se ha dicho, no solamente la herencia de *Petipa* y *Fokine* influenciaron al joven *Balanchine*, sino las vanguardias y las coreografías de los primeros años de la Unión Soviética, tuvieron un gran ascendiente en su desarrollo artístico.

En aquel momento, muchos coreógrafos que se oponían a la destrucción y a la transformación radical de la Danza Clásica, no consiguieron formar un fuerte bloque. *Slominsky* escribe:

"Algunos demandaban la preservación de *todo como está* y el modelar las nuevas producciones sobre las viejas. Otros creían que las nuevas debían de ser diferentes a las viejas, pero como no lo podían decir. Los intentos de *Chekrygin*, *Leontiev*, *Petrov* y otros coreógrafos con talento, de trabajar bajo las líneas tradicionales, no tuvieron éxito."¹⁹

Por eso, es imprescindible analizar el peso que tuvieron las coreografías de *Goleizovsky* y *Lopoukhov* para el desarrollo artístico de *Balanchine*. El primero, por sus experimentos radicales para avanzar el vocabulario de la danza y, el segundo, por la manera en que se acercaba a la danza a través de la música.

¹⁹ MASON, Francis. I Remember Balanchine. New York: Anchor Books, 1991, p. 51 (La traducción es mía)

5. 1. 1 Kasyan Goleizovsky

De los coreógrafos soviéticos de los años veinte más destacados, *Goleizovsky* es uno de los más importantes y, según algunos historiadores soviéticos, los coreógrafos actuales utilizan las nuevas formas que él introdujo.

Estudió ballet en la Escuela Imperial en San Petersburgo, después de graduarse entró a formar parte del ballet del *Mariinsky* y más tarde fue miembro del *Bolshoi* en Moscú. En 1918 creó su propia escuela y un año más tarde, su Ballet de cámara.

Al igual que algunos creadores del momento, como ya se ha visto (*Fokine* y *Gorsky*), sentía que el ballet había caído bajo el poder de las instituciones y burocracias, por eso la creatividad de la danza se había estancado.

Creía que los espectáculos de ballet habían caído víctimas del virtuosismo técnico y al igual que sus contemporáneos (*Fokine* y *Gorsky* entre otros) se rebelaba contra las viejas fórmulas estancadas del Viejo Ballet, *Kirstein* asegura que sus ideas sobre la danza eran revolucionarias, en un principio parecían coincidir con la revolución²⁰. Fue el coreógrafo que más éxito tuvo después de la revolución de Octubre. Sus ballets, según dice *Slominsky*:

"demostraban una gama tradicional de movimientos del cuerpo enriquecidos con acrobacia y gimnasia artística. Uniendo estos nuevos movimientos a los tradicionales que habían sido liberados de los cánones de la convención del ballet, poseía tanto talento que nosotros pensamos que él había respondido a la pregunta ¿Cómo debemos proceder? Los recursos del cuerpo humano, la serie más amplia de colores y movimientos, no podían dejar al público impasible."²¹

En sus ballets, en lugar de utilizar un argumento, quería expresar la emoción a través de la danza, la danza pura, en la que los movimientos eran muy fluidos y los bailarines llevaban pocas ropas para que el movimiento de sus cuerpos fuera visible, *Souritz* describe que

²⁰ KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, 1977, p. 311

²¹ MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 50 (La traducción es mía)

Goleizovsky no necesitaba un argumento externo porque sus danzas eran la expresión dinámica y plástica de la emoción²².

Esto tiene un parecido a los ballets que *Balanchine* más tarde coreografiaría, sus bailarines llevaban pocas ropas, de esta manera tenían una mayor libertad de movimiento, exponían su cuerpo y sus movimientos de una forma más clara al público, sin necesidad de un argumento.

Las coreografías de *Goleizovsky* fueron muy criticadas, a veces como pornográficas, por la desnudez de los bailarines y por los movimientos voluptuosos y nudos con sus piernas²³.

Introdujo la sexta posición en los ballets, la cual utilizaría *Balanchine* durante toda su carrera coreográfica, desde sus primeros ballets soviéticos hasta *Apolo* y *El Hijo pródigo*, *Serenade*, *Los cuatro temperamentos* y *Agon*.

Souritz cita al bailarín *Gusev* para describir los movimientos de este coreógrafo:

"la línea estaba rota, en curva, suavizada, sin fuerza interior, como en el circo o en la acrobacia, pero refinada y delicadamente extraña, con un persistente rechazo a todo lo que parecía clásico."²⁴

Al contrario que *Duncan* y otros denominados innovadores, sus bailarines estaban bien entrenados y él no rechazaba la Danza Clásica, de la que decía, según *Souritz*, que estaba encantado con sus innumerables posibilidades, especialmente con su sistema de educación²⁵.

Goleizovsky basaba todos los movimientos y poses radicales de sus coreografías, en la técnica de la Danza Clásica y como dice *Robert Gottlieb*, como *Balanchine*, pero mucho

²² SOURITZ, Elizabeth. *Soviet Choreographers in the 1920s*. London: Dance Books, 1990, p. 170

²³ Según *Souritz*: "A veces en los primeros años de la Unión Soviética existía el deseo de conmocionar al público, que veían en estos espectáculos sólo desnudez y movimientos voluptuosos. Muchos críticos estaban irritados por las poses retorcidas, los infinitos nudos de las piernas. Avisaban al coreógrafo que estaba haciendo equilibrio al borde de un precipicio llamado pornografía [...] Gradualmente, sin comprometer lo que era más importante, *Goleizovsky* se liberó de las tendencias decadentes y se movió hacia imágenes más luminosas y nobles." SOURITZ, Elizabeth. *Soviet Choreographers in the 1920s*. London: Dance Books, 1990, 176 (La traducción es mía)

²⁴ *Ibid.*, p. 180 (La traducción es mía)

²⁵ *Ibid.*, p. 178

antes que él, él estaba expandiendo el lenguaje de la Danza Clásica mientras adhería elementos a él²⁶.

En 1922, el Ballet de cámara de *Goleizovsky* bailó en *Petrogrado* (San Petersburgo), *Balanchine* y sus compañeros presenciaron el espectáculo y según *Slominsky*, nunca se perdieron un espectáculo de esta pequeña compañía y más tarde discutían sobre ellos durante mucho tiempo.

Este grupo de *Goleizovsky* presentó un programa que incluía, las obras siguientes: *La siesta de un Fauno* (con la misma música de *Debussy* que *Nijinsky* usó en su ballet), *Salomé* con música de *Richard Strauss*, *Medneriana* y *Scribiana*.

En *La siesta de un Fauno* que, según *Souritz*, fue uno de los ballet más importantes de *Goleizovsky*, los bailarines bailaban en diferentes plataformas, usaban movimientos acrobáticos, poses extravagantes, tensas, afectadas, los bailarines creaban nudos y trenzas entre sí²⁷. Los diseños de nudos, barreras y trenzados humanos, que, aunque de otra forma, podrían recordar a *Les Noces* de *Nijinska*, serían parte de muchas obras de *Balanchine* como en *Apolo*, *Concerto Barroco*, *Serenade*, *Los cuatro temperamentos* y muchas más. También el uso de escaleras o plataformas, que podrían recordar a las escenografías del teatro constructivista de *Meyerhold*²⁸, serían más tarde vistas en *Apolo* de *Balanchine*.

El ballet *Salomé* no estaba basado en la historia bíblica de *Salomé* y *Juan el bautista*, sino en la danza de los velos. La bailarina llevaba un traje transparente y parecía que estaba desnuda y era muy erótica. En esto se puede observar la influencia de este coreógrafo en

²⁶ GOTTLIEB, Robert. George Balanchine The Ballet Maker. New York: Atlas Books, 2004, p. 23

²⁷ *Souritz* describe la coreografía de este modo: "Los elementos acrobáticos fueron ampliamente usados en la danza, esta construida en poses que se desplazaban que eran extravagantes, afectadas, tensas y poco familiares [...] dos plataformas eran visibles, en la alta esta *Ualenta* [...] colocada en una pose amanerada; el Fauno la sujeta con una mano. La pierna desnuda de la bailarina está levantada y crea un marcado ángulo; su pie desnudo descansa en la cabeza de otra bailarina, colocada en un escalón más bajo. La última está casi tumbada, levantando una pierna hacia arriba y colocando la otra en un escalón más abajo del decorado. En el escalón más bajo, otra bailarina repite esta pose, un poco diferente. Al lado hay una cuarta, agarrando su elevada pierna desnuda con su mano. Todo esto forma un complejo, entretejido diseño de piernas elevadas, brazos, cabezas y cuerpos unidos y trenzados con un cordón [...] este diseño cambiaba constantemente, aunque los bailarines nunca dejaban su lugar." SOURITZ, Elizabeth. Soviet Choreographers in the 1920s. London: Dance Books, 1990, pp 174-175 (La traducción es mía)

²⁸ "Los ritmos del trabajador y de las máquinas tienen un papel importante en el teatro constructivista, particularmente en el trabajo del innovador más importante del teatro soviético, el director, *Vsevolod Meyerhold*. Inspirado por el estudio analítico del tiempo y el movimiento en relación a la eficiencia hecho por *Frederick Winslow Taylor*, el ingeniero industrial americano, *Meyerhold* desarrolló una teoría de biomecánica que aplicaba las mecánicas del movimiento a las *mise-en-scène*. Ciertas acciones, como el disparar con un arco o dar un bofetón, eran reducidas a diseños de gestos elementales, casi baléticos, ejecutados por actores en el contexto dramático." PETRIC, Vlada. Constructivism in Film. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 7 (La traducción es mía)

Balanchine, los vestuarios escuetos y los movimientos sensuales que utilizaría en muchas de sus obras²⁹.

Otra faceta de los movimientos coreográficos de *Goleizovsky*, con la que anticiparía a *Balanchine*, consistía en la función que él daba a la pierna, la pierna gesticulaba y, además, en los pasos a dos, la bailarina ejecutaba *arabesques* y *attitudes* en el aire en los brazos de su pareja e incluso en algunos momentos sentada o tumbada³⁰. Todas estas ideas serían más evolucionadas y utilizadas por *Balanchine*, más adelante.

Para finalizar, hay que remarcar que *Balanchine* y los miembros del Joven Ballet estuvieron muy impresionados por estos nuevos movimientos y después de ver estos espectáculos sabían que dirección tenían que tomar. *Slominsky* afirmó que los primeros trabajos de *Balanchine* estaban fuertemente bajo la influencia de *Goleizovsky*, que lo motivaron a ir más allá de lo que este coreógrafo había ido con sus experimentos.

En una conversación del libro *Bailarinas de Balanchine, conversaciones con las musas*, *Danilova* afirmó:

"Él fue influenciado por *Goleizovsky*, pero *Goleizovsky* era más estrecho. El punto de vista sobre el arte de *Balanchine* es mucho más amplio. *Goleizovsky* fue un paso intermedio."³¹

La idea de la danza pura, sin argumento, sin mímica o falsa *expresividad* sería desarrollada por *Balanchine* durante toda su carrera como coreógrafo, pero una de las raíces de este ideal de danza pura habían sido los ballets de este coreógrafo desconocido en occidente: *Goleizovsky*.

²⁹ SOURITZ, Elizabeth. Soviet Choreographers in the 1920s. London: Dance Books, 1990, p. 175

³⁰ Ibid., 180

³¹ TRACEY, Robert. Balanchine's Ballerinas. New York: Linden Press/Simon & Schuster, 1983, p. 23 (La traducción es mía)

5. 1. 2 La Danza Sinfonía de Fedor Lopukhov

El coreógrafo, maestro y teórico que, probablemente, más influencia tuvo en *Balanchine* durante su juventud en la Unión Soviética, fue *Fedor Lopukhov*. *Slominsky* lo cuenta así:

"*Fedor Lopukhov*, que estaba empezando su carrera como maestro de baile, se dedicó a estos talentosos, incansables, generosos y prometedores jóvenes bailarines. La importancia de *Lopoukhov* en el destino de *Balanchine* y sus amigos es tan grande, que algunas palabras deben de ser dichas sobre él."³²

Lopukhov (8 Octubre 1886 San Petersburgo - 28 Enero 1973 Leningrado), se graduó en 1905 en la Escuela Imperial y entró como solista en el ballet del *Mariinsky*. Entre 1909 y 1910 bailó en el teatro *Bolshoi* de Moscú y entre 1910 y 1911 bailó junto a *Anna Pavlova* en una gira por los Estados Unidos. En 1912, volvió al *Mariinsky* en el que bailó como solista hasta 1922. En 1922 fue nombrado director del ballet del Teatro de Ópera y Ballet de Petrogrado (antiguamente *Mariinsky*), el dirigió hasta 1930, más tarde de 1944 a 1946 y de 1951 a 1956. Fundó la compañía de ballet del Teatro *Maly* de Leningrado (ahora Modest Mussorsky de San Petersburgo) y lo dirigió de 1930 a 1935. Fue director del departamento de coreografía del Instituto Coreográfico de Leningrado ente 1936 y 1941. Creó ballets para el teatro *Bolshoi* de Moscú y para el teatro de *Stanislavsky* y *Nemirovich-Dachenko*.

Él estableció los centros de enseñanza profesional para coreógrafos y maestros de baile, que fueron los primeros que existieron en el ballet soviético. A partir de 1962 y hasta su muerte en 1973, dirigió el departamento coreográfico del Conservatorio de Leningrado.

En los años veinte, de 1922 a 1924, revivió, por el bien de la posteridad, los Ballets clásicos que incluían *La Bella Durmiente*, *Raymonda*, *El lago de los cisnes* y *Don Quijote*. Mientras conservaba la base coreográfica y el estilo de estas obras, creó nuevos episodios que habían sido olvidados u omitidos. Se tomó más libertades con las escenas mímicas,

³² MASON, Francis. I Remember Balanchine. New York: Anchor Books, 1991, p. 54 (La traducción es mía)

que las adaptó a los tiempos actuales. *Balanchine* y *Danilova* que eran bailarines del Ballet Estatal de Petrogrado (*Mariinsky*) bailaron en estas producciones. A su vez en los espectáculos del Joven Ballet, en el grupo de *Balanchine*, siempre se incluían pasos a dos de *Petipa* y danzas de *Fokine*, este factor demuestra que *Balanchine* no quería renunciar a la herencia del pasado, a pesar del espíritu de rebeldía que tuvo en su juventud. La influencia de *Lopukhov*, respecto a los Ballets clásicos y su valor, fue de gran importancia para él.

Su primera coreografía fue creada en 1916 y, más tarde, en 1921 creó *El Pájaro de Fuego* para *Danilova*, con la música de *Stravinsky*, con esta obra demostró que tenía la capacidad de llevar a la danza a una unidad orgánica con una música excepcionalmente compleja³³.

Slominsky relata sus impresiones junto a las de *Balanchine*, respecto a los primeros ballets de *Stravinsky* con coreografía de *Fokine* y *El Pájaro de Fuego* de *Lopukhov*:

"Los primeros ballets de *Stravinsky*, *El Pájaro de Fuego* y *Petrushka*, aparecieron en la escena del antiguo *Mariinsky*, entre 1920 y 1921 (diez años después de su estreno en París) [...] *Petrushka*, nos deleitó con sus elementos de *E.T.A Hoffmann*, *Alexander Blok (Balaganchik)* y las farsas y el folclore ruso. Estábamos maravillados con *Leonid Leontiev* (el suplente de *Nijinsky* en las Temporadas Rusas en París de los *Ballets Russes*) como *Petrushka*; con *Alexander Orlov* (otro primer bailarín en París) como el Moro y *Lukom* como la Bailarina. Sin embargo, las imágenes y poesía de *Fokine* nos dejaron algunas dudas. ¿Era este el camino correcto para la danza?, *El Pájaro de Fuego*, coreografiado en Petrogrado por *Lopukhov*, demostraba que él era un maestro de baile creativo capaz de unir la danza de una manera orgánica con una música extremadamente compleja. La Danza de los Monstruos, completamente diferente a la de *Fokine*, ganó más de nosotros con su correspondencia polifónica entre la coreografía y la música. Nosotros destacamos a *Lopukhov* entre los directores del momento. En realidad, fue el primero y único maestro de baile en aquel momento en Rusia, que podía

³³ "Uso todo tipo de movimientos acrobáticos y soportes que eran nuevos para la Danza Académica. Había altos *portés* con *promenades* en los que la bailarina estaba sentada en los hombros o pecho del bailarín. Todo tipo de círculos, movimientos girando." SOURITZ, Elizabeth. *Soviet Choreographers in the 1920s*. London: Dance Books, 1990, p. 264 (La traducción es mía)

analizar las formas de danza del pasado y que buscaba y, con frecuencia encontraba, una respuesta a su fuerza poética y lógica [...] Su creencia se puede resumir:

- es necesario experimentar todo lo posible en varias direcciones
- es necesario confiar, no obstante, en la experiencia de la Danza Clásica en los viejos ballets
- es necesario hacer que la danza sea la fuerza central del espectáculo

Todo esto coincidía con lo que *Dimitriev*, *Balanchine* y otros de nuestro grupo pensaba y decía."³⁴

En *El Pájaro de fuego*, *Lopukhov* desarrolló la musicalidad que ya la había adquirido en los ballets de *Petipa*.

En 1922 *Lopukhov* puso sus teorías en la práctica y así propuso a *Balanchine* y a su grupo de compañeros, que trabajaran con él en su creación de la *Danza Sinfonía*, con la música de la cuarta sinfonía de *Beethoven*. Esta obra era experimental y fue ensayada durante las vacaciones de verano, entre los bailarines que tomaron parte estaban *Danilova* e *Ivanova*.

Esta obra fue la manifestación de la tendencia, quizás la más predominante en la danza del siglo XX, del acercamiento de la danza a la música sinfónica, creando movimientos análogos a las obras sinfónicas. Fue, también, el resultado del desarrollo de las danzas que *Duncan* había presentado muchos años antes con músicas sinfónicas.

Lopukhov había concebido ya esta obra en 1916 y, al mismo tiempo, él escribió su libro *El Maestro de Baile y su Arte*, publicado en 1925, no en la Unión Soviética, sino en Berlín. En este libro se describen, además de su obra, sus teorías coreográficas con respecto a la música. Y es imprescindible su estudio para el conocimiento del Ballet Neoclásico, y, la carrera coreográfica de *Balanchine*. No todas las teorías de *Lopukhov* concuerdan del todo con la obra de *Balanchine* pero si fueron la base de sus principios coreográficos.

³⁴ MASON, Francis. I Remember Balanchine. New York: Anchor Books, 1991, pp. 54-55 (La traducción es mía)

Stephanie Jordan escribe en la introducción de este libro, *El Maestro de Baile y su Arte*, traducido al inglés en el año 2002, lo siguiente:

"La filosofía de *Lopukhov*: la danza es un arte autónomo y no narrativo, está en la línea de las tendencias modernistas de principios del siglo XX, especialmente por su rápido movimiento hacia la abstracción y por el énfasis en las propiedades particulares como la de ser medio del arte. [...] *Danza Sinfónica: La Magnificencia del Universo* es un hecho clave en la historia del modernismo en el ballet. [...] es visto en nuestros días como la semilla para el desarrollo de las obras del siglo XX que eran modernistas, basadas en la música y en el vocabulario clásico. La *Danza Sinfónica* tuvo una gran influencia en el joven *Balanchine*, que bailó en su estreno con los miembros de su compañía, el Joven Ballet, sólo un año antes de emigrar a occidente en 1924."³⁵

Para comprender con profundidad la obra de *Lopukhov*, hay que volver a repasar la historia del arte en Rusia en las dos primeras décadas del siglo XX. Como ya es conocido, durante el cambio de siglo, el movimiento artístico predominante en Rusia era el Simbolismo, que veía el arte como una búsqueda hacia la esencia, más que como una representación literal. Pero hacia 1910, otras vanguardias desplazaron al Simbolismo impulsadas por el experimento, entre las más importantes estaba el Futurismo que atrajo a poetas como *Mayakovsky* (1893- 1930)³⁶. En Rusia, el Futurismo colaboraba con frecuencia con el Cubismo, llamado Cubo-Futurismo y también este penetró en las artes visuales. De los artistas más destacados de este movimiento están *Goncharova* y *Larionov*, que trabajaron con los *Ballets Russes*. Éstos formaron un conjunto de exposiciones en 1910, y en 1912 volvieron a formar otra. En este último, el artista *Kasimir Malevich* exponía sus obras y dio el paso a la pura abstracción, en vísperas de la primera guerra

³⁵ JORDAN, Stephanie. Fedor Lopukhov writings on Ballet and Music. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, pp. 3-4 (La traducción es mía)

³⁶ *Mayakovsky*, nació en *Bagdadi* (Caucaso) el 18 de Julio de 1893. Poeta. Autor de obras de Teatro. Junto a *Meyerhold* defendieron el postulado teórico: Devolver al Teatro su primitiva condición de espectáculo, para difundir los principios de la revolución.. < www.kirjasto.sci.fi/majakovs.htm>

mundial, con sus cuadros Suprematistas, como el Cuadrado Negro sobre fondo Blanco³⁷. Este grupo de artistas eran de la rama progresista, que se había formado en las vísperas de la revolución rusa de 1917.

Lopukhov empezó a interesarse por el arte contemporáneo en 1910 y se sintió atraído hacia este grupo de artistas progresistas, que continuó existiendo hasta después de la revolución. Era un gran admirador de los constructivistas; estos eran artistas que habían situado las formas avanzadas del modernismo, al servicio de la Unión Soviética.

Pero no todos los artistas rusos buscaban nuevas formas: la poeta *Anna Akhmatova* escribía de una manera más tradicional y pintores como *Isaak Brodsky* buscaban formas más realistas, *Malevich* y *Kandinsky*, a pesar de su interés en la exploración de formas no objetivas, también cobijaban preocupaciones espirituales y místicas, similares a las de los Simbolistas y este fue, también, el caso de *Lopukhov*.

Jordan escribe que él era un coreógrafo que creía en la necesidad de preservar la herencia clásica (ambos el vocabulario de la *danse d'école* y el repertorio construido por generaciones de coreógrafos anteriores, entre ellos *Petipa*)³⁸.

En el libro de *Lopukhov* llamados *El Maestro de Baile y su Arte*, el segundo capítulo está dedicado a la *Danza Sinfonía* y escribe así:

"Me es evidente que la forma existente que llamamos ballet, en la cual la danza es sólo una parte de la totalidad, no representa lo último en la evolución coreográfica más allá del cual no hay más desarrollo concebible. Ballet es una forma de coreografía basada en una combinación de dispositivos teatrales: accesorios, decorados, vestuarios e iluminación. Esto da como resultado, la tendencia a rechazar al ballet como una forma de arte impura, necesariamente dependiente de efectos teatrales, en virtud del hecho de que es esencialmente narrativo. [...] Yo, por lo tanto, soy de la opinión de que ahora es vital crear, junto a la vieja forma, una

³⁷ "En Diciembre de 1915, *Dobychina* dio *La última exposición de pintura futurista 0,10* en su oficina artística. *Malevich* dominaba la exhibición, con casi cuarenta obras, a las que llamó Suprematismo en la Pintura. Eran trabajos geométricos abstractos de la más gran intensidad y rigor. Colocando alto, en una esquina, un lugar en que los rusos tradicionalmente reservan para los iconos, reinaba la pintura Cuadro Negro sobre fondo Blanco." VOLKOV, Solomon. *St Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 278 (La traducción es mía)

³⁸ JORDAN, Stephanie. *Fedor Lopukhov writings on Ballet and Music*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, pp. 7-8

nueva forma de arte coreográfica, en la que la danza sea liberada y autónoma. Al limitarse dentro de los estrechos límites del ballet narrativo, el arte de la danza se niega a sí misma la oportunidad de mostrarse en toda su gloria y ofrecer la experiencia coreográfica suprema."³⁹

Según *Lopukhov* y, al igual que *Balanchine*, la coreografía es un arte basada en la unión de la música con los movimientos del cuerpo y ambos, música y movimientos, están vinculados en una disciplina común, el ritmo. Además, *Lopukhov*, asegura que los elementos teatrales habían empezado a tener prioridad sobre la coreografía (no hay que olvidarse de la situación de la *danse d'école* durante las dos primeras décadas del siglo XX)⁴⁰, y que para el proceso de creación de una nueva forma coreográfica basada en una danza autónoma, hay que eliminar a todas esas artes que pertenecen a la escena y, sin piedad, rechazar todo lo que oscurece a la coreografía. Los decorados escénicos y efectos no son necesarios, la danza, por sí misma, es lo que debe de desempeñar el papel activo y añade:

" El arte de la danza es un gran arte, por virtud del hecho de que es capaz de transportar la experiencia real a través del movimiento, pero sus efectos son emocionales, más que visuales. ¿Son los vestuarios realistas, esenciales para la danza? No. Todo lo que es esencial para la danza es un vestuario que es el apropiado para bailar. ¿Son los efectos escénicos como truenos, luces y viento necesarios? No. El arte de la danza usa el movimiento para recrear todos estos fenómenos al público, en una forma más viva e impresionante. ¿Es la iluminación necesaria para la danza? Iluminación como un factor que facilita, como el marco de un cuadro, que está mantenido en la escena y en el auditorio y cambia de color, en

³⁹ JORDAN, Stephanie. Fedor Lopukhov writings on Ballet and Music. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, p. 69 (La traducción es mía)

⁴⁰ En el libro de *Lopukhov*, editado por *Stephnie Jordan*, *Writings on ballet and music*, este escribe: "[...] in recent times the theatrical element has begun to take too great a precedence over choreography per se, to the point where the true purpose of the latter has become obscure. It often seems that in the performance of a ballet, the choreography plays the least significant role. Even in more desirable circumstances, where the ballet is exceptionally inspired, the choreography still fails to dominate the theatrical aspects of the performance. The obvious conclusion is that the existing form of balletic performance does not exploit all available possibilities and it is up to the defenders of choreography to seek a new choreographic form in which dance is self-sufficient." JORDAN, Stephanie. Fedor Lopukhov writings on Ballet and Music. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, p. 70

momentos apropiados, deseados por la danza, pero no es indispensable [...] ¿Necesita la danza una orquesta? Ya he declarado que la danza y la música están unidas entre sí, ya que la orquesta es el medio más elocuente de la expresión musical, es por supuesto deseado. Pero la fuerza que la danza transmite no es disminuida al ser ejecutada con acompañamiento de piano. Así, la danza - divino movimiento - junto a la música - divino lenguaje - juntas constituyen esta nueva forma coreográfica, que yo he denominado *Danza Sinfonía*."⁴¹

Como ya se vio en el capítulo dedicado a *Petipa* y al *Grand Ballet*, los teóricos soviéticos denominaron a la Danza Clásica, que expresa un tema o el estado de ánimo de la música, *Sinfonismo* o *Sinfónica*. Esta última estaba más relacionada con la música sinfónica. *Lopukhov* crea su *Danza Sinfonía* con la música de la cuarta sinfonía de *Beethoven* y, él específica, esta teoría o denominación de un tipo de danza sin argumento extremadamente unido a la música, así:

"Los principios más importantes de esta forma son los siguientes:

- 1 La *Danza Sinfonía* es una obra coreográfica con varias secciones ejecutadas por un número de bailarines
- 2 La *Danza Sinfonía* esta basada en lo no narrativo pero en una idea que es desarrolla gradualmente mientras las secciones de la obra se exponen
- 3 Cada maestro de baile tiene la completa libertad de ordenar estas secciones como el desee
- 4 La *Danza Sinfonía* no puede ser subdividida en danzas de carácter y Danza Clásica, contiene ambas. tal y como se vea apropiado."⁴²

Con este ballet, él quería demostrar que es posible crear un ballet sobre un tema, en este caso *La Magnificencia del Universo* y realizarlo de una forma completamente coreográfica, aseguraba, que la coreografía puede alcanzar más con el procedimiento de

⁴¹ JORDAN, Stephanie. Fedor Lopukhov writings on Ballet and Music. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, pp. 70-71 (La traducción es mía)

⁴² Ibid., p. 71 (La traducción es mía)

trabajo que él había usado, es decir, al unir la música a la danza y expresar las ideas que esta sinfonía le sugería, por consiguiente, la subordinaba formalmente a la estructura sinfónica. Los movimientos que utilizó en esta obra eran del vocabulario clásico, elementos acrobáticos y de *demi-character*.

Lincoln Kirstein dijo que *Lopukhov* extendió el vocabulario clásico (en sus ballets había elementos clásicos, del folclore, acrobacia, movimientos de deporte...) y que la *Danza Sinfónica* fue el prototipo de ballet que *Balanchine* creó en América doce años más tarde y se vería de una forma notable en *Serenade*⁴³.

En sus teorías sobre las bases de la *Danza Sinfónica*, *Lopokhov* las exponía de esta forma y la historiadora soviética *Roslavleva* lo resume así:

- " 1 Los temas coreográficos deben de ser elaborados como los temas musicales en el principio del antagonismo, paralelo al desarrollo y al contraste, y no bajo el principio de unir casualmente pasos.
- 2 Los movimientos y la música están vinculados por la disciplina del ritmo [...] La danza debe de fluir de la música y ambas deben de decir lo mismo. Música que muestra el vuelo no puede estar ligada a un tema coreográfico de ganeo, incluso si los pasajes de danza y música son idénticos rítmicamente."⁴⁴

La unión de la música y la danza era la base de sus teorías y describió tres tipos de relación entre ambas:

- *danza con música*. En la que la danza y la música no están conectadas, que sería según él, el primer estado de la danza escénica
- Danza al acompañamiento de la música. En la que la música juega un lugar secundario. Que sería para él el periodo de *Petipa*. Según él, *Petipa* no pudo comprender la música de *Tchaikovsky* y por eso en sus coreografías hay muchos fallos musicales, aunque su talento e instinto lo ayudaron a esconder estos fallos.

⁴³ KIRSTEIN, Lincoln. Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century. New York: Dover Publications, 1984, p. 218

⁴⁴ ROSLAVLEVA, Natalia. Era of Russian Ballet. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 204 (La traducción es mía)

- Danza establecida y creada en la música. Danza en la que la música tiene el papel dominante. Esto se veía en sus obras y en las de *Balanchine*.

Roslavleva remarca que también sus teorías tenían otros puntos interesantes, como por ejemplo: que la curva musical debía coincidir con la curva en la danza; que es posible transmitir coreográficamente el cambio de tonalidad musical; que el modo Mayor correspondía a los movimientos *en dehors* y el Menor al *en dedans*, y que un paso de ballet, era capaz, incluso ejecutado en el sitio, de transportar la calidad de las sonoridades transitorias⁴⁵.

Todas estas teorías no fueron expuestas a los bailarines cuando el ballet *Danza Sinfonía* fue creado, pero *Balanchine* las había comprendido, quizás debido a sus estudios musicales, su papel en los ensayos fue de gran importancia, *Slominsky* cita sobre esto a *Gusev*:

"Cuando estábamos preparando *Danza Sinfonía*, *Lopukhov* no nos explicó completamente la estructura y composición de esta obra. Nos enseñó qué hacer y nosotros lo hacíamos. No hubiésemos entendido los puntos más finos de la coreografía (dos, tres, cuatro voces paralelas en contrapunto coreográfico, la voz principal, el acompañamiento y todo lo demás), si *Balanchine* no lo hubiese pensado profundamente y no nos lo hubiese interpretado con admiración y asombro."⁴⁶

Danza Sinfonía no tenía ningún movimiento estático o momentos de puro mimo. Fue el primer ballet en utilizar pasos de clase, como el *grand plie*, de una manera sinfónica y este caso fue algo muy importante para el desarrollo de la *danse d'école*.

Este ballet de *Lopukhov* sólo se bailó una vez en 1923, la crítica fue muy dura con él, acusándolo de obsceno y que era un manifiesto de la decadencia de estos jóvenes artistas⁴⁷.

⁴⁵ ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966, p. 204

⁴⁶ MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 68 (La traducción es mía)

⁴⁷ En su libro *Fifty Ballet Masterworks*, *Lincoln Kirstein* escribe respecto a estas críticas: "*Tanzsynfonia* caused scandal; much of its movements was considered obscene by the erudite balletomane and critic *A. L. Volyinsky*, who conducted a private academy along philosophical principles. The combination of insistent symphonism and presumed sexuality was shocking to public and professionals, who, cut off by war and revolution from *Diaghilev's* innovations, had seen little progressive choreography since *Fokine's* work before 1914. *Tanzsynfonia* was also censure as an impulse manifesto by a decadent younger generation." KIRSTEIN, Lincoln. *Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century*. New York: Dover Publications, 1984, p. 218

Slomisky aclara que esta obra era muy diferente a lo conocido, de aquí las malas críticas, aunque no se debe de olvidar el aviso que él quiso dar: *la nueva forma de danza no remplaza a la vieja.*

Balanchine en unas conversaciones con el musicólogo *Solomon Volkov* dijo:

"*Lopukhov* era un hombre sabio, él fue el primero en salir con la *Danza Sinfonía*. Yo aprendí de él. [...] *Lopukhov* decía no se pueden hacer absurdos argumentos con música sinfónica, no funcionará. No funcionó para *Isadora Duncan*. Incluso *Fokine* no se mostró muy bien cuando tomo *Schéhérazade* de *Rimsky-Korsakov* y los Preludios de *Liszt*. Tienes que arreglártelas sin argumento, sin escenografías y vestuarios opulentos. El cuerpo del bailarín es su instrumento principal y debe de ser visible. En vez de decorados cambia la iluminación. *Lopukhov* decía ¡adelante hacia *Petipa*! Esta danza lo expresa todo con la ayuda sólo de la música. Esa era la esencia de la ahora famosa *Danza Sinfonía* de *Lopukhov*. Nosotros participamos en ella, *Lopukhov* la hizo con nosotros."⁴⁸

Al finalizar, se cita al propio *Lopukhov*, seleccionando de él una cita en la que se pueden apreciar además de sus convicciones, la personal clarividencia de un pensamiento libre:

"No se me puede convencer que el arte de la coreografía, con la danza clásica en su cumbre, es superflua. Si lo fuera, entonces con la misma moneda tendríamos que rechazar el arte de la música en su forma más elevada, la sinfonía. La poesía, que se ha desarrollado de la forma más elevada de la canción, sería igualmente superflua, al igual que lo serían las formas más elevadas de todas las artes. Cuando se dice que cualquier intento de difundir el pensamiento libre, a través de la danza clásica, no tiene sentido, yo siendo un representante del arte del ballet, y por lo tanto, consciente de todo lo que ofrece en su forma más perfecta, tengo que acudir a su defensa, porque no hay duda de que sólo la música, en su aspecto auditivo y la

⁴⁸ VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, pp. 121-122 (La traducción es mía)

coreografía, en aspectos visuales, son capaces de proveer una interpretación dinámica de un pensamiento infinitamente libre.

La Danza Clásica no pertenece en su esencia, a ninguna clase social y es internacional, expresa que está más allá de lo mundano y es la ligereza del ser. La forma más perfecta de la coreografía, la *Danza Sinfonía*, está basada en la Danza Clásica."⁴⁹

Balanchine al igual que *Lopukhov* nunca rechazó la *danse d'école* y basó todo su trabajo en ella.

Balanchine describió la influencia que *Lopukhov* tuvo en él:

"Lo que *Lopukhov* hizo fue sorprendente en aquel momento. Se inspiró en la literatura y la pintura, pero era básicamente danza pura, coreografía. ¡Uno podría decir que era la obra de un genio! Otros intentaban salir con algo nuevo, pero eran tonterías, sólo *Lopukhov* era un verdadero genio. Él me trató bien me hizo avanzar. Otros estaban alrededor y criticaban a *Lopukhov*, pero yo no; yo intenté, trabajé con él y aprendí de él."⁵⁰

Además de ser el director artístico y coreógrafo, se entregó, según como *Danilova* recuerda en sus memorias, a estos jóvenes bailarines, enseñándoles no sólo la danza sino sobre el arte en general⁵¹.

La importancia de *Lopukhov*, aunque no muy conocida en Europa, es fundamental para el que quiere profundizar en la evolución de la *danse d'école* porque sus teorías sobre la danza unida a la música y sin argumento, que sería por muchos denominada abstracta, serían desarrolladas y realizadas por *Balanchine*, el renovador de la Danza Académica

⁴⁹ JORDAN, Stephanie. Fedor Lopukhov writings on Ballet and Music. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, pp. 155-156 (La traducción es mía)

⁵⁰ VOLKOV, Solomon. Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music. New York: Anchor Books, 1985, pp. 38-39 (La traducción es mía)

⁵¹ "*Lopukhov* se había convertido en nuestro mentor. [...] A él le gustaban mucho los jóvenes bailarines y nos reñía cuando teníamos malhumor. ¿Que pasa? ¡Eres joven y con talento! ¡Ve al teatro, al museo míralo todo! Estudia idiomas, estudia historia. Ve a los conciertos." DANILOVA, Alexandra. Choura The Memoirs of Alexandra Danilova. London: Dance Books, 1987, p. 53 (La traducción es mía)

- *El Sinfonismo de Lopukhov*

En los escritos de *Lopukhov* sobre *El Maestro de Baile y su Arte*, el tercer capítulo está dedicado al Sinfonismo. Aunque este tema no tiene directamente que ver con *Balanchine*, es primordial volver a él, pero desde el punto de vista de *Lopukhov*, ya que la unión entre la danza y la música y su comprensión, es probablemente el factor más importante para el desarrollo del movimiento y sus cualidades en el espacio.

Se ha analizado ya el sinfonismo de *Lev Ivanov*, siguiendo las opiniones y teorías de críticos e historiadores soviéticos, pero se necesita conocer la explicación de *Lopukhov* porque él lo aclara de otra manera.

Como ya se ha dicho el término Sinfonismo sólo fue utilizado en la Unión Soviética. Para ellos era una nueva forma de expresión de la Danza Clásica, pero en Occidente era desconocido y artistas como *Balanchine*, *Danilova* etc, no lo adoptaron para la nueva dimensión que la Danza Clásica consiguió con el neoclasicismo de *Balanchine*. Es, por esto, que es importante volver a la explicación de *Lopukhov*:

"el próximo paso en el desarrollo de la danza es su *sinfonización*. Pero ¿cómo se sinfoniza?. Nadie sabe responder a esta pregunta. [...] se han intentado en los últimos años coreografiar ballets con música de poemas sinfónicos. [...] pero sería absurdo hacer afirmaciones sobre la naturaleza sinfónica de la danza, simplemente, basándose en que está creada con música sinfónica, si no posee ninguna de las características del Sinfonismo. ¿Cómo puede el Sinfonismo en un ballet ser conseguido?[...] Sólo al basar la puesta en escena de cualquier danza [...] en el principio del desarrollo temático coreográfico, en vez de en una selección al azar de movimientos de danza, incluso cuando son ejecutados en tiempo con la música. El principio del desarrollo de la temática coreográfica es la esencia del sinfonismo en la danza, si la danza es puesta en la escena corta (variación) o larga (todo un ballet). [...] Para resumir: la puesta en escena de una danza puede ser no sinfónica, a pesar del hecho de que sea ejecutada con el acompañamiento de música sinfónica, si esta está basada bajo una selección al azar y distribuyendo sin cuidado, los movimientos

de danza. A la inversa, una obra coreográfica puede ser completamente sinfónica, incluso si no está acompañada con música sinfónica, aunque en este caso existe, un grave desequilibrio entre las intenciones coreográficas y la música.

La forma ideal de la creatividad coreográfica envuelve un contacto muy íntimo entre el sinfonismo musical y la danza."⁵²

Este punto de vista de *Lopukhov* demuestra, que la danza no necesita de argumentos o elementos superfluos, mientras la temática coreográfica sea compuesta de tal manera, unida a la música, que sea capaz de expresarse por sí misma. Por ejemplo en el cuarto acto de *El lago de los cisnes*, el tema principal de los brazos de los cisnes tristes con las pierna en *battement tendu*, es desarrollado en todas las posiciones por todo el conjunto. Esto según *Lopukhov* es el punto cumbre de la perfección coreográfica porque de una forma consistente encarna el principio del desarrollo temático.

La unión de la danza y la música y su acercamiento a una visión más abstracta, si se puede denominar como tal, podría ser uno de los principios fundamentales de la evolución de la *danse d'école*.

5. 2 Las primeras coreografías de Balanchine

Bernard Taper, escribe y cita que *Balanchine* nunca podía acordarse del momento en el que él decidió que sería coreógrafo o que, en realidad, él tomara, conscientemente, esa decisión. El hecho precedía al deseo. "*En los viejos días*", él me dijo una vez, "*primero tu eras un coreógrafo y luego te convertías en uno*", quería decir que, uno creaba danzas mucho antes de pensar que estabas destinado a ser algo especial, mientras que, en la actualidad, jóvenes con inclinaciones artísticas se anuncian a sí mismos como futuros coreógrafos antes de haber tomado una sola clase de danza⁵³.

⁵² JORDAN, Stephanie. Fedor Lopukhov writings on Ballet and Music. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002, pp. 97-101 (La traducción es mía)

⁵³ TAPER, Bernard. Balanchine A Biography with a new Epilogue. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 53

La razón que *Balanchine* tuvo para realizar sus intensivos estudios en el Conservatorio de Música durante su juventud, fue porque tenía intereses musicales muy profundos e, incluso, bajo la insistencia de su padre, intentó componer. Poco tiempo después, se dio cuenta de que no sería un compositor, quizás hubiese sido un buen pianista o incluso director de orquesta porque talento no le faltaba. Afortunadamente para la danza, no fue ni lo uno ni lo otro. Como *Igor Stravinsky* dijo después:

"El mundo está lleno de muy buenos pianistas pero un coreógrafo como *Balanchine*, después de todo, es el más raro de los seres."⁵⁴

Esta intensiva educación musical, como ningún coreógrafo había tenido hasta entonces, fue de gran valor para él. Cuando decidió dedicarse por entero a la danza este bagaje musical con el que contaba, ayudó que a través de sus coreografías los movimientos tomaran una nueva dimensión.

5. 2. 1 *La Nuit*

En 1920, cuando *Balanchine* tenía dieciséis años y, según *Danilova* relata en sus memorias, el pidió permiso a la dirección de la escuela para coreografiar una pieza:

"En 1920, cuando él tenía dieciséis años, *George*, pidió permiso y se le fue concedido, para crear algo para el espectáculo de fin de curso de la escuela. Así que con una pieza de música de *Anton Rubinstein*, creo un paso a dos llamado *La Nuit*, que él bailó con *Olga Mungalova*."⁵⁵

⁵⁴ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 51 (La traducción es mía)

⁵⁵ DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 44 (La traducción es mía)

Las diferentes biografías, textos y memorias, de varios bailarines, críticos e historiadores, proporcionan diferentes informaciones sobre el elenco de este paso a dos, para algunos, como *Danilova*, *Balanchine* bailaba y, para otros parece ser que lo creó para su compañero *Gusev*. Pero todos están de acuerdo al decir que *Mungalova* bailó el papel femenino. Este hecho es ya de gran importancia porque ella tenía las proporciones largas y delgadas que definirían a las bailarinas de *Balanchine* y cambiarían los ideales estéticos de la danza, hasta nuestros días. *Balanchine* dijo de ella que tenía unas piernas exquisitamente bellas⁵⁶. *Balanchine*, demostró ya entonces que tenía grandes capacidades como coreógrafo pero, también, que él había concebido y llevado este proyecto solo. *Vera Kostrovinskaya* escribió sus recuerdos sobre este acontecimiento:

"En 1920, un rumor sensacional se difundió por la escuela. Un estudiante de la última clase, *Balanchine*, había compuesto una danza con un romance de *Rubinstein*, *La Nuit*, y detrás de las puertas cerradas, que vigilaban *Oblakov* e *Isaenko*, él ensayaba con dos estudiantes *Gusev* y *Mungalova*."⁵⁷

Y *Danilova* escribió que:

"Fue lo que ahora se llamaría como un número sexy. El chico conquistaba a la chica: la levantaba en *arabesque* y la sujetaba sobre la cabeza con el brazo, luego desaparecía con ella de esta manera, así que ella le pertenecía. Esta fue la primera vez que habíamos visto levantar con un brazo en *arabesque*, lo que en nuestros días es de lo más normal."⁵⁸

La coreografía demostraba, que *Balanchine* se salía de las reglas y tradiciones que se conocían en Rusia hasta aquel momento. No se debe de olvidar que los ballets de *Nijinsky* no se habían visto en este país aún, los vestuarios eran túnicas y el ballet fue considerado

⁵⁶ GOTTLIEB, Robert. *George Balanchine The Ballet Maker*. New York: Atlas Books, 2004, p. 18

⁵⁷ MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 63 (La traducción es mía)

⁵⁸ DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 44 (La traducción es mía)

como escandaloso por los profesores porque, según ellos, no era académico y, además, muy erótico, uno de ellos sugirió expulsar a *Balanchine* de la Escuela. En la actualidad, sería considerado como casto y, muchos años más tarde, *Balanchine* dijo que tal y como lo recuerdo ahora sería, perfectamente adecuado, para su presentación en un seminario de señoritas⁵⁹.

Se lo consideró indecoroso y sus críticos lo acusaron diciendo que tenía inclinaciones libidinosas para erotizar la danza⁶⁰. *Balanchine* recordaba que:

"tenía un problema [...] porque hice un paso a dos en el cual yo estaba tumbado en el suelo y la chica se inclinaba hacia mí en *arabesque* y me tocaba con sus labios. Eso era considerado como indecente y a la edad de 15 años casi me echan."⁶¹

Kostrovitskaya continúa de esta manera con la descripción de la obra:

"Estábamos acostumbrados a ver, en el antiguo *Mariinsky* y en la escuela, los *développés* propios del *Adagio*, los giros tradicionales de la cuarta posición que la bailarina ejecuta con la ayuda de su pareja. Antes de los giros se debía ver el miedo en su rostro y una sonrisa de alivio al concluir. Nada de esto estaba aquí. *La Nuit de Rubinstein*, en la danza de *Balanchine*, era un dueto lírico de pasión contenida, medias poses, medios *arabesques*... tiernos pasajes de *Adagio* sin los movimientos convencionales de las piernas, bajo el principio: *cuanto más alto mejor*."⁶²

Es evidente, que ya a esa edad tan temprana y según las descripciones de *Kostrovitskaya* y *Danilova*, él ya tenía la capacidad de expresar las emociones a través de la danza sin

⁵⁹ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 53

⁶⁰ "Sus detractores instantáneamente lo acusaron con peligrosas inclinaciones libidinosas para erotizar la danza, una de las múltiples contrariedades que eran síntomas de los males del modernismo." JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 43

⁶¹ *Ibid.*, p. 43 (La traducción es mía)

⁶² MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 63 (La traducción es mía)

necesidad de pantomima o argumentos: danza pura. Respecto a esto, hay que añadir lo que *Danilova* escribió:

“el efecto que el paso a dos tuvo en mí, era más que la sorpresa de ver nuevos pasos. Despertó algo en mí como mujer.”⁶³

Los nuevos pasos que estas dos bailarinas describieron, el lirismo de sus movimientos, la nueva forma de presentar el paso a dos fuera de lo conocido hasta aquel momento (con los *portés* acrobáticos...), demostraban que, probablemente, sin ser consciente, él estaba ampliando el vocabulario, muchos de estos movimientos serían utilizados en las futuras coreografías en la Unión Soviética.

Otro factor escandaloso de este ballet fueron los vestuarios, *Kostrovitskaya* recordaba que en aquel momento pocos bailaban en el escenario con túnicas y que, además, el bailar en puntas solo se ejecutaba con *tutús*⁶⁴. De nuevo, con este testimonio, se demuestra que *Balanchine* rompía con las reglas dogmáticas de la Academia, al elegir los vestuarios que a él le parecían apropiados y en los que el cuerpo, que es el instrumento del bailarín, podía enseñar sus movimientos. La simplicidad de los vestuarios, que, en muchos ballets de *Balanchine* se puede apreciar, es decir, las ropas típicas de entrenamiento, se impondría en los ballets de las futuras generaciones de coreógrafos.

Esta liberación del cuerpo del bailarín tenía sus raíces en *Isadora Duncan*, que había sorprendido a la Academia a principios del siglo XX, pero al igual que *Goleizovsky*, él quería liberar el cuerpo para demostrar, que la danza era lo más importante del espectáculo, y no los vestuarios etc. Al eliminar lo superfluo de la danza, *Balanchine*, ya desde muy joven, tomaba un camino diferente a *Petipa* y a *Diaghilev*, el camino hacia el Neoclásico. Esta tendencia a eliminar, a reducir, como ya se ha visto en el capítulo anterior, también era propia de *Nijinska*, aunque menos acentuada que en *Balanchine*. Esto evidencia la visión de muchos artistas soviéticos de aquel momento.

⁶³ DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 44 (La traducción es mía)

⁶⁴ MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 63

La Nuit causó tal impresión que, aunque a muchos les pareció escandalosa otros empezaron a apreciar el gran talento que él tenía como coreógrafo, por eso un grupo de compañeros suyos, poco después, se unieron a él en su Joven Ballet.

5. 2. 2 *El Joven Ballet*

El análisis e investigación de los primeros ballets de *Balanchine* es muy complicado porque la mayoría de ellos han sido olvidados incluso, por los bailarines que tomaron parte en ellos. El repertorio de todas sus obras, incluyendo las de sus años soviéticos, se pueden encontrar en el libro *Choreography by George Balanchine: A Catalogue of Works*, pero este no contiene descripciones o documentos de las obras.

Poco después del estreno del ballet *La Nuit*, *Balanchine* continuó creando obras para sus compañeras que tenían más talento y que, además, tenían las proporciones físicas que a él le atraían en las bailarinas. Especialmente para *Lydia Ivanova*, su compañera de los conciertos y espectáculos de la escuela. Más tarde, empezó a crear, también, para *Alexandra Danilova*, que sería una de sus musas y una de las primeras a las que se les creó un Ballet Neoclásico. *Kostrovitskaya* recuerda uno de los primeros ballets que él creó para *Danilova*, de esta manera:

"La coreografía del principio de esa pieza era extraordinaria para aquel momento: *Balanchivadze* salía al escenario cargando a *Danilova*, que estaba como si no pesara reclinada en sus hombros y brazos."⁶⁵

Hacia 1922, él vivía y trabajaba con sus antiguos compañeros de la Escuela, que al igual que él, la mayoría eran miembros del *Mariinsky*. Organizaban espectáculos fuera del teatro, en pequeños teatros y en espectáculos benéficos. Por eso formaron el grupo llamado

⁶⁵ MASON, Francis. I Remember Balanchine. New York: Anchor Books, 1991, p. 54 (La traducción es mía)

el *Joven Ballet* y como afirma *Slominsky* esto fue muy importante para la historia coreográfica soviética y para el desarrollo artístico de *Balanchine*.

El coreógrafo de este grupo era *Balanchine*, muchos de sus miembros, como ya se ha dicho, eran bailarines del *Mariinsky* y además estaba *Tamara Geva*, que sería la primera esposa de *Balanchine*.

Los experimentos, que, él hacía con este grupo, eran vanguardista y las autoridades del teatro lo consideraban como una amenaza, por eso, algunos de sus compañeros, fueron amenazados por la dirección y les dijeron, que si seguían trabajando con él los despedirían. En el primer programa que organizaron, (ellos se encontraban en su tiempo libre y trabajaban hasta por la noche), sentían, como *Taper* escribe, que estaban creando algo extraordinario⁶⁶.

Este programa se llamaba *La evolución del Ballet: de Petipa a través de Fokinde a Balanchine*, como *Taper* escribe, este tipo de títulos pretenciosos eran muy corrientes en aquel momento en la Unión Soviética, pero lo irónico es, que sin saberlo, habían denominado la dirección que la danza tomaría⁶⁷.

Este programa constaba de tres partes, la última y más larga era la que contenía los ballets de *Balanchine* entre ellos los ballets *Marche Funebre* y *Extase*. En estas obras él se revelaba y experimentaba porque quería demostrar sus innovaciones, además, no hay que olvidar que contribuía a esto el momento de cambios que se vivía en la sociedad rusa. La herencia clásica, en la que él había sido formado, no le interesaba mucho en aquel momento porque según *Danilova*, esa monotonía no era lo que él quería⁶⁸.

Este momento de experimentación en su juventud es primordial mencionarlo, para poder comprender la dirección y el desarrollo que sus obras tomarían en el futuro. Porque él volvería a la Danza Clásica y al tan criticado *Petipa* y no a *Fokine*, aunque también admiró algunos de los ballets de este. La admiración de *Balanchine* hacia *Petipa* y la influencia que este tuvo en su trabajo coreográfico cuando él maduró, de él se podrían destacar estas características:

⁶⁶ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 55

⁶⁷ *Ibid.*, p. 55

⁶⁸ TRACEY, Robert. *Balanchine's Ballerinas Conversations with the Muses*. New York: Linden Press/Simon & Schuster, 1983, p. 23

- la elegancia del porte de los bailarines
- la pasión que sentía él por la Danza Clásica
- la opinión de que el ballet era, principalmente, un medio para dar placer y no un vehículo para transmitir un mensaje portentoso

En los ballets de *Balanchine*, a partir de *Apolo*, en 1928, todo esto sería presentado de una manera más intensa, acelerada, modernizada y con un vocabulario más amplio.

Este grupo empezó, lentamente, a tener éxito, ya no era necesario buscar lugares en donde bailar. Muchos miembros del Joven Ballet se dieron a conocer y se les ofrecía bailar como invitados en diferentes lugares y eventos. Balanchine se había convertido en su maestro.

Balanchine creó muchas piezas en aquel momento, algunas de ellas como recuerda *Tamara Geva* se bailaban una vez y no volvían a bailarse, es por esto tan difícil evaluar el repertorio de este grupo⁶⁹. Algo curioso sería poder conocer que, él incluso, creó ballets sin música, con poesía. Esto es casi inconcebible para los bailarines que bailan o hemos bailado sus ballets, porque la música y la unión de la danza con ella es una de las características más importantes de su obra pero, estos sólo fueron sus años de experimentación y de búsqueda.

Uno de los ballets de aquel momento que se va a destacar es *La Danza Fúnebre* (1923) con música de *Chopin*, *Kostrovitskaya* dio una descripción bastante detallada de este, que ha servido para comprender las ideas que este creador tenía entonces.

En aquel momento y según su primera esposa y bailarina, *Tamara Geva*:

"George sostuvo, que la danza al igual que la escultura, debería ser completada e interesante a mirar, desde todos los cuatro lados Para darle la oportunidad de probar su teoría, le permitieron organizar un espectáculo en la arena en la que el Duma o parlamento había sido convocado con anterioridad."⁷⁰

⁶⁹ GEVA, Tamara. Split Seconds A Remembrance. New York: Limelight Editions, 1984, p. 299

⁷⁰ Ibid., p. 300 (La traducción es mía)

Esta descripción de *Geva* y, también, afirmada por *Slominsky*, demuestran la etapa de experimentación que *Balanchine* estaba pasando. Este ballet, junto a otro, que también formaban parte de aquel espectáculo, fueron los únicos que él coreografió, los cuales podían ser vistos por todos los lados, es decir, como en el circo. Esta decisión de crear un ballet sobre un escenario no habitual evidenciaba las influencias del Constructivismo. En ella los artistas colocarían al espectador fuera del escenario tradicional y lo convertirían en un espectador activo de la obra de arte. Estas teorías serían probadas por *Meyerhold*, en su *Octubre Teatral*.

Según los recuerdos de algunos de los bailarines, que tomaron parte en él, y de *Slominsky*, comentan que, iban vestidos con cortos trajes o túnicas sin mangas, que ellos mismos habían cosido⁷¹. Ninguno menciona los decorados, pero *Slominsky* recuerda que en un momento los bailarines seguían la luz a través del público⁷², es probable que los ballets de aquel momento no tuvieran escenografías y esta faceta caracterizaría las obras de *Balanchine* en Occidente.

Slominsky remarcó que:

"Este era un ballet que reflejaba directamente los tiempos modernos. Y los dispositivos de su composición estaban inspirados por los métodos dramáticos modernos. La mínima oportunidad era usada para crear un puente entre el público y la escena, enfatizando la unidad de lo que se estaba ejecutando y lo que había sido vivido, la unidad del espíritu entre el público y los héroes escénicos. Esto explica el pasaje de los bailarines seguido por la luz a través del público, y el modelado de grupos esculturales como para generalizar la experiencia individual. En este sentido, *Meyerhold* era el maestro de todos, incluyendo a *Balanchine*."⁷³

⁷¹ En el libro *I Remember Balanchine*, *Kostrovitskaya* relata: "Dimitriev drew sketches for costumes for the *March*. We sewed and dyed them ourselves from old calico, which we found at home. The short, gray, close-fitting, sleeveless dresses had a black and silver pattern. The plain gray caps with small discs on the sides over the ears were also embroidered in black and silver. The usual ballet tights and slippers completed the costume." MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 65

⁷² *Ibid.*, p. 65

⁷³ *Ibid.*, pp. 65-66 (La traducción es mía)

Este puente entre el público y la escena, de la que habla *Slominsky* en la cita anterior, demuestra la necesidad que había en aquel momento en la Unión Soviética de igualar a las personas y por eso, el tema de la muerte, que iguala a todos los seres humanos, fue el elegido. *Balanchine* unió al público y a los bailarines con este tema: el destino final de todos los seres vivos. *Slominsky*, continúa su análisis remarcando que esta unión no sólo fue visual sino, también, auditiva porque la *Marcha Fúnebre* de *Chopin* acompañaba a esos que habían luchado por la revolución en su último viaje. Esta música podía escucharse con frecuencia en aquel momento en los funerales revolucionarios⁷⁴.

Los vestuarios que eran los mismos para todos los bailarines, acentuaban la necesidad de igualdad y generalización del momento; esta simplicidad y semejanza en los trajes sería utilizada en muchos ballets posteriores que él creó durante toda su carrera. Esta son las razones de por qué este ballet era considerado como un reflejo de los tiempos modernos.

La unión o puente entre el público y los bailarines, también, se expuso cuando *Balanchine* hizo que los bailarines entraran al escenario a través del público⁷⁵.

Según las descripciones de *Kostrovitskaya*, en la primera parte, él hizo aparecer a las bailarinas andando en puntas, una detrás de la otra, hasta el centro de la escena, para luego separarse y crear un círculo de cara al público⁷⁶. Esta entrada y formación es muy típica de los ballets del siglo XIX, en ella el público contempla esta unidad y simetría. Ahora, desde la perspectiva que el público tenía de esta obra, La *Marcha Fúnebre*, de todos los lados, se puso de manifiesto, cómo *Balanchine* utilizó esta perspectiva totalmente nueva en el uso del espacio escénico, para acabar volviendo a la simetría y al orden de los viejos ballets. Se puede apreciar que ya en sus primeras creaciones la experimentación del espacio escénico aunque con el orden de los viejos ballets de *Petipa* sería una de las características de su creación.

⁷⁴ MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 66

⁷⁵ *Slominsky* en el libro *I Remember Balanchine* cita a *Tatiana Bruni*: "The work made a great impression on me and then, an impression of something really new. As best I recall, the cortege came onto the stage through the audience under a spotlight in the dark." MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 65

⁷⁶ En el libro *I Remember Balanchine* se cita a *Kostrovitskaya*: "In the first tragic section of the march, six female dancers stepped out slowly on pointe, one after the other, bowing their heads with sorrow and crossing their arms downward. Reaching the centre of the stage, all of them separated with the same steps into a large circle. Raising their crossed arms into the air for a second, they dropped to one knee, facing the outer part of the stage." MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 64

Otros aspectos de esta obra, que recuerdan al Constructivismo, son las elevaciones acrobáticas, los *arabesques* en el suelo hacia delante y la creación de puentes⁷⁷. También, a la biomecánica de *Meyerhold* que él usaba en su teatro constructivista. También, esto se observa en los grupos que describe *Tatiana Bruni* que, estaban compuestos de una manera muy interesante e individual⁷⁸.

La influencia del grupo vanguardista soviético constructivista, es evidente en los coreógrafos rusos de aquel momento, no hay que olvidar a los grupos y trenzados humanos de *Nijinska* en el ballet *Les Noces*, que fue estrenado el mismo año, que esta obra de *Balanchine*.

El Joven Ballet de *Balanchine* continuó bailando y experimentando a gran velocidad, los críticos creían que *Balanchine* buscaba cómo revivir las formas clásicas del ballet pero no lo conseguía. Esta opinión, sin embargo, confirma que después de sus momentos de rebeldía contra la Danza Académica, él empezó a convencerse de que la *danse d'école* era invencible y en esta basaría toda su obra⁷⁹.

En 1923, sus creaciones habían llamado mucho la atención a la crítica soviética de aquel momento. En una de ellas se observa ya su tendencia hacia lo llamado abstracto y su uso de la técnica clásica uniéndola a nuevos elementos. La crítica de *Krasnaya Gazeta* en 1923 dice así:

"Del viejo *Adagio* clásico al Modernismo. El estilo de *Balanchine* envuelve de una manera hábil combinaciones extremas...*Balanchine* es atrevido e insolente, pero en su insolencia, se puede ver una genuina creatividad y belleza. Las danzas de carácter de *Balanchine* tienen mucho menos éxito que las clásicas y las abstractas. Les falta vida y color, fuertes movimientos temperamentales. Aunque en el trabajo

⁷⁷ *Kostrovitskaya* escribe en *I Remember Balanchine*: "Then, to a musical phrase from the same passage, three young men carried away a girl lying on their back, whom they have lifted high on extended arms.[...]There were arabesque on the floor with the body bend forward followed by deep backbends." MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 64

⁷⁸ *Ibid.*, p. 65

⁷⁹ En *I Remember Balanchine*, *Slominsky* escribe: "The resistance of the fabric of classical dance, both pliant and unyielding in its poetics, gradually tempered his wild nature. Envy of the easy (which time had shown to be illusory) with which his contemporaries in other fields of art repudiated their forebears, admiring those in FEKS for whom all is possible, the ballet master *Balanchine* became convinced more and more of the invincibility of the old academic dance whose doom had been predicted along with the theatre of the past." MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, pp. 73-74

clásico maltrata las poses, él las combina de una forma tan interesante y crea inesperadas transiciones de gran belleza que, a regañadientes, uno puede perdonarle este defecto... Del escenario viene una ráfaga de aire fresco- el Joven Ballet ha demostrado su vitalidad."⁸⁰

Balanchine tuvo la oportunidad de conocer a muchos de los artistas soviéticos del momento, gracias a que estos formaban parte del círculo de amigos de su suegro *Gevegeyev*, entre ellos estaba *Mayakovsky*, por eso en su juventud podía recitar muchos de sus poemas⁸¹. Estos artistas de alguna manera influyeron en el desarrollo de sus ideas artísticas. Dado que él era muy joven, no se puede asegurar el grado de esta influencia pero sí descubrir, en su obra posterior, la huella que los artistas del periodo dejaron en él y facilitaron su evolución. Se podría decir que tanto el Constructivismo, como el Futurismo y el Suprematismo dejaron en él la huella que se puede apreciar en su pensamiento artístico. El crítico literario *Shkolovsky*⁸² escribió un artículo en 1922 sobre el ballet que decía:

"El Ballet clásico ruso es una cuestión abstracta.

Sus danzas no representan un estado de ánimo o ilustran algo.

La Danza Clásica no es emocional.

Esto explica los patéticos y absurdos argumentos de los *librettos* de los viejos ballets.

No se necesitaban. Un paso clásico y sus combinaciones existen de acuerdo con las leyes interiores del arte.

⁸⁰ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 43 (La traducción es mía)

⁸¹ "*Mayakovsky* fue el ídolo de *Balanchine* y hasta se convirtió en un enciclopedia andante de *Mayakovsky*, recitando sus pronunciamientos y estuvo muy orgullosos al conocerlo personalmente." VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 286 (La traducción es mía)

⁸² *Shkolovsky*, nacido en San Petersburgo de una familia judía. Fue una de las figuras vanguardistas más importantes de aquel momento. Era amigo de *Mayakovsky*, *Matiushin*, *Tatlin* y *Zheverzheyev*. Un grupo de jóvenes lingüistas que se habían unido a *Shkolovsky* creó en 1914 la sociedad para el estudio de la Teoría del lenguaje poético. *Shkolovsky* recordó que: " Tuvimos la idea de que el lenguaje poético difiere de la prosa en general, esto fue una esfera especial en la cual incluso los movimientos de los labios eran importantes; como en el mundo de la danza: cuando el movimiento muscular transmite placer; como en la pintura: cuando la visión da placer." VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 288 (La traducción es mía)

El Ballet clásico es igual de abstracto que la música, el cuerpo de un bailarín no determina la construcción de un paso, sino que sirve como una de las abstracciones en sí."⁸³

Este artículo de *Shklovsky* creó una gran revuelta en el mundo del ballet en *Petrogrado* en 1922. Y causó una gran impresión en *Balanchine*, en una conversación con *Volkov* en 1982 en la que recordaba a los artistas soviéticos de su juventud y a este crítico, mencionó que:

"*Gevergeyev* tenía exhibiciones en el salón de su casa los Sábados, principalmente de su propia colección. Yo ví las obras de muchos artistas de izquierdas, incluyendo *Malevich*. Me gustaban los cuadros aunque no las entendía completamente. Los artistas venían a la casa de *Gevergeyev*, a tomar el té y hablaban. Se reían del ballet: 'es gracioso', 'No es necesario'. Ves, siempre que leía un periódico o una revista, me enfadaba. Estaba avergonzado: ¿por qué perdía yo mi tiempo con algo de tan poco uso?. Pero luego vi a esa gente en la casa de *Gevergeyev*. Y pensé, bueno quizás son genios, pero no son dioses. Siguen siendo hombres. Y no entienden el ballet. Por eso, yo me alegré tanto al leer el artículo de *Shkolovsky* en una revista. *Shkolovsky* era un hombre muy progresista y muy de izquierdas. Pero escribió del ballet con respeto y no tratando de matarlo. El explicó por qué el ballet no necesitaba argumentos complicados. Y cómo se podía bailar sin emociones. Y estaba escrito clara y simplemente."⁸⁴

Es evidente que todas estas ideas plantaron una raíz en el joven *Balanchine*.

En 1924, cinco bailarines del Joven Ballet fueron contratados para hacer una gira durante el verano por Alemania, pero sólo cuatro tomaron parte: *Balanchine*, *Geva*, *Danilova* y *Efimov*. *Lydia Ivanova* murió poco antes en un misterioso accidente de navegación en el Golfo de Finlandia. Esta bailarina había sido compañera de clase de *Balanchine* y él había creado muchas de sus obras para ella. Bailaba al igual que *Danilova*, *Efimov* y *Balanchine*

⁸³VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 290 (La traducción es mía)

⁸⁴ *Ibid.*, p. 292 (La traducción es mía)

en el *Mariinsky* y era reconocida por su gran talento y, al igual que a las otras bailarinas, a las que *Balanchine* creaba ballets por su belleza y sus proporciones delgadas, largas y cabeza pequeña. Este acontecimiento produjo un impacto tan fuerte en estos cuatro bailarines que permaneció en sus mentes para el resto de sus vidas.

Bailaron en pequeños teatros y locales por Alemania y cuando el tiempo de volver a Rusia se acercaba, recibieron un contrato para bailar en *Londres*. Allí, probablemente, los vio *Anton Dolin*, que era bailarín de los *Ballets Russes*. Una vez sus contratos y permisos de trabajo en Inglaterra habían expirado decidieron viajar a París y ver si tenían suerte en Francia. Allí recibieron un telegrama o llamada telefónica (los testimonios de estos varían en las biografías) de *Diaghilev*, que siempre estaba a la búsqueda de buenos bailarines clásicos, que le gustaría hacerles una audición, al día siguiente en esta ciudad.

Al día siguiente, los cuatro miembros del Joven Ballet vieron por primera vez en su vida a *Diaghilev* y a *Kochno* e hicieron su audición. Al acabar la audición *Diaghilev* la preguntó a *Balanchine* si podía coreografiar con rapidez ballets para óperas (estaba obligado a proveer a la Ópera de *Monte Carlo* con bailarines de su compañía), *Balanchine* contestó que sí y todos los miembros del grupo entraron a formar parte de los *Ballets Russes*.

A la edad de veinte años *Balanchine* era coreógrafo de la compañía de danza más conocida e innovadora del mundo y la trayectoria de la *danse d'école* cambiaría para siempre.

5. 3 La segunda etapa de la formación artística de Balanchine

El biógrafo de *Balanchine*, *Benard Taper* escribe lo siguiente:

"En un excepcional momento de retrospectión, *Balanchine* una vez comentó que su educación había transcurrido en dos etapas. La primera tuvo lugar en Rusia, donde, él aprendió a amar el ballet, desarrolló un profundo respeto por su historia, tradición, sus principios fundamentales y lo más significativo de todo, adquirió una maestría de todos los aspectos de su técnica. La segunda etapa empezó cuando él tuvo la buena suerte de ser admitido como maestro de baile en los *Ballets Russes* de

Diaghilev. Fue durante esos cuatro años y medio con *Diaghilev* cuando el punto de vista estético de *Balanchine* se formó[...]"⁸⁵

Diaghilev, del mismo modo que había hecho con los otros coreógrafos de su compañía, se dedicó a dar a *Balanchine* una profunda educación cultural. Porque, aunque, veía que era un joven de un talento indiscutible, según él, no tenía gusto⁸⁶.

En el momento en el que *Balanchine* se unió a los *Ballets Russes*, *Diaghilev* había entrado en crisis con *Nijinska* y como relata *Grigoriev*, su jefe de escena:

"su estilo se acercaba más a la Danza Clásica que el de sus antecesores de nuestra compañía (*Fokine*, *Nijinsky* y *Massine*) y podría, quizás, ser descrito como neoclásico. Esta fue una de las razones por las cuales, *Diaghilev* cesó de interesarse por el estilo de *Nijinska*. Porque él nunca se cansaba de repetir que era esencial para la coreografía explorar nuevos caminos y mantenerse en línea con los desarrollos estéticos contemporáneos."⁸⁷

Diaghilev había empezado a buscar nuevos coreógrafos dentro de los miembros de la compañía, entre ellos estaban *Dolin* y *Lifar*, pero optó por *Balanchine* porque en su audición había enseñado algunos de los ballets que él había coreografiado y, además, al acabar de venir de Rusia, le podía informar de todo lo que estaba pasando en *Leningrado* (San Petersburgo), en particular sobre las coreografías de *Goleizovsky*. De estas conversaciones con *Balanchine*, *Diaghilev* se convenció de que él era la persona indicada para coreografiar los nuevos proyectos. A su vez, continua *Grigoriev*:

⁸⁵ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 75 (La traducción es mía)

⁸⁶ En la biografía de *Balanchine*, *Bernard Taper* escribió: "At the time he joined the *Diaghilev* troupe, he was clearly a young man of extraordinary gift, but as yet raw- talented but without taste, as *Diaghilev* told him not long after he had engaged him. *Diaghilev* remarked that the music *Balanchine* had still then- *Scriabin* and such-was not really very good music." TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 75

⁸⁷ GRIGORIEV, S. L. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Alton: Dance Books, 2009, p. 202 (La traducción es mía)

"él percibió que , lo que a él menos le gustaba, es que las ideas de *Balanchine* estaban [...] cristalizadas y que, por lo tanto, él actuaría, demasiado independiente y no como para ser como un mero instrumento para la realización de las propias concepciones de *Diaghilev*."⁸⁸

Otro punto interesante es que desde *Fokine* ningún coreógrafo había creado ballets antes de llegar a los *Ballets Russes*, *Nijinsky*, *Massine* y *Nijinska* eran productos de *Diaghilev* pero con *Balanchine* él era consciente de que no era así y como *Taper* opina, él podía enseñarle mucho, pero no podía modelarlo como a los otros⁸⁹.

Esta compañía, como se ha dicho en el capítulo anterior, estaba en la cumbre de las vanguardias artísticas y tenía una gran influencia en la cultura europea del momento, sus estrenos en París eran todo un acontecimiento, en los que el público siempre esperaba nuevos escándalos y, además, ser testigo de los nuevos descubrimientos de *Diaghilev*. Muchos nuevos artistas trabajaban y creaban para los *Ballets Russes*, entre ellos la mayoría de los pintores europeos como *Miró*, *Picasso*, *Utrillo*, *Derain*, *Gris*, *Ernst*, *de Chirico*, *Matisse*, *Braque*, *Rouault*, entre otros y compositores como *Stravinsky*, *Satie*, *Prokoviev*.

En un ambiente de tanta creatividad, *Balanchine* tuvo la suerte de crear sus primeros ballets en occidente, pero lo más importante fue la atención que recibió de *Diaghilev* para que desarrollara sus conocimientos y gustos artísticos.

Diaghilev creía que un coreógrafo debía de tener cultura en todas las artes. Durante sus dos primeros veranos, *Balanchine* los pasó en compañía de *Diaghilev*, *Lifar* y *Kochno* en Italia. Viajaron a Venecia, Florencia, Roma, Siena, Assisi, Ravenna y una vez allí visitaban los museos y los lugares en los que había obras de arte. *Diaghilev* y sus compañeros dejaban solo a *Balanchine*, durante muchas horas en los museos, para que contemplara los cuadros y esculturas. De muchas de estas contemplaciones él se inspiró. Más tarde, tomó de ellas algunas de las poses de sus ballets, por ejemplo, de la *Capilla Sixtina*, de vírgenes manieristas.

⁸⁸ GRIGORIEV, S. L. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Alton: Dance Books, 2009, p. 203 (La traducción es mía)

⁸⁹ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 76

Los primeros encargos de *Diaghilev* a *Balanchine* fueron las coreografías de danzas para óperas en las que él transmitió una nueva energía a los bailarines y además su musicalidad les impresionó⁹⁰.

En la biografía de *Balanchine* de *Taper* éste escribe que a partir de aquel momento se puso de moda ir a la ópera para ver al ballet. Más tarde *Balanchine* reconocería que aprendió mucho de los coros de las óperas y de la manera en que *Verdi* manejaba al coro, de él aprendió a conducir al cuerpo de baile y a los solistas⁹¹.

En sus inicios con los *Ballets Russes*, *Balanchine*, constató que los bailarines del cuerpo de baile no sólo carecían de formación sino que su nivel era bajísimo, debido a que en los ballets anteriores lo que se exigía era prácticamente nulo y por el reduccionismo de sus danzas y porque se daba más importancia a los decorados y a la *expresividad*. Confirmando esto *Geva* en una entrevista afirmó:

"El cuerpo de baile de *Diaghilev* era horrible... Absolutamente terrible...Lo que los jóvenes bailan ahora nunca hubiese sido intentado por los bailarines de la compañía de *Diaghilev*."⁹²

Debido a esta situación, *Diaghilev* le encargó buscar nuevos bailarines que en aquel momento seguían siendo los rusos, tarea que se convirtió en un imposible porque ya no se podía salir de la Unión Soviética.

Otra de las dificultades que él tuvo al ser nombrado, a los veintiún años maestro de baile de esta compañía, fue la oposición de un fuerte grupo de bailarines que lo miraban con recelo, por su juventud su formación y creatividad. A pesar de esto, fue aceptado con rapidez por

⁹⁰ En la biografía de *Bernard Taper*, *Balanchine*, este cita a *de Valois*: "How refreshing was his originality! [...] I can remember taking part in many small duets and ensembles arranged by him for the various operas; he changed those dreary experiences with new life and interest, and no demands on him could curb his imaginative facility. His great musical sense never failed to make the most of the material offered to him, even when confronted with that outlet so universally dreaded by all choreographers- the opera ballet." TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 80

⁹¹ "De la forma que *Verdi* maneja el coro [...] aprendí como manejar al cuerpo de baile, el conjunto, los solistas_ como hacer que los solistas destacaran ante el cuerpo de baile y cuando darles momentos de descanso." TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 81 (La traducción es mía)

⁹² JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press 2002, p. 46 (La traducción es mía)

su competencia técnica. Pero por encima de todo esto, es de destacar el choque que sus ideas artísticas recibieron al encontrarse con la pomposidad de las producciones de *Diaghilev* y toda la maquinaria empresarial que en ellas se escondía.

Sin duda *Balanchine* era un artista joven, lleno de ideales, de autenticidad, en contraste con el doble juego artístico de *Diaghilev*.

Su primer ballet fue *Le Chant du Rossignol*, con música de *Stravinsky*. Este ballet ya había sido coreografiado por *Massine* cinco años antes, pero no había tenido éxito.

La coreografía de *Balanchine* armonizaba bien con el cuento de hadas, el libretto y la música. El éxito fue tan rotundo que continuó bailándose sin interrupción hasta la muerte de *Diaghilev*.

Actualmente existe de él una reconstrucción de *Hodson* del año 1999, pero la distancia en el tiempo entre su último espectáculo y la reconstrucción es de alrededor de setenta años. Al igual que en *Sacre* esta reconstrucción se basa en testimonios, especialmente de *Alicia Markova*⁹³ (bailó el estreno), en fotografías y notas, de nuevo es difícil saber realmente como sería el original.

Este ballet era de larga duración (no de la larga duración de los ballets de *Petipa*), como lo fueron *El Pájaro de Fuego*, *Petrushka* y otros, fue el primero de *Balanchine* y su primer ballet en Occidente y el inicio de una colaboración con *Stravinsky*, que duró hasta la muerte del músico. También, creó por primera vez un ballet para una *baby ballerina*, a la joven *Alicia Markova* que tenía catorce años. La colaboración de *Matisse* realizando las escenografías, debió producirle impresión destacada, dada la importancia de este pintor en aquel momento.

Markova recordó que *Balanchine* trabajó intensamente con ella, en el papel tan poco usual de Ruiseñor, que estaba lleno de virtuosismo, y, que además, *Stravinsky* le aconsejó que

⁹³ *Alicia Markova*, su nombre real era *Alicia Marks*. Nació el 1 de Diciembre en 1910 en Londres y murió el 2 de Diciembre de 2004 en Bath "[...] estudió con *Serafina Astafieva*. [...] En 1925 a la edad de catorce años entró a formar parte de los *Ballets Russes* de *Diaghilev*. [...] Después de la muerte de *Diaghilev* se vio envuelta en las actividades del floreciente Ballet Británico. [...] En 1935 fundó junto a *Anton Dolin* la compañía *Markova-Dolin Ballet*. [...] Después de dos años se unió a los *Ballets Russes* de *Massine*. En 1941 entró en el *Ballet Theatre* (ahora *American Ballet Theatre*). [...] En 1949 creó, una vez más un grupo con *Dolin* que más tarde se denominaría *Festival Ballet* (ahora *English National Ballet*). [...] bailó como invitada en el *Royal Ballet*, *American Ballet Theatre* y *Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas*. [...] En 1963 se retiró de la escena y el Imperio Británico, la nombró *Dame Alicia Markova*. Aquel año y hasta 1969 fue directora del ballet del *Metropolitan Opera House* en Nueva York. Dos años más tarde fue Catedrática en la Universidad de *Cincinnati*. [...] En 1974 volvió a Londres. [...]" COHEN, Selma. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004, vol 4, pp. 267-270 (La traducción es mía)

aprendiera la partitura, que no se podía contar y que tenía que aprender el sonido de cada instrumento. Ella afirma que tenía que mirar intensamente al director de orquesta para coger el ritmo básico de cada compás⁹⁴. *Kocho* dijo que *Balanchine* llegaba a los ensayos como sino hubiese preconcebido algo de la coreografía en su mente, parecía que improvisaba a medida que avanzaba, este era uno de los grandes talentos de *Balanchine*⁹⁵. *Danilova* comentó que si un bailarín no podía ejecutar un paso bien, lo cambiaba (y no como muchos coreógrafos que dejan que el bailarín se caiga). El llegaba a los ensayos y nunca paraba, la creatividad salía de él⁹⁶.

En el reportaje sobre *Balanchine* de PBS en la serie de *Dance in America*, él afirma que él creaba para la persona que tenía delante, con sus cualidades y características en ese momento y, además, admitía que cada bailarín es diferente porque todos los cuerpos son diferentes. Esta cualidad es extraordinaria y demuestra su genio.

En *Le Chant du Rossignol* el introdujo *chaînes* (giros que avanzan intercambiando los pies) con los brazos abiertos, luego cerrándolos, una vez más abriéndolos y esto, según *Danilova*, nunca se había visto antes⁹⁷.

Según *Kochno*, *Balanchine* en los ensayos demostraba muchas de las invenciones, aunque siempre repitió que el *reunía*, que él incorporó nuevos movimientos en *Le Chant du Rossignol*. Invenciones que según *Markova* reivindicaba, los coreógrafos posteriores a él se las habían robado⁹⁸.

⁹⁴ En el libro *Stravinsky & Balanchine a journey of invention* se cita una entrevista a *Markova* sobre este tema: "My first meeting with the great man was when I was fourteen in Monte Carlo, and I hate to tell you, I think I was in a flood of tears because *Balanchine* was creating for me, and suddenly I was thrown into *Stravinsky* and I really panicked. It was something I felt I was never going to be able to cope with, and *Stravinsky* walked into the rehearsal that evening and found me in tears. He said, 'What's the matter?' and I said, 'I'm very sorry, but I know I've lost the chance of a life time, I'm never going to be able to dance this'. And he inquired why. And so *Stravinsky* took me by the hand and took me over to the piano and he said 'Now come with me, little one' as he always used to call me, and he sat down and he started to demonstrate a little bit, and then the most important thing was 'Now you have to learn everything by ear,' and from that moment on, if you can imagine, at age fourteen, I learned all his scores by ear-instrumentation everything-and after that I was always so grateful to him, thankful because I had no fear with any music, and of course with the time I was in *Diaghilev* company I think I almost danced in all the *Stravinsky* ballets." JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 65

⁹⁵ *Ibid.*, p. 63

⁹⁶ MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 5

⁹⁷ DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 72

⁹⁸ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 63

Un detalle de gran importancia es descubrir, y como dice *Charles M. Joseph* en su libro sobre *Stravinsky* y *Balanchine*, que compositor y coreógrafo empezaron a aprender el uno del otro durante esta producción.

"Al igual que *Stravinsky* habría aprendido al observar a *Balanchine* en el estudio, de esta manera *Balanchine* notó la demostración física y acercamiento quinestético de *Stravinsky* al trabajar con bailarines."⁹⁹

La crítica de *Levinson* a este ballet lo acusaba de acrobacia y de estar unido al musical barato¹⁰⁰. Hay que repasar que los coreógrafos soviéticos, que habían influenciado a *Balanchine*, ya habían incluido esa denominada *acrobacia* en sus ballets. El problema fue que en Occidente, este tipo de movimientos más gimnásticos (en la actualidad son movimientos grandes y dinámicos), altas extensiones de las piernas y las elevaciones de la mujer por el hombre sobre la cabeza, pertenecían a los géneros de la revista y al musical. Esta crítica recuerda a *Petipa* y a la polémica que se causó en torno al estreno de *La Bella Durmiente* y al tan criticado *ballet.ferie* del que más tarde derivaría la revista.

Sobre todo esto, hay que tener en cuenta, que como *Garafola* dice, el nombre de *Balanchine* está siempre unido al neoclasicismo y que tenemos la tendencia de olvidar que él empezó como un modernista y sus ballets de aquella década eran un reflejo de las modas artísticas del momento¹⁰¹.

Es curioso que un crítico tan conservador como *Levinson* descubriera que *Balanchine* añadía en sus primeras coreografías, nuevos movimientos a la herencia clásica:

"*Balanchine* puede estar orgulloso de sí mismo al haber añadido algo a la herencia. Su parodia sobre el paso a dos clásico...renueva el género. El gracioso *adagio* explota con humor los hiperbólicos alineamientos.... con *Felia Doubroska*; los *développés*, pasando sobre la cabeza del caballero, como bofetadas coreográficas, y

⁹⁹ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 68 (La traducción es mía)

¹⁰⁰ GARAFOLA, Lynn. *Diaghile's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 135

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 138

el *promenade* en el que el bailarín giraba a la estrella mientras le sujetaba la pantorrilla, son distorsiones que divierten."¹⁰²

El *promenade*, que describe *Levinson*, sería más tarde usado por *Balanchine* en la *elegía* del ballet *Serenade* en 1934.

Diaghilev, bajo las influencias futuristas había simplificado la narración de sus ballets, aunque estos tenían siempre narración porque él no podía imaginarse un ballet sin argumento. En las obras de *Balanchine* de aquel momento, la narración tenía poca relación con la coreografía y fueron criticadas por no explicar el argumento con claridad. En su trabajo se puede observar que a pesar de la presión de *Diaghilev* y del *librettista*, su propia coreografía obedecía a sus propios ideales. Durante los años en los que *Balanchine* llegaba a su mayoría de edad como coreógrafo, *Diaghilev* parecía estar desgarrado, según *Garafola*, por dos fuerzas; una la atracción que sentía hacia las formas de danza pura y la otra era que él continuaba entregado a la idea de un ballet con narración¹⁰³.

El ballet *Barabau* de 1925, con escenografías de *Utrillo*, al igual que *El triunfo de Neptuno* de 1926 estaban llenos de movimientos, en el primero el crítico inglés *Beaumont* escribió sus dudas, sobre si *Diaghiev* había hecho una buena elección al contratar a *Balanchine* como coreógrafo, por sus experimentos modernistas. En *El Triunfo de Neptuno*, que crea un ballet con tema inglés, este crítico cambió su opinión sobre *Balanchine* y escribió lo siguiente:

"*Balanchine* había renunciado a sus experimentos modernistas [...] las danzas, siempre simples y efectivas, incluían composiciones clásicas que eran poéticas en sus delicadas líneas y en su pura belleza.

Estoy pensando en las escenas del País de los Payasos y del Bosque Congelado, que dieron la oportunidades a los bailarines, en la tradición de la Danza Académica pura, [...] En el bosque Congelado [...] había un ballet volante, en el que los hábiles

¹⁰² GARAFOLA, Lynn. *Diaghile's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 135 (La traducción es mía)

¹⁰³ *Ibid.*, p. 137

bailarines, unidos con guirnaldas de flores que sostenían en sus manos, e indiferentes a las leyes de la gravedad, recorrían el aire para formar diseños hermosos en constante evolución artificial mística, de sílfides, lazos y nudos."¹⁰⁴

Esta crítica describe los nudos y figuras típicas de los coreógrafos soviéticos y esa vuelta que algunos de ellos tenían a la técnica de la Danza Clásica. También, se puede observar, que en aquel momento, *Balanchine* experimentaba con ello y más tarde serían de las facetas más importantes de su obra. También, y como describe *Danilova*, las posiciones eran clásicas, pero los pasos estaban acelerados, mucho más rápidos que si *Petipa* los hubiera coreografiado¹⁰⁵.

Esta rapidez que es típica de los ballets de *Balanchine*, fue una reacción a la vida moderna porque todo pasaba más rápido pero también tenía sus raíces en el Futurismo. En uno de los manifiestos futuristas, se dijo:

"Todo se mueve, todo corre, todo transcurre con rapidez. Una figura nunca es estable ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por la persistencia de la imagen en la retina las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose como vibraciones en el espacio que recorre. Así, un caballo que corre no tiene cuatro patas: tiene veinte, y sus movimientos son triangulares."¹⁰⁶

Su obra evidencia que él estaba en concordancia con el mundo en que vivía, que le rodeaba¹⁰⁷.

¹⁰⁴ GARAFOLA, Lynn. *Diaghile's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989 p. 138 (La traducción es mía)

¹⁰⁵ "Las posiciones eran clásicas, como en *Petipa*, pero los pasos estaban acelerados, más rápido que si *Petipa* los hubiese coreografiado. Un *port de bras* que en un ballet de *Petipa* requería dos compases, *Balanchine* lo hacía en uno." DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 88 (La traducción es mía)

¹⁰⁶ DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 321

¹⁰⁷ En concordancia estuvo, también, respecto a la idea del tiempo que nos envuelve pero esta vez con la obra de otro creador, *Shakespeare* que escribió en su obra *Cimbelino*:
"Acojamos el tiempo tal como él nos quiere"

Balanchine creó desde las posiciones clásicas, movimientos más interesantes que los de los ballets tradicionales y según *Danilova*, los pasos tenían una relación más detallada con la música que en los ballets de *Petipa*¹⁰⁸.

Todo esto demuestra, una vez más, que *Balanchine* estaba, en cierta manera, empezando a renovar la *danse d'école*.

Este fue el último ballet en el que *Balanchine* bailó para los *Ballets Russes*¹⁰⁹.

La Chatte de 1927, que estaba basado en una de las fábulas de *Esopo*, es según la primera esposa de *Balanchine*, el primer ballet importante de él. De nuevo, la falta de unión con el argumento molestaron a algunos críticos y el crítico *Levinson* escribió que los recursos que el argumento tenía eran pobremente utilizados¹¹⁰.

La música era de *Henri Sauguet* y las escenografías de los artistas constructivistas *Naum Gabo* y *Antoine Pevsner*. Estos dos artistas apoyaron la corriente del constructivismo de naturaleza estética frente a la de *Tatlin* de naturaleza práctica¹¹¹.

Las escenografías constructivistas con sus formas iluminadas y relucientes, fueron lo más destacado del ballet. En ellas se utilizó el material decorativo el talco, que es un mineral, que entre sus cualidades es flexible, transparente y puede reflejar la luz¹¹².

Kochno añade que las escenografías abstractas de estos dos artistas eran la antítesis de la música simple y diáfana del compositor *Sauguet*, que le pidió a *Diaghilev* que cambiara de opinión y que buscara un pintor realista. Cosa a la que él se negó¹¹³.

El escenario, en el que la fábula de *Esopo* se desarrollaba, estaba formado por elementos como se ha dicho constructivistas. Era una construcción, brillante y transparente que se componía de diferentes formas geométricas, semicírculos, rectángulos, rombos, líneas

¹⁰⁸ DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 88

¹⁰⁹ *Kocho* escribe que: "*El Triunfo de Neptuno* fue el último ballet en el que *Balanchine* bailó con la compañía de *Diaghilev*; tomó parte en el *Pas des Arlequins* y más tarde hizo una remarcable interpretación del Negro, Bola de Nieve." KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 247 (La traducción es mía)

¹¹⁰ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 136

¹¹¹ DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 335

¹¹² BEAUMONT, Cyril. *Complete Book of Ballets*. New York: G. P. Putnam's sons, 1938, p. 797

¹¹³ KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 253

paralelas que formaban diferentes plataformas y una rampa. Esto recuerda, de nuevo, al teatro constructivista de *Meyerhold* con las escenografías de *Popova* de 1922 y, además, a algunas escenografías que los coreógrafos soviéticos, que estaban fuertemente influenciados por el constructivismo, usaban.

Estas formas geométricas se relacionaban de alguna manera, con movimientos acrobáticos, pirámides y torres humanas. Todo este conjunto constructivista venía trenzándose desde el propio constructivismo, la biomecánica de *Meyerhold*, los coreógrafos soviéticos y *Les Noces* de *Nijinska*. *Garafola* dice que al observar las fotografías de esta obra se ven las influencias que *Balanchine* tuvo también de *Nijinska*, además, en las descripciones de críticas se puede apreciar que él se inspiró en los elementos gimnásticos y bloques humanos de *Les Noces*. Pues poco antes del estreno de este ballet, la compañía había repuesto *Les Noces*¹¹⁴.

Otra influencia de *Meyerhold* en el joven *Balanchine* consistía, en que *Meyerhold* daba mucha atención a la pantomima como acompañamiento musical, siempre hacia que sus alumnos se movieran en la música y con la música¹¹⁵. La estética de *Balanchine* se basa en esto.

En esta obra *Balanchine* volvió a sus experimentos modernistas, al poner en escena una fábula constructivista y otra vez se le acusó de que la coreografía tenía poca conexión con el tema que, según *Beaumont* servía como una excusa para la serie de movimientos ejecutados que recordaban a la gimnasia, menos en el paso a dos¹¹⁶.

Desarrolló algunos de sus experimentos de sus primeros ballets en la Unión Soviética. Reformó el paso a dos utilizando posiciones que se salían de las normas de la *danse d'école*, altas extensiones, mayor contacto físico entre el hombre y la mujer, extensión de las piernas y, de nuevo, fue acusado como obsceno. Estos principios desarrollaron el paso a dos en una amplitud bella y emocional, en la que el cuerpo humano con sus proporciones y

¹¹⁴ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p.139

¹¹⁵ *Solomon Volkov* en su libro *St Petersburg a cultural history*, explica: "He devoted a lot of attention to pantomime with musical accompaniment, and he always made his students move 'on the music' and not 'to the music'- subsequently one of the most important elements of *Balanchine's* aesthetics." VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 283

¹¹⁶ BEAUMONT, Cyril. *Complete Book of Ballets*. New York: G. P. Putnam's sons, 1938, p. 797

limitaciones alcanzaba un punto extremo de movimiento en el espacio, nuevo y hasta entonces desconocido.

Balanchine encontró una manera de hacer viables estas escenografías, poco corrientes, con un vocabulario muy rico y, además, este ballet fue el punto crucial del desarrollo artístico de *Lifar*:

"*Diaghilev* le había proporcionado un nuevo olfato y alguna educación; *Balanchine* creó para él un estilo que se convirtió en el propio de *Lifar* (Después de la muerte de *Diaghilev* su estilo se degeneraría en posturas vacías). Todos los bailarines son hasta algún grado productos artificiales, pero como *Lifar* carecía de buena técnica para ganar sus batallas mágicas, su famosa belleza de rostro y figura tenía que ser explotada al máximo para ocultar sus deficiencias. *Danilova* fue testigo del proceso de *Lifar* al convertirse en el Valentino del ballet. Ella no dudaba que *Balanchine* lo había creado."¹¹⁷

La famosa bailarina rusa *Olga Spessivtseva*, que era conocida por no ser seguidora de las innovaciones en el ballet, hizo una excepción para *Balanchine* al bailar el estreno de *La Chatte*. El musicólogo *Solomon Volkov* recuerda que en una conversación con *Danilova*, como ésta le explicó la relación de *Balanchine* con *Spessivtseva*:

"*George* la adoraba. *Spessivtseva* era una diosa: con una figura maravillosa, maravillosas piernas. [...] *George* creó *La Chatte* para ella. La música de *Sauguet* era bastante simple-no como la de *Stravinsky*. Pero *Spessivtseva* era muy poco musical, de tal manera que uno tenía que contar para ella la música más simple y luego empujarla al escenario y rezar para que escuchara el compás."¹¹⁸

¹¹⁷ REYNOLDS, Nancy; MC CORMICK, Malcolm. No fixed Points Dance in the Twentieth Century. New Haven: Yale University, 2003, p. 69 (La traducción es mía)

¹¹⁸ VOLKOV, Solomon. St. Petersburg A Cultural History. New York: The Free Press, 1995, p. 295 (La traducción es mía)

En una crítica, *Beaumont* escribió que había algo intensamente refrescante y estimulante. en este ballet¹¹⁹.

La Chatte fue un gran éxito, gracias a diferentes factores, la ingeniosa coreografía de *Balanchine*, la interpretación de los bailarines, la nobleza de los decorados, la partitura melódica y su orquestación¹²⁰.

Estas coreografías junto a estas otras: *Jack in the box*, *Grotesque Espagnol* y *Sarcasmo* fueron el camino creativo que, precedió a la obra crucial de su carrera: *Apollon Mussagete*.

5. 4 *Apolo: la renovación de la Academia*

"Cuando el telón se levanta en el *Apolo* de *Balanchine* (denominado *Apollon Mussagète* en su estreno de 1928), el dios epónimo está en el centro del escenario de perfil, su brazo derecho extendido por encima y detrás de él, el izquierdo sujetando un laúd de cuello largo, que reposa en su cadera. El brazo derecho extendido de *Apolo* comienza a moverse en amplios círculos, tocando el laúd. El gesto es auto-erótico, aunque sus consecuencias no han sido, cortésmente, discutidas en la crítica. Con su pose plana y su impropio gesto, el *Apolo* de *Balanchine* empieza donde *Nijinsky* dejó al *Fauno*: el acto supremo dionisiaco que concluyó la obra de *Nijinsky*, es un punto de partida para *Balanchine*, cuya coreografía transmite, en un gesto lacónico, la cualidad *salvaje, medio humana* de la juventud que *adquirirá nobleza a través del arte*."¹²¹

La crisis de la *danse d'école*, de principios del siglo XX acabará con esta obra y de ella, la Danza Académica se transformará y conseguirá una nueva dimensión en todos los

¹¹⁹ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 138

¹²⁰ KOCHNO, Boris. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970, p. 253

¹²¹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 79 (La traducción es mía)

sentidos, técnicos, musicales, escénicos, estéticos... creando un nuevo estilo: el Ballet Neoclásico.



Este fin de la crisis, es el principio de la evolución de la *danse d'école*, en él no sólo *Balanchine* basará y desarrollará su obra, sino que coreógrafos del siglo XX y XXI, *Ashton, Kyliá, Bejart, Tetley, Robbins, Neumaier, Scholz, Forsythe*, se inspirarán en su obra creadora. La nueva dimensión de la *danse d'école* es deudora de *Balanchine*.

El Ballet Neoclásico, con su técnica de la *danse d'école*, basada en las proporciones humanas y en su estructura corporal, consiguió, además, sobrepasar los límites que hasta entonces se creía que tenía el cuerpo humano, en el espacio y en el tiempo.

Sobre el ballet *Apolo* se han escrito varios libros de autores importantes como *Tim Scholl, Lincoln Kirstein, Charles M. Joseph, Stephanie Jordan* y, al mismo tiempo, ha sido objeto de múltiples investigaciones. El propósito del análisis de esta obra, no es sólo el de reunir los puntos de vista de estos autores, sino los puntos de vista de bailarines, nacido de la experiencia profesional.

El camino recorrido en esta tesis, hasta ahora, tanto antes de la crisis con *Petipa e Ivanov*, como durante ella con *Fokine, Nijinsky, Massine y Nijinska*, los experimentos soviéticos de *Goleitsovsky* y *Lopukhov* y los primeros ballets de *Balanchine* culminan en *Apolo*.

El 12 de Junio de 1928 en París, en el Teatro *Sarah Bernhardt*, se estrenó *Apollon Musagète*, ballet en dos escenas, con música y libretto de *Igor Stravinsky*, coreografía de *Balanchine*, escenografía y vestuario de *André Bauchant* (nuevos vestuarios en 1929 por *Coco Chanel*). Director de orquesta *Igor Stravinsky*. Bailarines: *Serge Lifar*, *Alice Nikitina*, *Lubov Tchernicheva*, *Feli Doubroska*, *Sophie Orlova*.

Esta coreografía por su complejidad, belleza y por ser el punto crucial de la nueva época exige un análisis, todo lo que se pueda minucioso, para desentrañar de él el pozo de riqueza, de audacia y del desarrollo posterior que generó, así como de los ecos que recibieron de él, todas las artes.

5. 4. 1 *El dios Apolo y sus Musas*

Apolo hijo de *Zeus* y de *Leto*. Dios del fuego solar de la belleza, de las artes plásticas, de la música y de la poesía... Es el dios del orden y de la armonía. Dirige también la danza de las musas en el monte Parnaso, es entonces *Apolo Musageta*. Esta coreografía recoge, especialmente, su nacimiento, educación hasta llegar a su mayoría de edad a través del arte, por las musas.

En el libro *101 argumentos de grandes ballets* de *George Balanchine* y *Francis Mason*, *Balanchine* escribe lo siguiente:

"El ballet se refiere a *Apolo* líder de las Musas, el dios juvenil que no ha alcanzado aún los múltiples poderes por los que después será renombrado entre los hombres."¹²²

También, *Balanchine* reconocerá que este ballet fue el punto crucial de su carrera como coreógrafo. Que al igual que el dios, él consigue su madurez, a través del arte¹²³. Esto

¹²² BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 22

¹²³ GOLDNER, Nancy. Balanchine Variations. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 5

justifica que él consideraba que había tenido dos etapas de aprendizaje, la primera en Rusia y la segunda con *Diaghilev*.

Las Musas en la mitología griega son nueve diosas, hijas de *Zeus* y *Mnemosine*. Son ellas quienes conceden la inspiración a los poetas y a los músicos:

- *Caliopé*, musa de la elocuencia y la poesía épica. Sus diferentes representaciones artísticas son una corona de laureles, un libro, una tablilla, un estilete y una trompeta.
- *Clio*, musa de la historia. Sus diferentes representaciones artísticas son una corona de laureles, un libro o un pergamino, una tablilla, un estilete y un cisne.
- *Erato*, es la musa del arte lírico, de la eligía. Sus representaciones artísticas con una lira, una viola y un cisne.
- *Euterpe*, es la musa de la música. Su representación artística suele ser una flauta.
- *Melpómene*, es la musa de la tragedia. Se representa con una corona, con una espada o con una máscara trágica.
- *Polimnia*, es la musa de la retórica. Se representa con un gesto serio y con un instrumento musical.
- *Talía*, musa de la comedia. Normalmente se la representa con un instrumento de música, generalmente una viola, una máscara cómica y un pergamino.
- *Terpsícore*, la musa de la danza. Se la representa con un instrumento musical de cuerda. una viola o una lira.
- *Urania*, la musa de la astronomía y de la astrología. Es representada habitualmente con un compás, con corona de estrellas y con un globo celeste.

De entre estas nueve musas sólo tres aparecen en el ballet *Apolo* de *Balanchine*: *Caliopé*, *Polimnia* y *Terpsícore*. ¿Por qué estas tres?. Según *Stravinsky*, que además de componer la música escribió el *libretto*, las tres musas fueron elegidas por su relación con el arte coreográfico:

"*Caliope* personifica la poesía y su ritmo; *Polimnia* representa el mimo; *Terpsícore*, combinando el ritmo y la elocuencia del gesto descubre la danza al mundo y por ello, de entre las musas, ocupa el puesto de honor al lado de *Apolo*."¹²⁴

En este ballet, *Apolo* elige a *Terpsícore*, la danza pura, sin mimo, sin argumentos. Este hecho es muy significativo porque define el camino que a partir de este ballet, no sólo *Balanchine* va a tomar sino que, es una de las facetas propias del Ballet Neoclásico.

La concepción de este ballet se encuentra en el hecho siguiente. *Stravinsky* fue comisionado en 1928 por el festival de música contemporánea en el *Library Congress*¹²⁵, Según los recuerdos del compositor le habían encargado un ballet de no más de media hora. Esta proposición, tal y como él relata, respondía muy bien y le daba la bastante libertad de llevar a cabo la idea que le había tentado, durante mucho tiempo, de crear un ballet basado en episodios y momentos de la mitología clásica. Plásticamente interpretada por la danza, denominada Danza Clásica¹²⁶.

No hay que olvidar que *Stravinsky* ayudó en la orquestación de la producción de *La Bella Durmiente* de los *Ballets Russes* en 1922. Y esto afirmó en él las ideas que tenía sobre la Danza Clásica, es decir, la belleza, la aristocrática austeridad de sus formas que se correspondían con su propia concepción del arte. En la Danza Clásica veía el triunfo de una concepción estudiada sobre lo vago; del orden sobre el caos y veía en la Danza Clásica la expresión más perfecta del principio apolíneo¹²⁷.

Por eso, entre otras cosas, la elección recayó en el dios *Apolo* y estas tres musas.

Según *Tim Scholl* esa danza apolínea de *Stravinsky* es, nada menos, que un acto blanco, que es un *divertissement* que se había promulgado como danza pura o abstracta, desde que se estableció en el Ballet Romántico¹²⁸.

¹²⁴ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 22

¹²⁵ Para este festival, el bailarín y coreógrafo Adolph Bolm creó la primera coreografía de este ballet. Aunque es irrelevante y ha sido olvidada.

¹²⁶ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 93

¹²⁷ GOLDNER, Nancy. The Stravinsky Festival of the New York City Ballet. New York: The Eakin Press, 1973, p. 33

¹²⁸ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 94

En el *libretto*, Stravinsky cita *El juicio de Paris*, pasaje de la mitología griega, en la que *Terpsícore* gana el favor de *Apolo*¹²⁹.

Para entender al dios, tanto desde el *libretto* como desde la coreografía, la evolución que aparece en ellos define el camino que la *danse d'école* va a tomar. Hay que recordar, tal y como Scholl también lo explica, el *Fauno* de Nijinsky. Nijinsky en este ballet agredió a los principios de la *danse d'école* con sus movimientos *en dedans*, paralelos y bidimensionales. Como se recordará, Nijinsky fue el coreógrafo, quizás más interesante de aquel momento, por su búsqueda de nuevos movimientos. Balanchine, coloca a su *Apolo* en una posición plana, después de la escena de su nacimiento (en la versión original), esta posición puede recordar al *Fauno* y a las poses bidimensionales de las vasijas griegas y a los movimientos del *Fauno* en un escenario simbolista. Al principio de esta obra el dios es salvaje, busca sus límites en sus movimientos, pero según la obra progresa empieza a cambiar hasta que el orden y claridad de sus movimientos, lo definen como *Apolo*. La *danse d'école* triunfa ante *Dioniso*.

La puesta en escena del ballet se desarrolla en dos escenas. La primera es el nacimiento de *Apolo*, según escribe Joseph:

"La primera, marcada por Stravinsky como *La Naissance d'Apollon*, es una adaptación del *Himno Homérico a Apolo*. El compositor describe la llegada de la mortal *Leto* a la isla *Delos* en el Mar Egeo. Con los brazos abrazados a una palmera, ella da a luz a *Apolo*. Dos sirvientas cubren con una manta al infante [...] Al finalizar la última escena las musas le traen al joven dios su laúd mágico. La segunda escena con un *Apolo* infantil y angular (usando una de las expresiones de *Kirstein*), con su laúd en la mano. La jornada de maduración del dios se despliega, y conduce a su ascensión final al Parnaso, en donde se une a su padre, *Zeus*, en el panteón de los dioses."¹³⁰

¹²⁹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 94

¹³⁰ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 78 (La traducción es mía)

La maduración de *Apolo* es a través de las musas, el arte. Las tres musas más unidas al arte coreográfico. Pero es *Terpsícore*, musa de la danza la elegida y la que toma el puesto de honor junto a *Apolo*. ¿Por que se baila en la música?, por qué el orden y la claridad de ambos, *Apolo* y la *danse d'école* triunfan en este ballet ante Dioniso, porque ¿es lo dionisiaco arte en la danza?, ¿pueden el caos y el éxtasis, también, pertenecer a las cualidades del arte?.

Stravinsky escribió:

"El verdadero tema de *Apolo*... es versificación, lo cual implica algo arbitrario y artificial a la mayoría de la gente, aunque para mí el arte es arbitraria y debe ser artificial."¹³¹

De esta cita *Kirstein* asume, que su argumento, deriva de un mandato en el arte¹³².

El *Apolo* de *Balanchine* comienza, como *Scholl* dice, repitiendo el momento del *Fauno* de *Nijinsky*, que el crítico *Minsky* caracterizó como una capitulación a Dioniso de este modo: *Apolo cede el sitio a Dioniso y el telón cae*¹³³. Mientras se baila el *Apolo* de *Balanchine*, esto es invertido. El telón se levanta y vemos a un joven medio humano cuyos excesos dionisiacos ceden lugar al restringir apolíneo.

Las dos obras, el *Fauno* y *Apolo*, tienen muchas similitudes, en ambas el protagonista es masculino y elige a un ser femenino de un grupo de mujeres. Pero *Balanchine* en *Apolo* sustituye los movimientos dionisiacos de *Nijinsky* con la claridad y pureza apolínea de la Danza Clásica y corrige el experimento de *Nijinsky*, movimientos en dos dimensiones, con los movimientos tridimensionales de los bailarines y los grupos que forman¹³⁴.

Ambas obras, el *Fauno* y *Apolo*, han permanecido en los repertorios, aunque *Apolo* fue revisado varias veces durante la vida del coreógrafo.

¹³¹ KIRSTEIN, Lincoln. Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century. New York: Dover Publications, 1984, p. 226 (La traducción es mía)

¹³² Ibid., p.226

¹³³ Citado en el capítulo anterior.

¹³⁴ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, pp. 97-98

Las musas tal y como *Stravinsky* y *Balanchine* las representaron en la escena, entretienen y complacen a este joven dios, esta es, probablemente, la razón del nombre original que le dio *Stravinsky* a la obra *Apolo Musageta*. *Balanchine*, además explicó que:

"Eran diosas... que se inspiraban de la enseñanza de *Apolo*."¹³⁵

Esta frase de *Balanchine*, no está muy de acuerdo con el modo en que se presentan las musas en la mitología griega, en la que ellas tienen bastantes poderes para inspirar a los poetas. Este cambio de sentido, este liderazgo en la escena por *Apolo*, podría tener su origen en *Serge Lifar*. *Lifar* en aquel momento era el amante y favorito de *Diaghilev* por eso este ballet sitúa al bailarín como el que dirige el ballet y todo está basado en él. De nuevo se encuentra uno de los acentos preferidos de *Diaghilev* cuyas preferencias se centraban especialmente en el bailarín. Al contrario *Balanchine* dio a las mujeres siempre el papel más destacado, hasta llegar a repetir su famosa frase *Ballet is woman*.

5. 4. 2 El ballet *Apolo* y sus orígenes en la *danse d'école*

Con el ballet *Apolo* se vuelve a la Academia después de veinticinco años de crisis. Esta crisis también la enriqueció y demostró, que ella misma, fue capaz de abrirse a los nuevos tiempos y asimilar de todos los intentos y experimentos, que en el transcurso de los años había tenido lugar.

El ballet *Apolo* marca un fin y un principio. Lo llamativo es que este dios que define las cualidades de la *danse d'école* y que, además, fue el primer papel que su fundador, *Louis XIV*, bailó *Apolo*. Tanto *Stravinsky* como *Balanchine* eran conscientes de que el rey *Louis XIV* había bailado el papel del dios en *Les Ballet de la nuit* de (1653). *Stravinsky* comentó sobre esto:

¹³⁵ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 79 (La traducción es mía)

"*Apolo* es un tributo al siglo XVII francés... el carro, los tres caballos, el disco solar fueron un emblema del rey sol."¹³⁶

Al mismo tiempo *Balanchine* dijo lo siguiente:

"No estaba destinado a ser griego, estaba destinado a ser francés. *Apolo* es *Louis XIV*, el rey sol, líder de las musas y él mismo un bailarín."¹³⁷

Este retorno de estos dos creadores al origen de la *danse d'école* no es la primera vez que se encuentra en la historia del ballet. Si se recuerda en *La Bella Durmiente* de *Petipa*, el rey *Louis XIV* es representado por el rey *Florestan XIV*, que es padre de la princesa; el príncipe aparece en la escena acicalado con la peluca de *Louis XIV* cuando era joven; la corte se presenta con las vestiduras de la corte de *Louis XIV* y la boda entre la princesa y el príncipe, se realiza en *Versalles*. En la *Apoteosis* final, aparece el dios *Apolo* vestido con el traje que *Louis XIV* llevó en *Les Ballet de la nuit*, cuando representó al dios. Conviene recordar en este momento, que ya al principio de este trabajo, se presenta *Versalles* y de forma destacada la principal fuente de este jardín que es la del dios *Apolo*. Fueron estos jardines escenario de los primeros ballets, después de que *Louis XIV* profesionalizara la danza.

Estos jardines de *Versalles*, como ya se dijo, poseen un eje central, dos lados y son tridimensionales. Todo esto son características del cuerpo danzante y esa tercera dimensión, que tanto el jardín como el bailarín y la escena tienen, se evidencia en el *Apolo* de *Balanchine*, no sólo en los solos de los bailarines sino en los grupos que forman.

Los mismos dibujos de los jardines inspiraron, en muchos casos los diseños del cuerpo de baile en diferentes ballets. No es este el caso de la coreografía de *Apolo*.

En uno de los ballets que se bailaron durante la primera temporada de los *Ballets Russes*, *Le Pavillon d'Armide* de *Fokine* y *Benois*, una vez más, se encuentra una retrospectiva a

¹³⁶ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. Routledge, 1994, p. 96 (La traducción es mía)

¹³⁷ Ibid., p. 96 (La traducción es mía)

Louis XIV. Este aparecía representado por el vizconde que vestía con las ropas y peluca de este rey¹³⁸.

Finalmente, es de destacar, la vuelta a Francia en los ballets retrospectivos de después de la primera guerra mundial¹³⁹.

En *Apolo* vuelve a la escena el hombre con una personalidad masculina. Es decir, durante el periodo de los *Ballets Russes*, era andrógono en papeles como el *Fauno*, el *Espectro de la Rosa*, *Narciso*, el poeta de *Les Sylphides*. Según *Garafola* este fue un nuevo tipo de héroe¹⁴⁰. Según *Scholl*: *Apolo* es la vuelta del bailarín masculino, de su modo heroico, porque en el siglo XVII los bailarines representaban, en la escena, héroes de la mitología clásica y eran iguales o superiores a las bailarinas¹⁴¹.

El papel del hombre en el ballet durante el siglo XIX se rebajó, dedicándose, especialmente a cargar a la bailarina y fue ella la que ocupó el lugar principal. Durante el periodo de los *Ballets Russes*, volvió a ser el hombre el que ocupó un papel central, con un carácter más erótico. Este carácter será continuado por *Balanchine*, tanto en *Apolo* como en *El hijo Pródigo*, aunque hay que repetir que *Balanchine* no sólo revitaliza el papel de la mujer sino que cree, como el explica en el programa de PBS, *Dance in America* que el cuerpo de la mujer es más idóneo para el ballet por su flexibilidad.

Otro de los orígenes de *Apolo*, se encuentra en el acto blanco de los ballets románticos y del *Grand Ballet de Petipa*, porque en estos dominaba la danza pura. En *Apolo* no hay escenas de mimo, este ballet consiste en danza unida a la música. Sobre este tema, *Balanchine* más tarde dijo:

¹³⁸ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 151

¹³⁹ GARAFOLA, Lynn. Diaghilev's Ballets Russes. New York: Oxford University Press, 1989, p. 120

¹⁴⁰ *Garafola* en su libro *The Ballets Russes and its World* escribe: "This hero, who made his first appearance with *Vaslav Nijinsky*, differed markedly from the princes of the nineteenth-century *Russian* repertory that formed the early dancers and choreographers of the Ballets Russes. no longer merely a consort to the ballerina or the exponent of chivalric ideal of masculinity, he was a protagonist in his own right, projecting an image of sexual heterodoxy that left a deep imprint not only in the ballets of the *Diaghilev* period but also on their audiences:" GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 246

¹⁴¹ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 96

"*Apolo* yo lo veo como el momento crucial de mi vida. En su disciplina y restricción, en su unidad sostenida de tono y sentimiento, la partitura fue una revelación. [...] Fue al estudiar *Apolo* cuando entendí como los gestos, al igual que los tonos en la música y las sombras en la pintura, tienen ciertas relaciones familiares. Como grupos artísticos imponen sus propias leyes. Cuanto más consciente un artista es, tanto más él empieza a comprender estas leyes y a responder a ellas."¹⁴²

Stravinsky, hasta entonces, nunca había estado del todo contento con los coreógrafos, que habían colaborado con él en sus ballets. En éste estaba totalmente satisfecho y escribió lo siguiente sobre la coreografía de *Apolo*:

"grupos, movimientos y líneas de gran dignidad y elegancia plástica como si estuvieran inspiradas por la belleza de las formas clásicas."¹⁴³

Estas dos citas no sólo demuestran la colaboración tan efectiva entre los dos, sino la gran comprensión de la música y como la coreografía, respondió a ella. Esta comprensión musical de la partitura dio por resultado el que *Balanchine* creara un ballet blanco, que significa la esencia de este arte en toda su pureza.

Demostrando *Balanchine* que había entendido lo que *Stravinsky* había visualizado al componer la música: Un ballet blanco, como *Scholl* explica, o la danza apolínea como él la denomina. De esta manera *Balanchine* volvió al acto blanco y según *Scholl*, él se inspiró en el ballet *Les Sylphides* de *Fokine*:

"Durante el ballet, *Apolo* se somete a una transformación, él es, conforme las palabras del coreógrafo, un *joven salvaje medio humano que adquiere nobleza a través del arte*. Pero las musas de *Apolo* también se inspiraban en las enseñanzas de *Apolo*, de acuerdo con el coreógrafo. El modelo de esta ambigua relación es

¹⁴² GOLDNER, Nancy. The Stravinsky Festival of the New York City Ballet. New York: The Eakin Press, 1973, pp. 27-28 (La traducción es mía)

¹⁴³ TAPER, Bernard. Balanchine A Biography with a new Epilogue. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 101

probablemente *Les Sylphides* de Fokine, el más famoso de los *ballets blancs* del siglo XX, en el que aparecían un hombre y tres bailarinas principales en un ejercicio sin argumento- una narrativa la cual ni sugiere ni excluye relaciones concretas entre los bailarines principales."¹⁴⁴

De todos los precursores del ballet *Apolo*, el acto blanco o ballet blanco es el más destacado. Este al ser en sí danza pura, es el único de entre todas las partes o actos de los ballets, hasta aquel momento, desde el que se pueden desarrollar y crear ballets sin argumento, que podrían dar una visión *abstracta* de sí mismos.

El modelo, que a punta Scholl, de un bailarín y tres bailarinas en *Les Sylphides* y de un dios y tres musas en *Apolo* y que, además, en ambos ballets se manifiesta una relación ambigua entre ellos. Este modelo forma parte también de los orígenes de esta obra.

El retorno a un tema del clasicismo griego, demuestra, una vez la vuelta a los temas heroicos del siglo XVII de los ballets de la corte de *Louis XIV*. Además, *Apolo* retoma el clasicismo griego, que fue propio de las retrospectivas de los ballets de *Duncan* y *Fokine*, de principios del siglo XX. También los artistas simbolistas del cambio de siglo en Rusia volvieron a las ideas dionisiacas de la antigua Grecia. A su vez, por ejemplo, con el pintor *Benois*, que era de tendencias simbolistas, se evidencia otra retrospectiva pero no a Grecia sino al siglo XVII francés¹⁴⁵.

En *Apolo* pues, estas dos tendencias retrospectivas de principios del siglo XX, hacia Grecia y Francia se fusionan. Según *Scholl*, *Apolo* puede ser llamado un Ballet Clásico porque sus fuentes de la antigua Grecia y la Francia del siglo XVII, se reflejan en el tema de este ballet, que se refiere al ideal clásico, más que al lugar y al tiempo histórico¹⁴⁶.

¹⁴⁴ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 95 (La traducción es mía)

¹⁴⁵El estudio de *Tim Scholl* en su libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet* este dice lo siguiente sobre este tema: "In conflating these classical Greek and neoclassical French traditions, *Stravinsky* and *Balanchine* unite two main strands of Russia twentieth-century retrospectivism. Twenty years earlier, such a conflation would have been impossible: *Benois* watercolor renderings of *Versailles* and *Duncan's* Greek dances had little in common." SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 96

¹⁴⁶ Ibid., p. 96

Estas dos tendencias, que se unen en *Apolo* pertenecen a los principios históricos de la *danse d'école*:

1. La antigua Grecia representa los principios de la danza en el mundo clásico.
2. El siglo XVII, Louis XIV representan el nacimiento de la *danse d'ecole*.

Pero este ballet no se representa en la escena ni con un decorado ni con danzas de la antigua Grecia, ni tampoco en la corte de *Louis XIV*. Se representa bajo los ideales del clasicismo griego y el clasicismo de la Danza Académica, pero basándose en el vocabulario clásico y emerge de él un estilo nuevo, llamado Neoclásico. Que no necesita ni mimo, ni argumento sino solo movimiento en el espacio y el tiempo.

En esta vuelta al clasicismo se pueden encontrar parecidos con el Arte Neoclásico del siglo XVIII y con las teorías del alemán *Winckelmann* (1717-1768) según él, el clasicismo inicial evolucionaba hacia otro que no sólo pretendía recuperar las formas sino los valores ideológicos y morales clásicos que son los que inspiraban las obras neoclásicas del siglo XVIII. Su teoría se basaba en ejemplos escultóricos y proponía la vuelta a los ideales clásicos de equilibrio y serenidad. Imitando al arte clásico al seleccionar las partes de las esculturas más perfectas para llegar al ideal. Esa búsqueda del ideal que va a ser universal y atemporal se lleva acabo a través del cuerpo humano cuyas representaciones se basan en la realidad, pero que no son realistas ya que eliminan cualquier rasgo que no sea la belleza clásica¹⁴⁷. Para él lo bello en el arte residía en una serie de elementos y proporciones humanas en concordancia con el ritmo, la simetría, el color y la composición. Este ideal de belleza que se basa en el cuerpo humano recreado en las esculturas clásicas, en cierta manera por su simplicidad se puede apreciar en este ballet.

Este ballet por lo tanto no sólo es el punto final de la crisis de la *danse d'école* sino que, al igual que por las dos tendencias retrospectivas que en él se encuentran, es el principio de la renovación de la *danse d'école*, es el principio del Ballet Neoclásico que al volver a los ideales clásicos como lo hicieron los artistas del siglo XVIII y los renacentistas, el cuerpo humano en la escena moviéndose con la música en el espacio, bajo el ideal de belleza clásica propia de la Danza Clásica, es el punto central del espectáculo.

¹⁴⁷ La Enciclopedia Brittanica explica lo siguiente sobre *Winckelmann*: "Winckelmann saw in Greek sculpture "a noble simplicity and quiet grandeur" and called for artists to imitate Greek art. He claimed that in doing so such artists would obtain idealized depictions of natural forms that had been stripped of all transitory and individualistic aspects, and their images would thus attain a universal and archetypal significance."
<www.all-art.org/history356.html>

5. 4. 3 El ballet Apolo y sus orígenes rusos y soviéticos

"*Apolo* es símbolo de luz y claridad, y así como antes en la poesía prevalecía el aspecto oscuro, misterioso y nocturno, esto es, el dionisiaco, ahora la nueva poesía debía dar paso al aspecto claro y luminoso: el apolíneo."¹⁴⁸

Con esta cita justifica la autora no sólo el nombre de la nueva revista *Apollon* sino el espíritu de los poetas *acmeistas*, que habían nacido en el seno del Simbolismo en Rusia. En ella se reflejaba la lucha por el realismo, la sencillez y la claridad.

La revista *Apollon* nació en 1909, en San Petersburgo, el mismo año que aparecieron los *Ballets Russes*. Siguiendo a *Scholl*, muchos de los colaboradores de la revista *Mir isskustva*, contribuyeron a la difusión de *Apollon*¹⁴⁹. La revista *Apollon*, derivaba del Simbolismo y, en cierta manera, de la revista simbolista *Mir isskustva*, que pertenecía al grupo de *Diaghilev* y, además, ambas estaban enfocadas hacia la literatura y las artes visuales. También el ballet *Apolo* deriva de *Mir isskustva*, ya que fue uno de los últimos ballets en la compañía de danza que había derivado de *Mir isskustva*: los *Ballets Russes*.

En el primer número de la revista *Apollon*, el editor *Sergei Makovsky* hizo constar que este grupo de poetas *acmeistas* rompían con la antigua estética de los simbolistas y dijo que *Apolo* era el camino que ellos habían elegido¹⁵⁰.

Esta tendencia de la revista *Apollon*, no sólo la de volver a la cultura rusa sino que, al querer volver al clasicismo apolíneo griego, demuestra como dice *Volkov*, que lo mismo que la música que apareció a partir de los años veinte de los emigrados de *Petrogrado* a Europa y a Estados Unidos, era, también, un grupo que pertenecía al neoclasicismo¹⁵¹. De ambos grupos podría derivar el Ballet Neoclásico de *Apolo*.

¹⁴⁸ MYERS, Diana. Poesía acmeista rusa. Madrid: Visor Libros, 2001, p. 15

¹⁴⁹ *Tim Scholl* en el libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet*, escribe: "Several charter members of the *Mir iskustva* group contributed to *Apollon*, but their contributions affirmed their allegiances to the new aesthetic. *Benois* introduced the journal with the essay *In Expectation of a Hymn to Apollo*. *Baskt's The Paths of Classicism in Art* appeared in the following two issues." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 82

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 82-83

¹⁵¹ VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 317

Buscando relaciones entre los diferentes movimientos culturales que había en Petrogrado, ya antes de la revolución rusa, se encuentra, según *Volkov* lo siguiente:

"una fuerte tendencia hacia el clasicismo, incluso en algunos miembros de *Mir isskutsva*. Los manifiestos de los *acmeistas* de los años anteriores a la primera guerra mundial llamaban a la simplicidad, claridad, precisión y economía en la selección de las palabras; muchos de los poemas de *Kuzmin*, *Gumilyov* y *Mandelstam* fueron la quintaesencia del clasicismo. Antes de la revolución esta orientación fue asumida como, principalmente, estética, con referencia a las tradiciones de San Petersburgo¹⁵². Después de la toma del poder de los Bolcheviques, la política que sustentaba el neoclasicismo, de repente se convirtió en más clara."¹⁵³

La actitud de los bolcheviques hacia estos planteamientos clasicistas, de este grupo denominado por *Volkov* neoclásicos, era hostil porque los veían como conservadores. De nuevo *Diana Myers* concluye diciendo que:

"el *acmeismo* fue declarado una escuela literaria aristocrática y de salón, sin sentido ni ideología para la cual no había lugar en la literatura soviética."¹⁵⁴

La mayoría de los que se llamaban neoclásicos, entre ellos algunos miembros de *Mir isskutsva*, *Benois*, *Somov* y *Dobuzhinsky*, emigraron a Europa. También, el crítico de ballet y traductor *Levinson*, que había tenido una fuerte reputación en San Petersburgo como gran

¹⁵² El libro *From Balanchine to Petipa Classical revival and the modernization of ballet*, se explica: "Petersburg's neoclassical architecture emerges as the constant feature of these tributes to the aestheticized capital. The artistic city *Benois* champion in his paintings and publications is an integrated architectural ensemble of eighteenth-century buildings. The aesthetic fascination with Petersburg's unified architectural front, the city's most obvious and compelling link with its eighteenth-century origins, resulted, in a reappraisal of the city, but also of its neoclassical architecture." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 88

¹⁵³ VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 317 (La traducción es mía)

¹⁵⁴ MYERS, Diana. *Poesía acmeista rusa*. Madrid: Visor Libros, 2001, p. 37

defensor de la herencia de *Petipa*, se convirtió en París como una voz influyente de la estética del clasicismo en la danza (*danse d'école*)¹⁵⁵.

En este momento, hay que centrarse en la figura de *Balanchine*, para descubrir su postura ante este movimiento neoclásico:

1. En Petrogrado conoció a la famosa poetisa del grupo *acmeista*, *Anna Akhmatova* y le encantaban sus poesías. También había trabajado con el poeta *Kuzmin*¹⁵⁶.
2. Era un gran admirador del ballet *La Bella Durmiente*, al igual que los artistas denominados neoclásicos como, *Benois*, *Stravinsky*, *Levinson*. Veía a la danza clásica como la base para sus coreografías.
3. Conocía la música de *Stravinsky*, por sus ballets *El Pájaro de Fuego* y *Petrushka*. Y, además, había empezado a coreografiar antes de irse de Petrogrado el ballet *Pulcinella*¹⁵⁷.

Toda esta formación, entre otras, además de sus inclinaciones estéticas lo prepararon para su colaboración con *Stravinsky* en un ballet tan importante como *Apolo*.

Este ballet, con tema mitológico y sus ideales clásicos, se convirtió, según *Volkov*, en un manifiesto del movimiento neoclásico entre las dos guerras mundiales¹⁵⁸.

Este Ballet Neoclásico, no es retrospectivo sino que vuelve al clasicismo de una manera moderna.

¹⁵⁵ VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 317

¹⁵⁶ En el libro *Balanchine's Tchaikovsky Conversation with Balanchine on his Life, Ballet and Music*, *Balanchine* dice: "Anna Akhmatova, the famous poet and beauty, lived there. I was introduced to her. I loved her poetry, I have it. And as for Mikhail Kuzmin, another great poet, I actually worked with him. Kuzmin was also a very good composer; he wrote the music for *Poor Eugen (Hinkemann)* based on the play by the German expressionist *Ernst Toller*. It was staged at the Alexandrinsky Theater by the famous avant-garde director *Sergei Radlov*, and I did the dances." VOLKOV, Solomon. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985, pp. 33-34

¹⁵⁷ *Solomon Volkov* en su libro *St. Petersburg A cultural history* escribe: "*Balanchine* was familiar with *Stravinsky's* ballets *Firebird* and *Petrushka* from the *Mariinsky*. [...] Finally, in the early twenties *Balanchine* had choreograph a number to *Stravinsky's Ragtime*, and just had before leaving Petrograd he had started working on his *Pulcinella*." VOLKOV, Solomon. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995, p. 316

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 316

No sólo su preparación y sus ideales estéticos le sirvieron para la creación de *Apolo* sino que su concepción del arte coincidía con la de los poetas *acmeistas*. El poeta *Kuzmin* escribió de esta manera:

"en el arte debía dominar la visión apolínea: precisa, armónica, concreta y divisoria. Las obras tenían que someterse a las leyes de la armonía y a las exigencias arquitectónicas, y el artista debía distinguir entre lo necesario y lo casual, hacerse comprender, ser lógico, riguroso en la construcción de la obra, valorar la pureza de la palabra y no enturbiar su significado. Siguiendo estos principios el poeta encontraría el secreto de algo portentoso- la hermosa claridad- algo que podíamos llamar *clarismo*." ¹⁵⁹

Todos estos principios, enumerados de alguna manera, fueron recogidos por *Balanchine* y de ellos se hizo eco a lo largo de su creación artística. En sus obras se aprecia lo preciso, lo concreto, lo armónico, la pureza (danza pura) y además, él distingue entre lo necesario y lo casual. Así, hablando sobre la creación de *Apolo* dijo:

"(la partitura) Parecía decirme que no podía atreverme a usar todo. Que yo, también, podía eliminar.[...] Empecé a ver como yo podía clarificar. Al limitar, al reducir lo que me parecían a mí ser múltiples posibilidades, a la única de ellas que era inevitable." ¹⁶⁰

Esta cita manifiesta, también, la tendencia de *Balanchine* hacia la claridad, claridad que es una de las cualidades de la *danse d'école* (claridad de sus líneas y movimientos). Y es, además, una de las características del dios *Apolo* y del ballet *Apolo*.

En cuanto a las exigencias arquitectónicas, no hay que olvidarse que la Danza Clásica es un arte arquitectónico, y un arte que está basado en la estructura arquitectónica corporal y

¹⁵⁹ MYERS, Diana. Poesía acmeista rusa. Madrid: Visor Libros, 2001, p. 15

El acmeísmo recibió también el nombre de clarismo por esta tendencia a valorar la pureza de la palabra.

¹⁶⁰ GOLDNER, Nancy. The Stravinsky Festival of the New York City Ballet, New York: The Eakin Press, 1973, p. 28 (La traducción es mía)

en la arquitectura coreográfica. Lo arquitectónico es una característica del trabajo de *Balanchine*. Pero este no sólo proviene de los acmeistas sino que tiene también sus orígenes en las vanguardias soviéticas: el Constructivismo y el Suprematismo y en *Kandinsky*.

Lo más evidente al espectador, en la coreografía de *Apolo*, es la influencia del teatro constructivista en las formaciones de bailarines con nudos, barreras y grupos en tres dimensiones. De entre todas sus obras anteriores hasta la creación de *Apolo*, este es el ballet que lo manifiesta en mayor medida. También, la plataformas y escalera (originalmente una montaña) podrían recordar a los escenarios constructivistas.

Antes de analizar este punto, es necesario remarcar que el ballet *Apolo* atravesó por un proceso de diferentes cambios durante la vida de *Balanchine*. Porque, aunque, la coreografía no sufrió graves alteraciones, los decorados y vestuarios se redujeron notablemente. En la versión original, se veía una montaña (El monte Parnaso), al final descendía un carro del cielo con cuatro caballos y se llevaba a *Apolo* al Olimpo y las bailarinas llevaban tutús. Más tarde, en la versión que repuso en America, la montaña fue sustituida por una escalera con una plataforma en su parte superior y las bailarinas vestían cortas túnicas. Años después sustituyó las túnicas por maillots con una falda corta blanca y la túnica de *Apolo* fue sustituida por medias negras y una blusa blanca. En su última versión de 1979, omitió toda la primera escena o prólogo del nacimiento de *Apolo*. Se deshizo de la escalera; la escena estaba vacía, salvo el pedestal en el lado delantero en el que se sienta el dios para admirar las danzas de las musas. Las medias del dios ya no eran negras sino blancas.

Todo este proceso de transformación, demuestra la influencia de la herencia constructivista y de artistas rusos, como *Kandinsky*, en *Balanchine*:

1. Al utilizar escenografías con plataformas.

2. Al eliminar más tarde las escenografías y vestuarios que veía como superfluos, para hacer que la danza fuera lo más importante del ballet¹⁶¹.

Siguiendo con este análisis hay que centrarse en la versión que repuso en America, ya que la primera sólo fue bailada por los *Ballets Russes*.

En la primera escena *Leto* da a luz a *Apolo* en la parte superior de la escalera, mientras él envuelto en pañuelos, está situado debajo de ella, dentro de la construcción que forma la escalera y al nacer salta hacia el centro del escenario fuera de la construcción. El uso de esta construcción y de plataformas, recuerdan a las escenografías tridimensionales de *Popova*, en el teatro de *Meyerhold*, y a las coreografías soviéticas de *Goleitsovsky*.

El primer antecedente importante en este uso del espacio tridimensional data del siglo XIX de las teorías de escenografía que el artista suizo *Adolphe Appia* (1862-1928) formuló para las primeras puestas en escena de varias óperas de *Wagner*. A través de sus investigaciones escenográficas *Appia* liquidó el decorado ilusorio y construyó elementos tridimensionales¹⁶², potenciadores del juego, a los que la luz concede su valor decisivo, es decir, la forma de dar a la luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral.

Appia afirmaba que los antiguos decorados en dos dimensiones deberían ser remplazados por construcciones en las que se evidenciara la altura, profundidad y volumen en las que el actor diera vida y movimiento a la acción¹⁶³. Sus reformas escénicas fueron más tarde desarrolladas, por los artistas constructivistas rusos en sus construcciones y escaleras en las escenografías de teatro.

¹⁶¹ Sobre esto *Kandinsky* opinaba, lo siguiente: "De este modo, hoy aparecen dos tendencias principales: una conserva lo figurativo, otra lo elimina. Si la primera utiliza formas más o menos complicadas y particulares, la segunda usa formas simples y neutras, o, en última estancia la línea libre y el color puro. Resulta evidente que esta última (el arte no figurativo) puede liberarse más fácilmente y más completamente del dominio de lo subjetivo que la tendencia figurativa; las formas y los colores particulares (arte figurativo) son utilizados con más facilidad que las formas neutras. Sin embargo, es preciso señalar que "figurativo" y "no figurativo" son definiciones sólo aproximadas y relativas. [...] podemos decir que el arte puro, aunque parezca abstracto, puede ser de utilidad directa para la vida." CHIPP, Herschel. Teorías del arte contemporáneo. Madrid: ediciones Akal, 1995, pp. 376- 379

¹⁶² *Beacham* explica en su libro *Adolphe Appia*, lo siguiente: "Raum und Bühnenbild, die von Schauspieler genutzt werden, wurden zu einem Ausdruckselement innerhalb *Appias* Hierarchie der Inszenierung: die sichtbare Verkörperung des Musikdramas, das der Komponist erdachte. Darin besteht die Besonderheit, die *Appias* Forderung nach einer dreidimensionalen Bühnenausstattung von anderen Forderungen unterschied [...]." BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia*. Berlin: Alexander Verlag, 2006, p. 47

¹⁶³ *Ibid.*, p. 47

En la segunda escena, después del solo de *Apolo*, las musas aparecen en el escenario para bailar al *pas d'action* con él. En este punto *Balanchine* creó diferentes formaciones geométricas con este grupo de bailarines, como ya lo había hecho en sus primeros ballets en la Unión Soviética, que ya se han descrito y en el ballet *La Chatte*, del mismo modo que había hecho *Nijinska* en *Les Noces*. Pero ahora, se evidencia una evolución al utilizar construcciones en tres dimensiones, y esto, hasta entonces, nunca había sido visto en el ballet.

Tim Scholl afirma que en el *pas d'action* *Balanchine* investiga la tercera dimensión del potencial arquitectónico de la forma humana¹⁶⁴. Esto manifiesta, una vez más las influencias soviéticas de *Goleizovsky* que decía:

"El único material con el que la coreografía trabaja es el movimiento del cuerpo humano, no tomado en su aspecto de sumisión para la expresión de este o ese pensamiento y estado de ánimo, sino por sí mismo."¹⁶⁵

Estas investigaciones de *Balanchine* sobre el movimiento del cuerpo humano en el espacio, tienen sus orígenes en el teatro constructivista y en sus experimentos en los ballets que creó él en Petrogrado, en el *Duma*, que podían ser vistos por todos los lados.

La primera formación es realizada después de la aparición de las musas en la escena. Ellas rodean a *Apolo*, una a cada uno de los lados de él y otra detrás. Sus posiciones y la línea que crean desde el brazo extendido en diagonal hacia arriba, hasta la punta del pie estirado, de la pierna que está colocada en *battement tendu* detrás, forman una pirámide en la que *Apolo* está dentro. Sus manos se encuentran en la parte superior. Esta pirámide es de tres dimensiones.

¹⁶⁴ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, pp. 98-99

¹⁶⁵ JOSEPH, Charles m. Stravinsky & Balanchine a journey of invention. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 88 (La traducción es mía)



Esta formación de las tres musas tiene un cierto parecido a de las tres Gracias, en el cuadro de *Boticelli, La alegoría de la Primavera*. Esto pone de nuevo en evidencia, que *Balanchine* se inspiró con frecuencia en las obras de arte.

La segunda formación es una variación de la anterior, y es la siguiente: *Apolo* que está de rodillas de cara al público eleva su laúd con ambas manos, sobre la cabeza. Las musas están colocadas de la siguiente forma: dos de ellas a cada uno de los lados de *Apolo* y la tercera detrás. Miran al interior del grupo, las tres ejecutan un *arabesque penché*, las dos de los lados tienen una mano sobre los hombros de él, con la mano exterior se conectan la una a la otra, delante de *Apolo*. La musa de detrás se sujeta con ambas manos en los hombros de él. De nuevo esta formación de grupo es una construcción de tres dimensiones.

La tercera formación contiene movimiento, dos musas están de rodillas, mirándose la una a la otra. *Apolo* está por encima de ellas en *plie*. La otra musa se mueve en círculo alrededor del grupo ejecutando *Bourrés*. Los bailarines están unidos entre ellos con las manos, mientras la musa se mueve en círculo, las musas de los lados se mueven, de lado a lado, alternándose mientras extienden una de las piernas en *arabesque* con el pie en el suelo.

Este tipo de grupo en movimiento, evidencia de nuevo, las coreografías soviéticas de después de la revolución, el teatro constructivista y las formas geométricas y construcciones típicas de los artistas del constructivismo.



Otra de las formaciones del *pas d'action* que deriva de la primera, esta vez y tal y como Scholl la describe, las musas de nuevo en *arabesque*, están mirando hacia al exterior. Esta secuencia establece uno de los temas de la obra: la expansión del movimiento, de lo restringido a las poses expansivas, del movimiento espacial introspectivo a la coreografía que cubre todo el escenario¹⁶⁶.

Las musas crean durante esta danza líneas rectas que *Apolo* rompe para crear formaciones de tres dimensiones.

Durante el *pas d'action* ellas se colocan en una línea recta una detrás de la otra, al lado derecho de la escena y ejecutan un canon, moviendo el torso hacia un lado, luego recto y más tarde hacia el otro lado con los brazos en quinta posición (tercera en método

¹⁶⁶ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 99

Vaganova). Estos movimientos con los brazos en quinta recuerdan a los movimientos de *Les Noces*. Son circulares, secos y en cierto modo muy geométricos.

Al final del ballet, en la Apoteosis, las musas están sentadas en el suelo sobre una rodilla con la otra pierna extendida hacia delante. En canon, cada bailarina levanta el pie hacia la mano de *Apolo* hasta tocarla, él está situado justo detrás de ellas. Esta formación es de tres dimensiones, pero dentro ella existe una pirámide bidimensional. De esta deriva otra en la que los bailarines crean una cadena con los brazos entrelazados y moviéndose de tal forma que resulta un nudo humano en movimiento. Esta idea proviene de los ballets de *Goleizovsky*¹⁶⁷.

Balanchine creó la famosa formación de *Apolo* y las musas, denominada *the Sunburst* o los rayos solares, en la que los bailarines crean con sus piernas y el brazo de *Apolo* un círculo que define al dios *Apolo* o al astro solar. En esta formación *Balanchine*, no sólo experimentaba con las diferentes alturas de las piernas en *arabesque*, cómo crear un círculo sino que, además, definía la extensión del movimiento humano. Al final del ballet los bailarines ascendían las escaleras y se colocaban en una pose en diferentes niveles. Al igual que en el teatro de *Meyerhold*.

En estas descripciones de los grupos se manifiesta, no sólo que la danza es un arte arquitectónico sino que, con el movimiento que va de lo mínimo a la expansión máxima, se demuestran los límites del cuerpo humano en el espacio y la amplitud que se obtiene con la técnica de la Danza Clásica, del uso máximo del cuerpo en el espacio. Esta técnica con su estética y basada en la estructura y arquitectura corporal, consigue que el bailarín y la bailarina lleguen al máximo de expansión del movimiento en el espacio, que es uno de los factores más importantes del Ballet Neoclásico.

En estas formaciones descritas no sólo se aprecian las influencias constructivistas sino que *Scholl* remarca que también hay una relación con las poetas acmeistas y lo describe de esta forma:

¹⁶⁷ En la introducción del libro *Soviet Choreographers of the 1920's*, *Banes* describe lo siguiente sobre las coreografías de *Goleizovsky* : "in particular his laconic, erotic style of flowing and knotted composition." SOURITZ, Elisabeth. *Soviet Choreographers in the 1920s*. London: Dance Books, 1990, p.15

"Para *Maldelsham* (poeta acmeista), el espacio tridimensional representaba un hueco que debía ser llenado; construcción; un recurso para conquistar el espacio y el vacío. El interés de *Balanchine* en el espacio escénico tridimensional, ya es evidente en *Apolo*, y es su respuesta al plano y antiacadémico *Fauno* de *Nijinsky*. Pero en *Apolo*, *Balanchine* demuestra menos interés en las estructuras pictóricas de los grupos dentro del proscenio, que con el espacio en sí mismo: la manera que el cuerpo se define a sí mismo dentro de ese espacio y como los grupos de bailarines, pueden ser utilizados para definir volúmenes específicos del espacio y como esos volúmenes pueden interactuar en una danza."¹⁶⁸

Esta cita de *Scholl* vuelve a manifestar un cambio de concepción artística desde este ballet, en el que lo principal es el movimiento, la danza, en el espacio y el tiempo. Y no lo anterior con el argumento, las escenografías y la mímica.

En este ballet, también, se encuentran similitudes con el manifiesto constructivista de *Gabo* y *Pevsner* de 1922, llamado Manifiesto Realista. Estos dos artistas pertenecían a la rama más estética del constructivismo. Una de las semejanzas que se encuentran en este manifiesto consiste, en que para los dos autores, el arte era la realización de nuestra percepción espacial en el mundo, y que el artista construía su trabajo, como un ingeniero construye los puentes y el matemático elabora las fórmulas de las orbitas¹⁶⁹.

Esto se relaciona con la concepción espacial de *Balanchine* y la forma arquitectónica estructural de construir sus ballets. En este mismo manifiesto se encuentra una idea de la modernidad y de la ruptura que hace *Balanchine* que no es el acabar con la Academia sino sacarla de su estancamiento, sobre esto los autores constructivistas escribieron también:

"renunciamos al desencanto artístico enraizado desde hace siglos, según el cual los ritmos estáticos son los únicos elementos de las artes plásticas."¹⁷⁰

¹⁶⁸ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.125 (La traducción es mía)

¹⁶⁹ PETRIC, Vlada. *Constructivism in Film The Man with the Camara*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 5

¹⁷⁰ CIRLOT, Lourdes, ed. *Primeras Vanguardias Artísticas Textos y Documentos*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1999, p. 237

Una nueva relación con el constructivismo se encontraría, especialmente en el cine y, de alguna manera, en algunas fotografías y carteles de *Rodchenko*. En algunos carteles de *Rodchenko* se aprecian unas formas geométricas muy claras y bien estructuradas. Y en algunas de sus fotografías se ve que es muy consciente del uso del espacio y que es capaz de acentuarlo, según el ángulo del que toma las diferentes fotografías. En el cine, especialmente con *Vertov* (1896 -1954)¹⁷¹, se observa una fuerte conciencia de la dinámica del movimiento en los cambios plano y esta es una de las facetas de la vitalidad de las obras de *Balanchine* que reside en la misma dinámica que contienen. En su película, *El hombre con la cámara* ofreció un alto grado de dinamismo visual¹⁷².

Este dinamismo es una característica de los tiempos modernos que ofrece al espectador actual una obra más vital, la vitalidad de los movimientos y de los bailarines de *Balanchine* es clara y evidente.

En el cine de *Eisenstein* y la fotografía de *Rodchenko* al igual que con las realizaciones de *Balanchine*, se manifiesta lo que *Vertov* pensaba sobre el dinamismo:

"el arte de organizar el movimiento de los objetos en el espacio."¹⁷³

Otra de las teorías constructivistas coincidentes reside en que en la arquitectura se preocupaban más en la estructura que en la decoración, más en el purismo, la esencia, las formas arquitectónicas sin adornos ni ramajes y sin nada superfluo¹⁷⁴. No hay que olvidar la transformación escénica que *Apolo* pasó durante la vida de *Balanchine*. En la última

¹⁷¹ Pionero y director del cine documental vanguardista soviético. Autor de obras experimentales como la película muda *El hombre con la cámara*. publicó, junto a su esposa, varios manifiestos vanguardistas. Rechazaba el plano del cine convencional desde la escritura previa del guión hasta la utilización de autores profesionales. Su objetivo era captar la verdad cinematográfica, montando fragmentos de actualidad de forma que permitieran conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo.

¹⁷² PETRIC, Vlada. *Constructivism in Film The Man with the Camera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 5

¹⁷³ *Ibid.*, p. 9 (La traducción es mía)

¹⁷⁴ En el libro *Constructivism in Film*, el autor describe la arquitectura constructivista de esta manera: "Constructivist theory exerted considerable influence on avant-garde architecture, especially in the works of Mozes Ginsburg, the Vesnin brothers, and Vladimir Tatlin. Concerning themselves more with the structure than with decoration, these architects sought to expose the architectonic shapes expressive of functional aspects rather than to cloak a form with columns or other structural embellishments." PETRIC, Vlada. *Constructivism in Film The Man with the Camera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 8-9

versión la escena está vacía, los bailarines llevan vestuarios que exponen sus cuerpos para dar paso sólo a la danza.

Kasimir Malevich en su manifiesto suprematista dijo:

"la mayoría de la gente vive todavía con la convicción de que la renuncia a la imitación de la amadísima realidad significa la ruina del arte, y, por tanto, observa con angustia cómo el odiado elemento de la sensibilidad pura de la abstracción, sigue ganando terreno."¹⁷⁵

En esta cita de *Malevich*, que habla de imitación de la realidad, se podría encontrar después de conocer la obra de *Balanchine*, un aspecto común. Aunque para *Malevich* esta realidad puede ser el retrato de un ser humano, cosa que es inevitable en la danza. Pero, sin embargo, la eliminación de historias y sucesos, *Apolo* es una excepción porque fue estrenado en los *Ballets Russes* y *Diaghilev* no podía concebir un ballet sin argumento, es una de las características de la obra de *Balanchine*. Esta ausencia de historias provoca en el público el despertar de grandes emociones, al observar la capacidad artística del cuerpo humano en una coreografía, que quizás exprese un tema, que puede ser entendido o no, pero que al público le resulta la historia lo menos interesante, porque le basta con la belleza de lo que se realiza en esta dimensión que la *danse d'école* adquiere con los ballets neoclásicos de *Balanchine*. Para el público este tipo de danza ofrece una visión abstracta, este es el punto de unión con esta cita de *Malevich*. Aunque *Balanchine*, como ya se ha dicho, repitió que sus ballets no eran abstractos, porque en el escenario bailan seres humanos con una relación entre ellos, es decir porque el cuerpo no es abstracto.

5. 4. 4 *La música de Apolo*

"En la música de *Stravinsky*, el elemento de danza con más fuerza es el pulso. Es estable, insistente y saludable, siempre tranquilizador. Lo sientes incluso en los

¹⁷⁵ CIRLOT, Lourdes, ed. Primeras Vanguardias Artísticas Textos y Documentos. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1999, p. 223

descansos. Une todas sus obras y corre a través de todas ellas. Los tiempos en *Sacre* cambian de compás a compás; en *Oedipus* los ritmos son cuadrados en cuatros; en *Apolo* los diseños no son complicados, tradicionales; la Sinfonía de 1945 revisa todo lo que había hecho antes. Pero en cada obra, su pulso construye un poderoso impulso, de modo que cuando el fin es alcanzado, como con *Mozart*, el tema ha sido completamente manifestado, está de hecho agotado.

El estricto compás de *Stravinsky* es un signo de su autoridad sobre el tiempo; también sobre sus interpretes. Un coreógrafo debe, ante todo, confiar sin límite en este control. Porque las invenciones rítmicas de *Stravinsky*, posibles sólo por encima de una base estable, le darán el mayor estímulo a sus propias fuerzas.

Un coreógrafo no puede inventar ritmos, sólo los refleja en el movimiento. El cuerpo es su medio y, sin ayuda el cuerpo improvisará por un breve momento. Pero la organización del ritmo a gran escala es un proceso continuado. Es una función de la mente musical. Planificar ritmo es como planificar una casa, necesita una operación estructural."¹⁷⁶

Esta cita de *Balanchine* no sólo afirma que la música de *Stravinsky* es muy adecuada para la danza, sino que gracias a sus ritmos, de los que la danza depende, los artistas, tanto el coreógrafo como el bailarín, son extremadamente conscientes del tiempo para moverse en el espacio.

Como se ha visto ya, a partir de la llegada a la danza de músicos sinfónicos, como por ejemplo *Tchaikovsky*, los ballets, principalmente *La Bella Durmiente*, lograron una profundidad en el contenido escénico y coreográfico que hasta entonces no habían conseguido. La abstracción poética de la música y la claridad de la *danse d'école*, tuvieron su momento cumbre en *La Bella Durmiente*, ya que la música a gran escala de *Tchaikovsky*, según *Banes*, revelaba de una manera persistente el tema básico del ballet: el triunfo del amor, la luz y la vida¹⁷⁷.

¹⁷⁶ GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 21 (La traducción es mía)

¹⁷⁷ SOURITZ, Elisabeth. *Soviet Choreographers in the 1920s*. London: Dance Books, 1990, p. 23

Esta claridad, orden y emoción que *Petipa* y *Tchaikovsky* alcanzaron con un *Grand Ballet* del siglo XIX, fue devuelta a la danza, de una forma más moderna en el Ballet Neoclásico *Apolo*.

Stravinsky reconoció que *Apolo* era algo totalmente nuevo en su música, pero esta novedad tenía sus raíces en algo muy viejo, porque el remoto poder del clasicismo como un principio artístico general, le daba una importante señal¹⁷⁸. Como ya se ha explicado, *Stravinsky*, en su juventud, simpatizaba con la revista simbolista de *Diaghilev* y *Benois*, *Mir isskutsva* y más tarde, a partir de 1909, se sintió atraído por las publicaciones de la revista acmeista, *Apollon*. El espíritu artístico inspirado por el clasicismo griego, como explica *Joseph*, era esencial. Un clasicismo resucitado, que fue sintetizado de una forma majestuosa durante la monarquía de *Louis XIV* y, revivido más de dos siglos después por el contemporáneo a *Stravinsky* y al que él tenía gran admiración: *Alexandre Benois*. A raíz de la horrorosa primera guerra mundial, que marcó a muchos de los artistas de principios del siglo XX, aunque *Stravinsky* escapó casi sin secuelas, pero tuvo que vivir para siempre en el exilio. Una vuelta a los ideales clásicos de *Versalles* ayudaría a restaurar el orden y la sensatez, incluso la decisión. Por eso, la novedad de *Apolo* recaía en el reto que significaba el componer un ballet en el que la austeridad y la homogeneidad eran valoradas por encima de lo demás¹⁷⁹.

La música del ballet *Apolo* de *Stravinsky* pertenece a su período neoclásico, que podría decirse que comenzó con la composición de *Pulcinella* (1920). Este período musical duró de 1920 a 1954 y en él, él adoptaba un lenguaje musical parecido al del período clásico. En sus primeras composiciones, que eran para instrumentos de viento, se expone un nuevo examen de la música de *Mozart*, *Bach* y sus contemporáneos. Para este estilo neoclásico *Stravinsky* abandonó la gran orquesta que era típica de sus ballets, de su período ruso (1908-1919) y se interesó más por los instrumentos de viento, el piano, las cuerdas, el coro y las composiciones de música de cámara. Sus obras *Oedipus Rex* (1927) y *Apolo* exponen una nueva reflexión sobre los estilos musicales del siglo XVIII. En este período neoclásico

¹⁷⁸ Charles M. Joseph en el libro *Stravinsky & Balanchine a journey of invention* cita a *Stravinsky* y explica este punto: "Stravinsky declared that 'Apollo was far more important than people realize. I think of Apollo as something new entirely new in my music.' This newness was rooted in something very old, for the ancient power of classicism as an overarching artistic principle now provided Stravinsky with a beacon." JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 74-75

¹⁷⁹ Ibid., p. 75

no sólo él retorna a los períodos barroco y clásico, sino que en obras como *Apolo*, *Orfeo* y *Persephone* explora los temas de la mitología de la antigua Grecia.

La musicóloga *Maureen A Carr*, en uno de sus libros sobre la música de *Stravinsky*, cita las palabras que, supuestamente, fueron escritas por él en sus *Poéticas de la música* (escritas para seis conferencias que él dio en 1939 en *Harvard*:

"Algo nuevo podría producirse cuando una tradición es llevada hacia delante."¹⁸⁰

Estas palabras no sólo describen los pensamientos de este compositor, sino la tendencia de muchos artistas de aquel momento, entre ellos *Balanchine*, de retomar las tradiciones clásicas.

Para comprender este neoclasicismo de las obras con tema mitológico de *Stravinsky*, es necesario revisar el contexto en que aparecen, las influencias de los acmeístas y de la revista *Apollon*, que ya han sido analizados, pero, también, es importante tener en cuenta algunos textos del escritor *André Gide* y del escritor y filósofo *Paul Valery*.

En una conferencia en 1904 sobre la situación del teatro, *Gide* dijo que el arte dramático debería redescubrir sus restricciones y que el arte nace de la restricción¹⁸¹.

En una cita de las *Poéticas de la música* (1939) de *Stravinsky* este dice:

" Cuanto más es el arte limitado, controlado, elaborado, tanto más libre es.

En el arte, como en todo lo demás, uno sólo puede construir sobre una base resistente: todo lo que constantemente da paso a la presión, constantemente hace imposibles los movimientos.

Mi libertad consiste en moverme dentro de este estrecho marco que yo me he asignado para cada uno de mis proyectos.

[...] Lo que disminuye la restricción, disminuye la fuerza. Cuantas más restricciones uno se imponga, tanto más libre uno será."¹⁸²

¹⁸⁰ CARR, Maureen A. *Multiple Masks Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, p. Xix (La traducción es mía)

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 4-7

¹⁸² GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 31 (La traducción es mía)

En una de las conferencias pronunciadas por *Paul Valery* entre 1937 y 1945, sobre la poética en universidades francesas, este autor dijo lo siguiente:

"Restricciones, incluso las severas, hacen revivir al artista de un buen número de decisiones y responsabilidades extremadamente difíciles en cuestiones de forma, mientras, al mismo tiempo, ellas con frecuencia estimulan las invenciones que nunca hubiesen podido resultar de una libertad completa."¹⁸³

Desarrollando este tema de la *restricción* en el arte, nuevamente *André Gide* en la misma conferencia de 1904 reconocía el deseo de los escritores clásicos al abrazar las tres unidades del teatro clásico griego: unidad de acción, espacio y tiempo. Según él estas tres unidades eran elementos de restricción que ayudaban a producir libertad en los esfuerzos artísticos¹⁸⁴.

En estos diferentes escritos de *Gide*, *Valery* y *Stravinsky* presentan a la restricción como una catálisis para la invención. Estos artistas, al igual que los poetas acmeístas rusos, fueron todos contemporáneos, esta coincidencia en eliminar, restringir y volver a lo clásico apolíneo en un siglo, además, que se inició bajo la interpretación de *Nietzsche* en su obra *El nacimiento de la tragedia* y que algunos artistas y vanguardias eligieron la mirada dionisiaca para sustentar en ella su creación artística, demuestra que estos otros creadores y pensadores veían en la vuelta a la base clásica, representada por *Apolo*, la mejor opción que conduciría a un mayor desarrollo armónico del arte.

Stravinsky, profundo conocedor de la teoría musical, que un primer momento, especialmente desarrolla el folclore ruso en obras como: *El Pájaro de Fuego*, *Le Sacre du Printemps*, *Petrushka* y *Les Noces*, elige las formas clásicas y, desde ellas, desarrolla su nuevo estilo: el Neoclásico.

Balanchine, como ya se ha dicho, veía la historia del ballet *Apolo*, un dios que adquiere nobleza (mayoría de edad) a través del arte, lo mismo que la suya que alcanzó su mayoría

¹⁸³ CARR, Maureen A. *Multiple Masks Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, p. 7 (La traducción es mía)

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 8

de edad al coreografiar este ballet, en el que vuelve, desde una interpretación más moderna, a la Danza Clásica. Aquí se puede formular la misma pregunta que el poeta americano *Thomas. S. Eliot* (1888-1965) se formuló, ¿Que es un clásico?, y él responde diciendo:

"las cualidades de lo clásico son como la madurez de la mente, madurez de las maneras, madurez del lenguaje y perfección del estilo común."¹⁸⁵

Tanto *Balanchine* como *Stravinsky*, en su opción por esta vuelta al Clásico (Neoclásico), responderían a la pregunta formulada por *Eliot* de esta manera. La esencia de las cualidades clásicas en la música y la danza serían:

- la madurez de la mente por parte del compositor y del coreógrafo
- la madurez de las maneras sería la madurez del gesto musical y coreográfico
- La madurez del lenguaje, correspondería a la madurez del lenguaje musical y de la danza
- la perfección del estilo sería la perfección del estilo musical y de danza, que daría como resultado el neoclásico

Estas tendencias de los contemporáneos de *Stravinsky* y de él mismo que coinciden en el neoclásico y en la partitura del ballet *Apolo*, son en las que *Balanchine* consigue su mayoría de edad como coreógrafo y darán por resultado el estilo que él seguirá en sus obras.

Y fue la partitura de esta obra la que lo llevó a reflexionar sobre cómo crear un ballet:

"En su disciplina y restricción, su unidad sostenida de tono y sentimiento, la partitura fue una revelación. Parecía decirme que yo no debía atreverme a usar todo, que, yo también podía eliminar.[...] Yo examino mi propio trabajo a la luz de esta lección. Yo empecé a ver como yo podía clarificar, al limitar, al reducir [...]"¹⁸⁶

¹⁸⁵ CARR, Maureen A. *Multiple Masks Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, p. 1 (La traducción es mía)

¹⁸⁶ GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, pp. 27-28 (La traducción es mía)

La lección que *Stravinsky* le dio con la partitura de *Apolo*, él la pudo recibir gracias a su fuerte educación musical. Esta comprensión de la música lo llevó a pensar y a enseñar que a través de la danza se podía visualizar la música, la música según él encorseta a la danza¹⁸⁷ y por eso él la sometía a la música y sobre todo esto dijo:

"Habitualmente la coreografía interfiere demasiado con la música. Cuando demasiado pasa en la escena, uno no escucha la música. De alguna manera esa cosa desordenada, oscurece a la música. Yo siempre hago lo contrario. Yo, en cierto modo, someto mis danzas. Son siempre menos que la música. Como en la arquitectura moderna, uno tiene que hacer menos que más."¹⁸⁸

Este menos que más, se relaciona con la famosa frase del arquitecto alemán *Ludwig Mies van der Rohe* (1886-1969), *Menos es más*. Que tanto ha resonado en el siglo XX y resuena aún en el XXI.

La música de *Apolo* es, según *Stravinsky* una composición diatónica para sostener la pureza de un ballet blanco y para conseguir eso, él se restringió, al uso sólo de una orquesta de cuerdas con objeto de que la claridad y pureza de la Danza Clásica apareciera sin adornos¹⁸⁹.

Stravinsky, al igual que el dios *Apolo*, se buscaban a sí mismos. La composición de esta obra le servía al compositor como un acto de purificación, por eso la plasticidad de la Danza Clásica le ofrecía el vehículo ideal para ello, al combinar la belleza con la disciplina. Las ideas estructurales ganarían sobre la ambigüedad, el dominio del orden siempre triunfaría. Era una batalla entre los principios apolíneos y dionisiacos y de esto

¹⁸⁷ Esta frase demuestra que a "*Balanchine* le gustaba enfatizar el componente rítmico de su propio trabajo y el uso de la base temporal que la música proveía, al precio de otros aspectos: ' la música es el tiempo. No es la melodía lo que es importante sino la división del tiempo..' [...] Por que *Stravinsky* igualmente se entregaba profundamente al componente rítmico de su obra. *Balanchine* fue el coreógrafo que mejor entendió su arquitectura del tiempo." JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 159

¹⁸⁸ GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 35 (La traducción es mía)

¹⁸⁹ La musicóloga *Maureen Carr* cita a *Stravinsky* en su libro *Multiple Masks*: '*Stravinsky* explains that he endeavored to write *Apollo* as a 'diatonic composition' in keeping the purity of 'white ballet.' He also restricted himself to an orchestra of strings instruments: 'And how could the unadorned design of the classical dance be better expressed than by the flow of melody as it expands in the sustained psalmody of strings?'" CARR, Maureen A. *Multiple Masks Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, p.100

escribió en su autobiografía, la danza más que ningún otro arte, provee al teatro de este confrontamiento.

La vuelta a la antigüedad griega y al siglo XVII francés ya comentados, se evidencian también en la composición musical. *Stravinsky* dijo que este ballet era sobre la versificación basada en el modelo del verso alejandrino, en coplas de *Pushkin* y de otros poetas. El psicólogo *Julian Jaynes* afirmó que los dioses habían sido los primeros poetas y que enseñaban en verso¹⁹⁰. De aquí nace la base de este ballet. Revisando la historia de la danza se encuentra que en el primer ballet, *Ballet Comique*, de Catalina de Medici, la métrica era el principio que guiaba a la danza. Como la música de ballet en el Renacimiento requería una sumisión a las regulaciones métricas, también lo hacía la danza¹⁹¹. La música del prólogo y la apoteosis en este ballet, son referencias a la corte de *Louis XIV*. por eso el ejemplo musical de más influencia en él, fue el del compositor *Lully* de la corte de *Louis XIV*.

Las estructuras rítmicas de *Apolo* se basan en la métrica de los versos alejandrinos del siglo XVII de *Louis XIV*, y de este ritmo crearía la danza *Balanchine*, todo esto significa una vuelta a los orígenes del ballet. Aunque la música de esta obra no es tan complicada como *Sacre* y *Petrushka*, los musicólogos al analizar la partitura pudieron reafirmar otra vez la genialidad de este compositor, al remarcar como utilizaba el ritmo de los versos alejandrinos, una copla de *Pushkin*, un verso alejandrino de *Boileau*, influencias de la música de *Glinka*, *Mussorsky*, *Beethoven*.

La parte musical más melódica de la obra es el paso a dos entre *Apolo* y *Terpsícore*, y seguramente el crítico de la revista *The New Yorker* tenía razón al escribir:

"El ballet empezó cuando *Terpsícore* tocó el dedo de *Apolo*, como en la Capilla Sixtina dios toca el dedo de *Adam*, e inspiró un paso a dos en el que los cuerpos se convirtieron en forma y los cuerpos aprendieron a hablar y a cantar, un paso a dos

¹⁹⁰ En el libro *Stravinsky & Balanchine a journey of invention* el autor *Charles M. Joseph* se pregunta y explica la siguiente cuestión: "Why versification as an agent of musical cohesion? The psychologist *Julian Jaynes* reminds us that there is a god-side to our ancient mentality, and that the first poets were gods speaking and teaching verse. 'Poetry was divine knowledge...the sound and tenor of authorization.' *Stravinsky* believed in this timeless universal divinity [...]." JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 98

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 99

que siempre que se escenifica sostiene implícitamente en sus imágenes plásticas todas las danzas, pasadas, presentes y futuras."¹⁹²

Este paso a dos tan simbólico, la elección de la musa de la danza por *Apolo* o, como la cita anterior dice: el ballet empezó cuando ella lo toca con el dedo, demuestra que *Stravinsky* era consciente de su importancia significativa en el ballet y desde que empezó a componer esta obra, este paso a dos era su objetivo¹⁹³.

En la composición de la Apoteosis, que utiliza el motivo musical del prólogo, se pueden volver a apreciar las elaboradas capas rítmicas que surgen de los versos alejandrinos. Esta apoteosis es, además, la única sección del ballet en modo menor. Es según el compositor dijo:

"Si hay una nota trágica suena en algún lugar en mi música, esa nota está en *Apolo*. El nacimiento de *Apolo* es trágico, yo pienso, y también su ascenso al Parnaso, y la apoteosis es igual de trágica[...]"¹⁹⁴

El musicólogo *Robert Craft* citó que el final de *Apolo* es trágico. Cuando *Apolo* y las musas se van, nos dejan detrás con nuestra inmortalidad¹⁹⁵.

Al escuchar la música de *Apolo* con la estructura rítmica de los versos, las inspiraciones de varios compositores, su vuelta a las formas de composición de los primeros ballets, uno es consciente de que esta composición neoclásica tiene su lugar entre el arte moderno.

La coreografía de *Balanchine* fue el vehículo ideal para expresar esta música, este trabajo entre *Stravinsky* y *Balanchine* daría por resultado una de las colaboraciones artísticas más importantes del siglo XX. Incluso, el compositor dijo que, quizás el ballet es la única forma

¹⁹² GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 222 (La traducción es mía)

¹⁹³ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p.112

¹⁹⁴ CARR, Maureen A. *Multiple Masks Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002, p. 127 (La traducción es mía)

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 127

artística que permite una real e íntima colaboración entre dos personas que tienen imaginación visual¹⁹⁶.

Balanchine remarcó durante toda su vida que la música de *Delibes*, *Tchaikovsky* y *Stravinsky* estaba compuesta para que el cuerpo la bailara y que ellos inventaron el suelo para que el bailarín caminara sobre él.

La música de *Stravinsky* es mucho más rítmica que la de muchos compositores y *Balanchine* basó su coreografía, entre otros factores, en estos ritmos. Pero la música de *Stravinsky* es rítmicamente, muy diferente a las músicas de los ballets del siglo XIX, con su sentido de flujo y reflujo, de balanceo y respiración, y todo esto entre y a través de los compases de la composición¹⁹⁷.

Stravinsky con su música y *Balanchine* con su coreografía, ambos con sus ideas, crearon esta obra en la que el ballet comienza de nuevo (Neoclásico) y sacaron a la *danse d'école* de su crisis, crisis de más de dos décadas, para renovarla.

Al dar su opinión sobre la música de *Apolo*, *Balanchine* dijo:

"Yo pienso de *Apolo* como música blanca en lugares como blanco sobre blanco.[...] Para mí la blancura es algo positivo (tiene en sí misma una esencia) y al mismo tiempo es abstracta. Una cualidad así ejerce un gran poder sobre mí cuando yo estoy creando una danza. Es la última comunicación de la música y fija el tono que determina mi propia invención."¹⁹⁸

5. 4. 5 *Apolo y la renovación de la Academia*

"Él (*Balanchine*) empezó a enseñarme el primer gesto de la variación de *Apolo* con los brazos hacia arriba y las manos en posición horizontal, es realmente una quinta

¹⁹⁶ GOLDNER, Nancy. The Stravinsky Festival of the New York City Ballet. New York: The Eakin Press, 1973, p. 223

¹⁹⁷ JORDAN, Stephanie. Stravinsky Dances. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 87

¹⁹⁸ GOLDNER, Nancy. The Stravinsky Festival of the New York City Ballet. New York: The Eakin Press, 1973, p. 279 (La traducción es mía)

posición alta. En este simple gesto de *Apolo*, ¡Balanchine tomó la quinta posición y la extendió! ¡El neoclasicismo es puesto en ejemplo en ese simple gesto!"¹⁹⁹

En esta cita de *Edward Villela* (1936), que fue durante muchos años bailarín del *New York City Ballet* (compañía fundada por *Balanchine*) y actualmente director del *Miami City Ballet*, se puede apreciar que, en esta coreografía, *Balanchine* vuelve a la Danza Académica, la extiende y la renueva. Pero no sólo la renueva al extender muchos de sus movimientos sino que, también, al utilizar ideas de otros coreógrafos, otros tipos de danzas, al romper y alargar sus líneas, al utilizar posiciones en paralelo, todo esto, además, con una precisión musical que tenía sus orígenes en sus conocimientos musicales y en la influencia de *Lopukhov*. Muchos de estos elementos ya habían aparecido en sus coreografías anteriores, tanto en la Unión Soviética como en los *Ballets Russes*, pero estos, los elementos clásicos y las nuevas influencias, procedían parte de ellas gracias a la educación cultural que recibió de *Diaghilev*²⁰⁰ y a la vida en Europa, fueron por primera vez combinados de tal forma que crearon esta obra de arte: *Apolo*. Y de ella se desarrollaría el Ballet Neoclásico que es una creación del siglo XX.

En el análisis coreográfico de este ballet se va a centrar en la versión que repuso en America, ya que la original sólo fue bailada por los *Ballets Russes* (la versión original tenía otros vestuarios y decorados, aunque hay pocas variaciones coreográficas) y en la última se omite el prólogo y el ascenso al Parnaso. Y, además, es importante tener en cuenta los testimonios de bailarines y los análisis de críticos e historiadores.

Balanchine tenía veinticuatro años cuando creó *Apolo* y este era su ochenta y cuatro ballet, algunos de los ballets que coreografió antes eran piezas de ocasión o cortos números de danza para óperas.

En el libro escrito por *Balanchine* y *Mason* con el nombre *101 Argumentos de grandes ballets*, *Balanchine* describe de esta forma el principio de la obra *Apolo*:

¹⁹⁹ VILLELA, Edward; KAPLAN, Larry. *Prodigal Son Dancing for Balanchine in a World of Pain and Magic*. New York: Simon & Schuster, 1992, p. 146 (La traducción es mía)

²⁰⁰ *Alexandra Danilova* escribió en el libro de sus memorias, *Choura*, lo siguiente al respecto: "He sent *George* to museums, because in many paintings there are marvelous groupings, and in sculpture there are imaginative positions, these things could become inspirations for a choreographer." DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 94

"El ballet comienza con un breve prólogo que representa el nacimiento de *Apolo*. Antes de levantarse el telón, la orquesta de cuerda insinúa el tema que se identificará con el dios según transcurre el ballet. A este tema se suma un acompañamiento rítmico de las cuerdas graves y se alza el telón.

La escena se desarrolla en *Delos*, una isla del mar Egeo. Es de noche; las estrellas titilan en el cielo azul oscuro. En la distancia, baja un haz de luz, *Leto* da a luz al niño que ha engendrado el todopoderoso *Zeus*. *Leto* se sienta en lo alto de una roca desnuda y levanta los brazos hacia la luz. La música se aviva, la mujer esconde su rostro entre las manos, un rápido *crescendo* cesa bruscamente, las cuerdas puntean y *Apolo* nace."²⁰¹

En el prólogo, después, de la corta introducción musical en la que se escucha el tema del dios *Apolo*, que se oirá a través de toda la obra, se alza el telón. *Leto* se encuentra en la plataforma superior de la construcción de escaleras. Un foco de luz la ilumina, va vestida con un maillot azul marino y una corta falda. Sus cabellos están sueltos (esto seguramente lo introdujo *Balanchine* mucho después) y sus piernas y pies desnudos. Esta forma de presentar a *Leto* recuerda la forma en que *Isadora Duncan* se vestía para sus danzas, es decir con los pies descalzos y pocas ropas, aunque *Duncan* bailaba con túnicas y pañuelos. *Leto* está sentada en esta plataforma, mueve sus brazos hacia el foco de luz y se contrae con los fuertes acentos musicales, como demostrando que tuviera dolor y abre las piernas de cara al público, de una manera gimnástica o típica del ballet, es decir con las rodillas y pies estirados. Cuando el *crescendo* musical empieza, mueve su torso y cabeza al ritmo de la música circularmente, cuando este *crescendo* para bruscamente vuelve a abrir sus piernas y de la parte interior de la construcción de escaleras, que está directamente debajo de ella, salta *Apolo* hacia el centro del escenario y el escenario se ilumina.

En este momento coreográfico, las influencias de *Goleizovsky* y del teatro constructivista son evidentes, por el uso de las plataformas, el bailar sobre ellas o estar situado, lo mismo que *Apolo*, dentro. Los movimientos de *Leto* no pertenecen al vocabulario clásico, se podría descubrir en las contracciones y círculos del torso elementos del vocabulario

²⁰¹ BALANCHINE; George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 22

moderno. Con ellos el coreógrafo da a entender al público que *Leto* está a punto de parir. Otro movimiento significativo es cuando ella abre las piernas y debajo de ella aparece el dios recién nacido.

La melodía musical cambia a más suave, *Apolo* está envuelto en una tela blanca, que representa los pañales de un infante. En este momento dos doncellas saltan ejecutando *grand jetés* hacia delante en *segundo arabesque*, este salto en el que se abren las piernas en un ángulo de ciento ochenta grados pertenece al vocabulario clásico. Ellas van vestidas como *Leto* pero llevan medias y zapatillas de punta y el pelo recogido. Después de ejecutar sus saltos, primero una y luego la otra se mueven hacia *Apolo* utilizando, consecutivamente, un paso sobre la punta que normalmente pertenece al vocabulario clásico pero, aquí, es expandido al máximo, elevando la pierna lo más alto posible con el ritmo musical a la velocidad que *Balanchine* demandó. El torso se mueve hacia la pierna y el brazo opuesto pretende alcanzarla. Este paso es típico de algunas coreografías de él y pertenece, por su expansión y volumen máximo, al vocabulario neoclásico, que, a veces, es ejecutado con mucha dinámica lanzando la pierna y otras veces, lentamente, dando la impresión de crear una lenta curva en el espacio.

Las doncellas al agarrarse de las manos, al rededor del dios, cada una a un lado de él, vuelven a crear un grupo humano de tres dimensiones, con *Apolo* en el centro. Él se inclina hacia una de ellas, la otra se arrodilla y le sujeta los pies, el dios mueve su boca en un grito inarticulado para pedir ayuda. El uso de la boca abierta no es propio del ballet clásico.

Las dos doncellas empiezan a quitarle los pañales, lo rodean, devanándolo de las telas, pero antes de que puedan terminar *Apolo* da un giro inesperado y se libera de los ropajes²⁰². Mientras las doncellas lo liberan de las telas, ellas toman posiciones con las piernas dobladas en paralelo y un pie en el suelo en punta. Esta posición en paralelo ya se ha podido observar en los ballets de *Nijinsky* y *Nijinska*, pero de la forma que la utiliza *Balanchine* en este ballet, adquiere no sólo un parecido a las figuras de las vasijas griegas,

²⁰² BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 22-23

sino que al unir más las piernas mientras están dobladas y un pie estirado sobre en punta adopta ya una posición que es reconocida como neoclásica.

"*Apolo* da un giro inesperado y se libera de los ropajes y mira el mundo oscuro que le rodea, sin ver con claridad, sin saber como moverse. Después de esta explosión de energía, se asusta."²⁰³

En esta cita, la descripción del propio *Balanchine* explica con claridad lo que pasa a continuación. El dios, una vez ha encontrado su equilibrio, se coloca en el centro del escenario, las doncellas, que se habían ido, vuelven a aparecer por una esquina. Una de ellas sujeta el laúd de oro. Cuando la orquesta comienza a tocar otra vez el tema del dios, ellas se acercan a él, ejecutando un nuevo movimiento (en aquel momento, 1928) el *wheelbarrow* o carretilla. Una las doncellas empuja a la que sujeta el laúd, de esta manera: la sujeta por las axilas, la otra doncella inclinada hacia atrás, está sobre sus puntas con las piernas dobladas y anda lanzando una pierna hacia delante y después la otra, luego ejecuta una pausa para doblar la pierna lanzada sobre la rodilla de la otra en *en dehors* (girada hacia fuera desde la cadera), esto se vuelve a repetir hasta que llegan a donde *Apolo* está y le ofrecen el laúd. Ellas se colocan a cada uno de los lados del dios y junto con él mueven los brazos, enseñándole a tocar el instrumento, las luces se apagan. De nuevo se escucha la música de *Apolo*.

Al iluminarse la escena el dios está solo, situado en el centro del escenario de perfil y sujetando el laúd. Esta primera variación de *Apolo* es, según *Scholl*, ejecutada de un modo dionisiaco²⁰⁴. Él experimenta como puede tocar el laúd moviendo su brazo circularmente con mucha fuerza con la música del violín²⁰⁵. Una vez ha colocado el laúd en el suelo, sus movimientos durante la variación son rudos, como buscando los límites de sus propios

²⁰³ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 23

²⁰⁴ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 98

²⁰⁵ "Cuando se encienden las luces de nuevo, el cuadro es brillante, como si el resplandor, como si el resplandor de un relámpago se hubiera mantenido e iluminara permanentemente al mundo. [...] Con la música de un solo violín, toca el laúd. Gira los brazos sobre las cuerdas una y otra vez en un amplio círculo, pareciendo que arranca la música del instrumento con su fuerza juvenil." BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 23

movimientos y de su propia fuerza, su torso se contrae y arquea, salta, gira lanzando una pierna, ejecuta movimientos en paralelo y en la sexta posición. El uso de la sexta posición (pies en paralelo) en este ballet proviene otra vez de los ballets de *Goleizovsky*, también, muchos pasos y saltos son alterados de su forma clásica para ser ejecutados en paralelo y, al mismo tiempo, los mezcla con pasos puramente clásicos.

Esta variación presenta al dios descubriéndose a sí mismo. *Scholl* afirma que sus movimientos anatomizados recuerdan a esos del fauno de *Nijinsky*. Se puede observar que sus movimientos, a través del espacio escénico, son más primitivos, que los sofisticados (en diagonal, en círculo...) de los bailarines clásicos y variaciones clásicas. Al principio son líneas rectas de lado a lado o de delante atrás, y durante el trascurso del ballet empezará a usar en su danza, todo el espacio escénico, demostrando su madurez²⁰⁶.

Danilova, que en el momento de la creación vivía con *Balanchine* y, para la que creo la coreografía de la musa *Terpsicore*, afirmaba que *Balanchine* utilizó este estilo para *Lifar* (el primer *Apolo*) porque no era un buen bailarín clásico, el estilo que ahora se llama neoclásico²⁰⁷. Las razones de por qué creo este estilo pueden ser múltiples, pero este ballet es coreográficamente casi perfecto, por su unión a la música y en la forma en que expone a este joven y medio salvaje dios, a las musas y, sobre todo, por la belleza y emoción que transmite.

Apolo vuelve a coger el laúd al final de este solo y se coloca en el centro de la escena y la música del violín cesa. En ese momento, él se gira lentamente sobre una pierna, la otra en *attitude* detrás (pierna doblada detrás y girada hacia fuera de tal modo que la rodilla y el pie están paralelos al suelo) este giro es del vocabulario clásico. Pero es un contraste a los movimientos bidimensionales de su solo, ya que este giro tiene volumen, es decir, es tridimensional. *Balanchine* con este contraste enseña el uso del espacio en el movimiento y su potencial en tridimensional. Esta yuxtaposición de las dos y tres dimensiones, tal y como *Scholl* explica, hablan del tema central del ballet y el aumento de fluidez en los

²⁰⁶ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 98

²⁰⁷ "Lifar era un bello joven que no podía bailar en un estilo puramente clásico. Pero *Diaghilev* demandaba un estreno para él, *George* no tenía otra elección más que usarlo. Confrontado con un bailarín que no era clásico, *Balanchine* creo lo que ahora conocemos como estilo neoclásico." DANILOVA, Alexandra. Choura The Memoirs of Alexandra Danilova. London: Dance Books, 1988, p. 97 (La traducción es mía)

movimientos de *Apolo*, al principio son más secos, señalan una vuelta a la *danse d'école*, la vuelta a un uso más académico del cuerpo en su movimiento en el espacio escénico, una revaloración del lugar del cuerpo dentro de las dimensiones espaciales del escenario. Estas búsquedas del movimiento en el espacio escénico tienen una relación con *Nijinsky*²⁰⁸.

Las tres musas aparecen en el escenario, cada una por una esquina. Entran haciendo *bouffés* en puntas en la sexta posición, sus brazos se abren a los lados y están completamente estirados, las manos dobladas hacia arriba, las palmas hacia afuera y los dedos unidos. Esta posición de los brazos y manos es típica de los ballets neoclásicos (muchos coreógrafos más tarde la usarían en sus obras), los brazos estirados no pertenecen al vocabulario clásico (redondeados o alargados) y además, las manos angulares cortan la línea del brazo. Las tres musas se acercan al dios andando sobre las puntas y lanzando las piernas hacia delante, *grand battements*. En estos momentos, al ejecutar un movimiento así, se requiere fuerza y control y demuestra el dominio de la técnica clásica de las bailarinas. Los tiempos en que cada musa lanza su pierna, manifiestan la exacta interpretación musical de *Balanchine* porque cada una de ellas lo ejecuta en un momento específico en la música. Las influencias de *Lopukhov* y sus estudios musicales se ven durante toda la obra pero, en momentos así, evidencian el desarrollo musical bajo el que la danza sería coreografiada. La cuarta posición en puntas entre cada lanzamiento o *grand battements* de la pierna, recuerda a las fotos de su ballet *Marcha Fúnebre*, que coreografió en Petrogrado.

Danilova explicó que la idea de *Balanchine* fue que estas musas podrían estar enamoradas de *Apolo*, es decir, había una atracción entre ellos, pero fría, de dios a dios, era admiración, no pasión, la pasión es humana. Para enseñar que son divinidades, superiores, no ordinarios, no debía de haber pasión entre ellos.

Después de esta entrada las musas y *Apolo* se colocan en la primera formación tridimensional, creando una pirámide, ya descrita, y poco después adoptan la segunda, también descrita. El teatro constructivista y el espacio descrito por los poetas acmeistas rusos se evidencian en estas formaciones. En esta segunda formación las musas ejecutan un

²⁰⁸ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, pp. 98-99

arabesque penché y se sujetan en los hombros del dios. La extensión y altura de la pierna es actualmente de casi ciento ochenta grados, en el momento en que fue creado las bailarinas no habían sido entrenadas para eso, pero durante el transcurso de los años y bajo la insistencia de *Balanchine*, de que utilizaran el máximo de extensión de movimiento (sin distorsionar la línea) el cuerpo humano ha demostrado, con la técnica clásica, sus grandes posibilidades. Esta faceta es muy importante, ya que al obtener más extensión los movimientos se refinaron y se ampliaron en el espacio.

Después de esta formación, ellas crean una línea en diagonal y hacen una reverencia, como en los ballets de la corte de *Louis XIV*, con una pierna extendida delante y los brazos pasando por la primera posición. Estas reverencias se utilizan en muchos ballets clásicos y en algunos de *Balanchine*.

La melodía de la música es intensa y positiva, *Apolo*, las coge con su mano una por una y bailan unidos por los brazos, ellas hacen *bouffés* en quinta posición y después ejecutan otra vez sus altas extensiones de las piernas²⁰⁹. También hay que apreciar que el dios, en este *pas d'action*, levanta a dos musas a la vez, esto también fue una novedad en aquel momento. De nuevo los cuatro vuelven a formar uno de los grupos tridimensionales, esta vez con movimiento (ya descrito) la unión o cadena que crean sus brazos, es una vez más la influencia de *Goleizovsky*. La musa que se mueve en este grupo *Terpsicore*, ejecuta sus *bouffés* en quinta posición. Después, las tres musas quedan de nuevo de pie en una línea cerrada. Las cuerdas graves tocan el tema punzante con vigor profundo y *Apolo* recorre el espacio en círculos con saltos amplios, libres, mientras las musas, mueven los brazos al ritmo de la música²¹⁰. Las musas en esta línea, tienen los pies en paralelo pero los brazos toman la quinta posición del vocabulario clásico. Al ritmo de la música que describe *Balanchine* ellas crean un canon doblando el torso primero a un lado, luego recto y más tarde hacia el otro lado. Este canon y los movimientos del torso con los brazos en quinta, ya habían sido vistos de una forma similar en *Les Noces* de *Nijinska*. Lo interesante de este

²⁰⁹ En el libro sobre sus memorias *Danilova* explicó: " In much of the ballet, the three muses dance and stand with their feet together, parallel, instead of fifth position, and this gives *Apollo* a different, more natural kind of beauty." DANILOVA, Alexandra. Choura The Memoirs of Alexandra Danilova. London: Dance Books, 1988, p. 97

²¹⁰ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 23

canon es, que esta línea recta de bailarinas con los brazos en quinta, que es muy propia del Ballet clásico (se puede ver en el acto blanco de *Giselle*, *El lago de los cisnes* y muchos otros), en vez de ser cortada al unísono como en los ballets del siglo XIX, era cortada en los movimientos creados por el canon de las musas, dándole a la danza más vitalidad.

En la sinopsis de *Balanchine*, este momento de la coreografía, las musas al moverse animan su propia figura, pero, y como analiza *Joseph*, mientras *Apolo* gira y llama la atención del espectador, las musas están intrincadamente envueltas en un nivel visual secundario, el mismo nivel de soporte que el del acompañamiento imaginario de la composición (los versos alejandrinos) de *Stravinsky*. El público es consciente de su presencia pero de una manera que llega casi a lo sublime. Las musas proveen una presencia neutral y *Balanchine* vivifica su acompañamiento visual al colocarlas una detrás de la otra, moviendo los brazos, como ya descritos, y de esta manera creando un movimiento de abanico. Al mover las musas sólo el torso, *Balanchine* utiliza el *épaulement* (dar hombro, y así crear más volumen), enfatizando la división del acompañamiento de *Stravinsky*. Este movimiento o figura geométrica de las musas es típica de *Balanchine*. Al colocar a las bailarinas cerca del centro del escenario, el coreógrafo sitúa el acompañamiento que ellas crean, en un lugar que se pueden ver como un soporte pero, además, como un importante componente del gran impacto visual escénico del momento²¹¹.

Sobre el *pas d'action* y el resto del ballet, *Danilova* dijo, que ellas tenían que colocarse en algunos momentos en paralelo y no en quinta posición, y de esta forma se creaba una belleza más natural²¹².

Otra novedad que se aprecia en el *pas d'action* es, que después de este canon, las musas, una detrás de la otra, ejecutan un giro con *Apolo* típico de los ballets de *Balanchine*: la pierna de soporte que está sobre la punta es doblada y la otra pierna está apoyada sobre la rodilla de esta, ambas piernas están en *en dehors* (giradas hacia afuera desde la cadera). Este giro como un sacacorchos, se verá en *Los cuatro temperamentos*.

²¹¹ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 111

²¹² DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1988, p. 97

Balanchine continúa con su descripción y escribe que las musas forman una línea detrás de *Apolo* y se van lo largo del fondo del escenario²¹³. En esta línea que ellas crean, de nuevo, con los pies en paralelo, se mueven a través del escenario en una serie de *plié relevés* (doblar las piernas y elevarse en este caso la punta). Estos movimientos hacia delante son realizados al máximo de las posibilidades del cuerpo, es decir, las bailarinas tienen que desplazarse lo máximo posible sobre la punta, en esta posición restringida. Los brazos se mueven de delante hacia atrás, colocándolos lo más atrás posible (sin distorsionarse) y arqueando la espalda, esta posición podría recordar al cisne de *Fokine* y a los actos blancos de *El lago de los cisnes*. De nuevo, al utilizar movimientos de los ballets clásicos, *Balanchine* vuelve a la herencia clásica y a la tradición con que había sido educado pero con la expansión de este movimiento, mezclado con posiciones paralelas, *Balanchine* amplía el vocabulario de la *danse d'école*.

La próxima formación tridimensional, ya descrita, es creada por los bailarines. Al romperse este conjunto, las musas crean una fila junto a *Apolo*. Los bailarines andan con pequeños pasos sobre sus talones, lo contrario a la danza sobre las puntas, la cabeza inclinada hacia a un lado, un brazo creando un ángulo y la palma de la mano hacia arriba, lo contrario a las líneas de la Danza Clásica, y así formando un grupo en línea recta se crea la impresión de que cada bailarín sujeta con la mano la cabeza del otro mientras se mueven. Este movimiento del grupo que es circular, proviene una vez más de los Ballets clásicos, en los que un bailarín creaba el eje de este círculo, en este caso es sobre los talones, con brazos angulares y torso distorsionado.

En el *pas d'action* y durante todo el ballet, los bailarines en algunos momentos, andan sobre sus talones, con las manos angulares, también con distorsiones del torso, poses amplias, gestos invertidos y no corrientes, las caderas sobresalen²¹⁴.

Balanchine mezcló constantemente elementos de la Danza Clásica, la Danza Moderna e incluso del jazz.

²¹³ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 23

²¹⁴ JOSEPH, Charles m. Stravinsky & Balanchine a journey of invention. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 87 (La traducción es mía)

En estos momentos con los elementos ya descritos, se puede apreciar un corte con la tradición clásica que en esta obra sería alterada pero no evitada. *Danilova* dijo al respecto:

"nos hacía flexionar los pies, acortarlos dentro de las zapatillas de puntas... usábamos manos angulares en lugar de las manos redondeadas de la Danza Clásica."²¹⁵

Más tarde después de esta gran novedad, andar en los talones²¹⁶, la fila se detiene. *Apolo* se inclina hacia abajo y las empuja con ternura al movimiento con el hombro. Dirigidas por *Terpsicore* las musas crean un tren o cadena que se mueve por el escenario²¹⁷. Esta cadena humana tiene relación con la biomecánica de *Meyerhold*.

Apolo obsequia a cada musa con el símbolo de su arte. A *Caliope*, musa de la poesía, con una tablilla; a *Poliemia*, musa del mimo, con una máscara que simboliza el silencio sobrenatural y el poder del gesto; y a *Terpsicore*, musa de la danza y de la canción le da una lira, el instrumento que acompaña a aquellas artes²¹⁸. Ellas aceptan los regalos, crean una fila y saltan hacia un lado del escenario. *Apolo* les ordena que creen y se sienta para contemplarlas.

En este *pas d'action*, *Goldner* describe que *Apolo* juega con las musas como si ellas fueran parte de un móvil, al partir el trío en grupos de dos o de una. Baila con dos a la vez, con cada una, en el aire, en el suelo²¹⁹. Al sentarse para contemplarlas, las observa como un crítico y elegirá al final a su favorita, aunque ya desde el *pas d'action* se aprecia su preferencia por *Terpsicore*.

²¹⁵ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 87 (La traducción es mía)

²¹⁶ Otra de las bailarinas de *Balanchine* y su tercera mujer, *Maria Tallchief* dijo: "teníamos las piernas en paralelo, andando en los talones y hacíamos contracciones con el torso." JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 88 (La traducción es mía)

²¹⁷ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 24

²¹⁸ *Ibid.*, p. 24

²¹⁹ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p.7

Presentándose, *Caliope* corre a través del escenario, con un lápiz imaginario hace como si escribiera en su tablilla; para, vuelve a repetirlo; la música cambia a más lenta y ejecutando *arabesques* en punta y simulando que escribe se mueve en círculo y luego corre al fondo del escenario, para colocar su tablilla en el suelo.

Los golpes en la partitura puntúan la variación de esta musa, que *Balanchine* lo expresa con fuertes contracciones del torso, que son seguidas, cuando la melodía inspirada en los textos alejandrinos empieza, por *piqués arabesque* en puntas, elemento de la Danza Académica, mientras ella simula como si declamara su poesía abriendo la boca. Otra vez aquí se observa la mezcla de la Danza Clásica, con la contracción típica de la Danza Moderna y la boca abierta gesticulación quizás del cine mudo. Esta apertura de su danza es como si estuviera haciendo una pronunciación literal. La maestra y bailarina *Suki Schorer*, que bailó este papel, lo describió de esta forma:

"Tienes un discurso que viene de lo más profundo de ti (se refiere a la contracción)... Cuando corres hacia delante, hablas un poco, dirigiéndote hacia un lado luego al otro, como si estuvieras en un anfiteatro griego. El habla es cada vez más débil y poco después no queda nada. Luego tienes una idea en el *pizzicato*. Cuando empiezas a correr recobras tus fuerzas. La idea es lo que vas a escribir."²²⁰

En la coreografía de la musa *Caliope* se pueden ver muchos de los movimientos y posiciones de los brazos y las piernas del *pas d'action*. Sus líneas son largas, al usar el dedo índice, como si indicara y que acompañaba al movimiento de alta extensión de la pierna. Este uso del dedo índice ya se ha visto en el análisis de *La Bella Durmiente*, en la variación del prólogo del hada *Violante*. Los movimientos, como al borde de perder el equilibrio sobre una pierna, al hacer que la pelvis se mueva hacia delante, creando con el torso una línea diagonal con la pierna extendida, llamados *off balance*. Este elemento amplia, alarga, extiende el movimiento en el espacio sin que el bailarín pierda el equilibrio. Es una expansión del vocabulario de la *danse d'école* que requiere un gran control y dominio de su técnica.

²²⁰ JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*. Hampshire: Dance Books, 2007, p. 171 (La traducción es mía)

Musicalmente, esta variación puede verse dividida en dos secciones A y B. *Joseph* explica que la transición que unifica estas secciones no es alterada por el ritmo alejandrino, mientras *Balanchine* con los movimientos de los brazos, de esta musa, que, gradualmente, van desapareciendo, sutilmente, llama la atención a la retención del ritmo subyacente de la música. Es decir, los gestos musicales dan uniformidad mientras los gestos coreográficos dan distinción²²¹. Al utilizar la música de esta manera ya le fue posible a *Balanchine* dar distinción al gesto coreográfico de una forma no vista hasta entonces.

Al final de la variación, *Caliope* le muestra a *Apolo* lo que ha escrito y él lo desapruaba.

Poliemia es anunciada al compás de acordes fuertes de la música. Aparece sujetando en sus manos una máscara que no lleva puesta en la cara. Poco después de liberarse de esta. Inicia su variación con el dedo índice de la mano izquierda recomendando silencio porque ella es la musa del mimo. Este matiz del dedo índice, ya visto en la variación de *Caliope* vuelve a ser utilizado. Los movimientos de ella son muy rápidos y dinámicos, como la música. Utiliza también la pelvis hacia delante para ampliar el movimiento, poses con los pies en paralelo y pasos virtuosos de la Danza Académica. Ejecuta toda su variación con el dedo sobre la boca pero como dice *Balanchine*, su entusiasmo juvenil se apodera de ella: se olvida, según responde a la música alegre, mundana, y antes de que se dé cuenta de lo que ha pasado, sus labios se han movido y ha hablado. Aterrorizada, se da palmas en la boca, castigando su propia travesura, pero *Apolo* ve lo que ha hecho y la reprende²²².

La variación de *Terpsícore* difiere, como *Scholl* escribe, de las otras dos musas por su fluidez y su aparente facilidad. *Danilova* explica que cuando ella entraba andando al escenario, intentaba hacerlo de una manera muy ligera porque ella era la musa de la danza, después se colocaba con los pies en paralelo y sujetaba su lira²²³ sobre su cabeza creando un plano bidimensional²²⁴.

²²¹ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven: Yale University Press, 2002, p. 107

²²² BALANCHINE, George; MASON, Francis. *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 24

²²³ “Es el símbolo y el instrumento de la armonía cósmica [...] la lira es uno de los atributos de Apolo y simboliza los poderes de adivinación propios de dios [...]” CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007, p. 650

Al comenzar la música, ella se eleva sobre las puntas y con las piernas imita el movimiento que los dedos hacen al moverse sobre las cuerdas de una lira. Al desprenderse del instrumento, toma una postura larga y amplia demostrando las tres dimensiones de su cuerpo. Los movimientos libres de sus brazos mientras gira rápidamente hacia *Apolo* la distinguen de las otras musas. *Scholl* escribe lo siguiente sobre esta variación:

"El uso no restringido del torso es el secreto del atractivo de *Terpsícore*, una declaración coreográfica del desarrollo del clasicismo en la danza: *epaulement*, la oposición de los hombros, cabeza y brazos al eje central del cuerpo (la respuesta del ballet al *contrapposto*), que distinguía la danza rusa del siglo XIX, de las otras escuelas europeas. Los giros de *Terpsícore*, con su sofisticada posición de la cabeza y los hombros, pagan tributo a la academia de *Petipa* y sus contribuciones a este arte. Como los que reunieron las primeras historias de las artes rusas, *Balanchine* reconoce las distinguidas contribuciones rusas a esta forma de arte en occidente en la coreografía de *Terpsícore*."²²⁵

La variación de esta musa no es sólo un tributo a la Danza Clásica, sino que representa a la bailarina de *Balanchine* con sus grandes movimientos y empeñada en mostrarse ante el público desde el ángulo desde que mejor se le aprecie.

En esta variación *Balanchine* utiliza movimientos del jazz, movimientos neoclásicos ya descritos, insiste en esta musa, que demuestra su maestría sobre esta danza, al realizar los *arabesque* y quedarse en equilibrio. Sus movimientos parecen como si se estuviera envolviendo en si misma, otras veces anda sobre los talones, inclinando el torso de una forma que parece como si buscara el eje de su cuerpo. El uso de las tres dimensiones en su cuerpo se refleja, también, en el uso del espacio escénico. Para agrandar y expandir sus movimientos utiliza la punta mostrando al máximo su empeine, es decir sin cortar la línea de la pierna, y esto se realiza en la cuarta posición de las piernas, sobre la pierna que está

²²⁴ DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 97

²²⁵ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, pp. 99-100 (La traducción es mía)

doblada. Esta extensión pertenece al Ballet Neoclásico y fue el estilo propio de *Balanchine*.

Al final de su variación, lanza sus piernas con grandes extensiones moviéndose hacia *Apolo*, ampliando la línea al hacer que sus caderas sobresalgan. Al finalizar arquea al máximo el cuerpo hacia atrás, sobre una pierna y la otra está en *battement tendu* delante (posición básica de la Danza Académica). Sus brazos se mueven con el torso y sus manos aletean como en la variación del hada canario del prólogo de *La Bella Durmiente*. La música de esta variación es parecida a la de *Caliope* pero más romántica. De todas las musas ella baila perfectamente, y *Apolo* la ensalza²²⁶.

Esta variación es la más sensual de las tres musas, la más fluida y en ella se descubren elementos del jazz, estos elementos dan vitalidad a esta danza.

Para realizar el análisis de la segunda variación de *Apolo* se ha elegido la explicación que el propio *Balanchine* le dio a *Edward Villela* y que este bailarín la describió así en su autobiografía, comenzando por el momento en que bailó por primera vez en un ensayo delante de *Balanchine*:

"Cuando yo acabé *Balanchine* me miró con naturalidad y dijo: "No, eso no es *Apolo*."

"¿Que quieres decir", yo dije. "Esos son los pasos y las cuentas"

"Esos son los pasos y las cuentas, pero no es *Apolo* porque tu no entiendes que los bailarines son los poetas del gesto."

"Perdón", yo dije.

Pero *Balanchine* no estaba consternado. Simplemente dijo: "Querido, yo te enseñaré *Apolo*."

Lo que siguió fue extraordinario. Sesenta años en aquel momento, *Balanchine* estaba en el estudio con su traje gris y una camisa de vaquero con rayas verdes y blancas, una corbata de cordón y mocasines, y bailó esta gran variación de *Apolo* para mí. Fue sorprendente. Yo podía ver como la música emanaba de su cuerpo.

²²⁶ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 24

Balanchine no sólo me habló físicamente, me permitió entrar en sus pensamientos sobre este papel. Nunca había hecho algo así antes.

Él empezó, al enseñarme el primer gesto de la variación de *Apolo* con sus brazos elevados y las manos horizontales, es realmente una quinta posición alta. En este simple gesto de *Apolo*, *Balanchine* sólo tomó la quinta posición y ¡la extendió! El neoclasicismo es ejemplificado por ese simple movimiento.

El próximo gesto en la variación, cuando *Apolo* pone sus manos y antebrazos planos en la cabeza, es una quinta posición reducida y plana. Esto era seguido por un gran y profundo gesto, *port de bras*.

Balanchine se giró hacia mí y me dijo, "Sabes, es como un águila sobre una percha, sobre una roca, mirando hacia abajo desde un risco."

Después de eso, un pequeño motivo español aparece en la música. *Apolo* mira hacia abajo y levanta sus brazos y se gira alrededor. *Balanchine* sonrió "Es como un matador que mira como pasa el toro."

Continuó hablando sobre el paso, con la segunda posición en la que *Apolo* da patadas a la izquierda y a la derecha con su pierna.

'Paso de futbol' él dijo. "Hombre golpeando a la pelota, sabes. Futbol." Estaba incluso escrito en la partitura de 1928, que yo descubrí más tarde.

[...] *Balanchine* continuó, hablando ahora sobre los movimientos de la carrera de carros del final, increíbles imágenes masculinas que evocaban a los atletas del Olimpo y a los héroes y dioses de Grecia y Roma.

Yo decidí preguntarle una cuestión.

"Este gesto, el abrir y cerrar las manos cuando uno de los brazos de *Apolo* está detrás de su espalda y el otro sobre su cabeza, ¿de dónde viene?. Yo quería saber. 'Es increíble, realmente increíble.'"

El explicó, "Sabes, yo estaba en la Unión Soviética, un lugar horrible, sin color, sin pintura. Terrible. Sin luz. Yo fui por primera vez a Londres al *Picadilly Circus*. Yo vi por primera vez luces intermitentes."

En los gestos vibrantes de las manos de *Apolo*, *Balanchine* había recreado las impresiones de su juventud de esas resplandecientes luces de neón. [...]

Así que, allí estaba yo entre águilas y matadores, fútbol y Londres, y *Balanchine* enseñándome la base de su estilo, su conexión a la tradición clásica de *Petipa*, y su partida de ella. [...] Me metí en el papel y en el neoclasicismo y en lo que *Balanchine* estaba haciendo para desarrollarlo."²²⁷

En esta cita se puede apreciar claramente que *Balanchine*, como el decía ensamblaba, ensamblaba todo tipo de movimiento de acuerdo a la coreografía y a su estética. Hay que remarcar, también, en esta variación que utiliza giros en paralelo, tomados de la media punta con la rodilla de la pierna de soporte doblada y los brazos pegados al cuerpo. Este elemento es opuesto a la Danza Clásica y pertenece a la Danza Moderna.

Con todo este conjunto, se vuelve a afirmar que se amplía el vocabulario. Cuando el dios ejecuta la quinta posición de los pies, de *Louis XIV*, con los brazos como los de Hércules sujetando al mundo, se describe a sí mismo. La claridad de la quinta posición, éste es el principio y el fin en la *danse d'école*.

Al término de su danza, *Apolo* se sienta en el suelo con una postura llena de gracia, de dios. *Terpsícore* aparece ante él y toca su mano extendida²²⁸.

Terpsícore toca el dedo de *Apolo*, como en el fresco de la *Capilla Sixtina* de *Michelangelo* dios toca el de Adán. Dios le transmite la vida de esta manera a Adán y *Terpsícore* le transmite la danza a *Apolo*. Esta pose es completada por el otro brazo *Terpsícore* que está elevado en diagonal, los brazos de ambos crean una larga línea. Nuevamente se ve en esta línea, la tendencia al alargamiento de las extremidades.

Terpsícore, da un paso sobre él, ejecutando nuevamente un *arabesque pênchee* pero, en este caso, gira lentamente en esta posición. Otra de las novedades se encuentra, cuando él la levanta sobre su hombro y ella queda boca abajo con las piernas abiertas, posiciones parecidas ya habían sido vistas en sus primeras coreografías. Al depositarla en el suelo sobre una pierna, ambos se inclinan hacia delante, de nuevo llegando al borde de su equilibrio y esto para extender las líneas y, además, él la arrastra; estos elementos que

²²⁷ VILLELA, Edward; KAPLAN, Larry. *Prodigal Son Dancing for Balanchine in a World of Pain and Magic*. New York: Simon & Schuster, 1992, pp. 145- 147 (La traducción es mía)

²²⁸ BALANCHINE, George; MASON, Francis. *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 24

pertenecen al vocabulario clásico son ampliados por *Balanchine* en unas dimensiones desconocidas hasta entonces.

En un momento ella se desliza hacia abajo y cae con las piernas abiertas, él la levanta cogiéndola de sus muñecas y colocándola sobre una pierna en la punta y repitiéndolo de nuevo. Este paso está lleno de pericia técnica, de novedad y es como un juego entre ellos, un estudio de la geometría del cuerpo y sus posibilidades²²⁹.



Un momento muy tierno se encuentra cuando ella con esa música tan suave del paso a dos, le ofrece las palmas de sus manos y reposa en ellas su cabeza.

²²⁹ *Tim Scholl* describe este paso a dos en el libro *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of ballet*, de este modo: "The pas de deux that follow is a lesson in complementary movement, a study of the body's geometric and mechanical possibilities (and a prelude to the extreme examination of interdependent strength and balance in the pas de deux of *Balanchine's Agon* (1957))." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 101

Finaliza con la lección de natación, en ella el dios de rodillas coloca a *Terpsícore* sobre su espalda y le premia con esta lección en la isla de *Delos* por haber bailado tan bello. Los brazos de ella se mueven en el aire como si nadara en las aguas del mar Egeo²³⁰. La coreografía en el momento de esta lección, representa lo consciente que *Balanchine* era al equilibrar los acontecimientos musicales y coreográficos.

Este paso a dos significa un cambio radical de los pasos a dos de los ballets anteriores, por el uso del espacio, las nuevas posiciones, la amplitud de los movimientos, la manera en que el hombre levanta a la mujer desafiando el equilibrio y la virtuosidad, la musicalidad y la sensualidad que el nuevo contacto corporal creaba. Todo esto da a la danza entre el hombre y la mujer, una nueva dimensión técnica y artística.

Al terminar este paso a dos, él se levanta y ella se desliza y reposa sobre el cuerpo de él. Cambia la música para dar comienzo a la coda, y las otras dos musas entran en el escenario. Los cuatro bailan una alegre coda, *Scholl* escribe que *Caliope* y *Poliemia* se hacen eco de muchos de los gestos de *Terpsícore*, su repetición al unísono sugiere una deficiencia, una floja recitación del diálogo elocuente de *Terpsícore*²³¹. En un momento estas dos musas ejecutan en espejo, *relevés arabesque* seguidos por un giro con los brazos en quinta. El uso de los movimientos en espejo son típicos del cuerpo de baile de los ballets del siglo XIX y los elementos que estas dos musas bailan, pertenecen al vocabulario clásico y podrían recordar a las variaciones de Aurora y el Hada de Lilas en *La Bella Durmiente*.

A continuación, cuando los cuatro vuelven a bailar juntos la dinámica, rapidez, posiciones de los brazos y los movimientos sincopados se exhiben por primera vez en la escena. Luego pasan a imitar a los carros de carreras de la antigua Grecia. Este momento se llama la *troika*, que es un trineo tirado por tres caballos en Rusia. Las musas son los caballos y *Apolo* es el carro y las dirige a su vez, mientras hace esto anda casi de rodillas. Al finalizar

²³⁰ Sobre esta lección de natación *Charles M. Joseph* escribió en el libro *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*: " He (*Apollo*) transports his chosen Muse, enabling her to become part of the air. For just a moment she shares with him the freedom of escape. In the same way the enchantment of ballet is occupied with the fantasy of flight, of being godlike." JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p.113

²³¹ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 101

la coda ellas, andando hacia él, dan una palmada y le ofrecen las palmas de sus manos y en ellas el reposa la cabeza²³².

En este momento, la Apoteosis²³³, se escucha la música de *Zeus* que llama a su hijo²³⁴, ellas se arrodillan y crean con *Apolo* otra de estas formaciones de tres dimensiones del constructivismo. Este momento expresa el tema del ballet, según *Scholl*, la conquista del espacio escénico:

"Mientras las musas están sentadas juntas, las piernas extendidas hacia delante y tocándose, *Apolo* está detrás de ellas y extiende su mano sobre su cabeza. Al levantar cada musa una pierna *Apolo* las sujeta por un instante. En este momento, él forma un círculo con sus brazos y cada una une sus brazos alrededor de los de él. Con sus brazos entrelazados, las musas se levantan una por una. Ellos agrupan su forma, una vez pequeña, continua creciendo como un círculo alrededor del otro y finalmente se separa. Estos círculos recuerdan por un momento en el *pas d'action* cuando *Terpsicore* circula como con una órbita alrededor de *Apolo* y las musas. Repetido y ampliado en la coda, la secuencia de este movimiento ponen de relieve el tema del ballet, la conquista del espacio tridimensional."²³⁵

Los cuatro se unen en la famosa pose llamada los rayos del sol (en la última versión sería la pose final, en la versión que se está analizando, el final es diferente). Las musas se apoyan contra *Apolo* y extienden sus piernas en *arabesque* mientras él hace un gesto con el brazo hacia el cielo. Esta pose plana recuerda al principio de la primera variación de *Apolo*, pero en esta se le añade dimensión cuando los rayos de las piernas se abren. Representa al

²³² "Después del estreno, un crítico desafió a *Balanchine* con esta pregunta: 'Dígame Señor *Balanchine*, ¿Dónde a visto usted *Apolo* de rodillas? *Balanchine* contestó 'Dígame Señor, ¿Dónde a visto usted a *Apolo*?'" GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 9 (La traducción es mía)

²³³ *Richard Buckle* en su biografía sobre *Balanchine*, *George Balanchine ballet Master* escribió: "The mounting excitement of the Coda, preceding the calm of the Apoteosis, is like the chase in the last sequence of a film, which holds the spectator in suspense before the happy ending." BUCKLE, Richard. *George Balanchine Ballet Master*. New York: Random House, 1988, p.46

²³⁴ "En los primeros acordes de la Apoteosis, *Balanchine*, dijo, 'Él *Apolo* oye que su padre lo está llamando.' BUCKLE, Richard. *George Balanchine Ballet Master*. New York: Random House, 1988, p. 46 (La traducción es mía)

²³⁵ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 101 (La traducción es mía)

sol que es *Apolo* y las capacidades de movimiento del cuerpo humano en el espacio, en el círculo y cuadrado del hombre de Vitrubio de *Leonardo da Vinci*.



Después las tres bailarinas le ofrecen sus manos al dios y éste las sostiene con una, moviéndose en diagonal hacia el fondo de la escena, de nuevo como un carro, pero a diferencia con la *troika* de la Coda, ellas se elevan a las puntas en paralelo, el torso se arquea hacia atrás y con los acordes de la música, caen hacia delante sobre una pierna doblada, al máximo de expansión. Con esto se demuestra el ideal de la Danza Clásica que es el desafiar a la gravedad de la tierra, pero en este movimiento *Balanchine* hace conscientes a los bailarines y al espectador, que al final caemos al suelo por el peso del cuerpo y que la gravedad siempre está presente.

Apolo, seguido por las musas, anda lentamente y al ritmo de la música y uno detrás del otro asciende al *Parnaso*, la escalera, elevan sus brazos y son iluminados por un rayo de luz,

mientras el resto del escenario está a oscuras. *Leto* vuelve a la escena y cae en los brazos de las doncellas al despedirse de su hijo.

Apolo y las musas desaparecen de la tierra pero, renuevan en las manos de *Balanchine* a la *danse d'école*, con su nuevo estilo el neoclasicismo. La crisis finalizó y un nuevo periodo se abriría en la escena.

- *La danse d'école es reformada*

Apolo es el principio de una nueva era en la danza, no sólo de la *danse d'école*. Al elegir este dios a la musa de la danza, el arte coreográfico cambió para siempre. El dios maduró, lo mismo que lo hizo *Balanchine*, como ya se dijo, porque *Balanchine* supo ya lo que había estado buscando hasta entonces.

Aprendió de los elementos de *Petipa*, *Duncan*, *Fokine*, *Nijinsky*, *Nijinska*, *Goleizovsky* y *Lopukhov* y de la Danza Moderna, los reunió y llevó a la danza a una nueva dimensión artística.

Balanchine tomó este arte desde las tradiciones académicas de *Petipa*, lo renovó y lo convirtió en algo nuevo nunca visto; él fue el verdadero innovador y revolucionario que se necesitaba. En este ballet, él incorporó elementos del constructivismo soviético y de la filosofía del acmeismo ruso, al utilizar los cuerpos de los bailarines para crear grupos y experimentar en el espacio escénico. Añadió nuevos pasos y movimientos al vocabulario de la *danse d'école*, al ampliar y extender los ya existentes y al añadir elementos de otras danzas, también, movimientos del fútbol y del toreo.

El paso a dos cambió, el contacto corporal entre sus intérpretes fue diferente; la musicalidad, los movimientos acrobáticos serían parte de él y siempre la expansión, el alargamiento y el mayor uso del espacio escénico. Los pasos a dos ya no estaban basados en equilibrios y giros sino en movimientos fluidos y llenos de emoción, propios de dos seres humanos. El físico y la técnica de los bailarines empezó a cambiar y mejorar.

Utilizó, además, contenidos de las vanguardias soviéticas en los grupos y cadenas parecidos a los ballets de *Goleizovsky*; la musicalidad de *Lopukhov* y sus estudios musicales para interpretar la música de *Stravinsky*.

Se inspiró del ballet abstracto de *Fokine*, *Les Sylphides* y de las teorías de *Malevich* y los artistas rusos, para poder coreografiar un ballet como *Apolo*, que tiene un tema pero no un argumento. Todos estos cambios y experimentos los integró a la Danza Académica.

En este ballet aprendió a reducir, eliminar y a que *menos es más*. Eliminó lo superfluo, el mimo, la gesticulación facial, redujo los vestuarios y decorados (muchos de ellos en perspectiva) para que la danza pura, sólo danza, movimiento en el espacio y el tiempo fuera lo más importante del espectáculo.

Liberó al ballet de su dependencia de los decorados y argumento típicos de los *Ballets Russes* de *Diaghilev*, que en muchos casos, reducían a la danza a un puesto secundario.

Danilova escribió lo siguiente sobre *Apolo*:

"La idea era hacer que todas estas cosas fueran parte de una unidad, no enseñar los contrastes entre ellas. [...] Nosotros fuimos los primeros en interpretar los movimientos de *Balanchine*, en encontrar ese camino. Fue para la segunda generación tomar lo que nosotros habíamos hecho y construir sobre ello."²³⁶

Balanchine en *Apolo* ya no depende de los decorados y argumentaciones, se enfoca en las capacidades arquitectónicas del cuerpo danzante y su capacidad y habilidad para usar el espacio que lo rodea. En este ballet, en el espacio escénico, los cuerpos en movimiento van redefiniendo este espacio y de este modo, no sólo se observa el cuerpo de los bailarines que se mueven con más amplitud y expansión sino que, también en las formaciones de los grupos, estos, a veces, son de un simple plano, de varios o cambian de plano dentro de sus formaciones.

El interés de *Balanchine* al presentar estos cuerpos danzantes en esta nueva toma de conciencia espacial, lo condujo a que todo lo demás sobra, sólo la música será la guía y compañera.

²³⁶ DANILOVA, Alexandra. Choura The Memoirs of Alexandra Danilova. London: Dance Books, 1987, p. 100 (La traducción es mía)

El historiador *Lincoln Kirstein* dijo que él entendió la danza al ver *Apolo*:

"es un lenguaje independiente de interés plástico visual basado, en la música sin adornos. La preocupación residía en el movimiento tridimensional medido por el gran ritmo y la gran sonoridad."²³⁷

En esta cita de *Kirstein* se distinguen dos puntos: el espacio ya comentado y la música. Con respecto a la música no sólo se observa la dependencia rítmica de ella en la danza, sino que, en los cánones y formaciones que los bailarines ejecutan, *Balanchine*, que era consciente de la arquitectura musical, en algunos casos, la intentó expresar con los bailarines. La partitura tiene unos temas musicales. En algunos momentos, uno de estos temas se distingue como una unidad en sí. A veces, estos temas se interpretan a la vez, contrapunto, más rápido o más lento y forman como capas musicales. En la composición de *Apolo*, en algunas ocasiones, estas capas se despliegan en cánones. *Joseph* explica: que esta composición contiene un mensaje arquitectónico de gran amplitud en este despliegue canónico, que es muy significativo. El aumento o disminución de estos despliegues canónicos son como los procesos naturales de la vida, todo empieza, sube y muere²³⁸. *Balanchine* los visualiza de esta manera con los bailarines, por ejemplo:

- cuando el canon empieza ellos forman uno de los grupos tridimensionales, cada bailarín mira a un lugar determinado con el cuerpo. Ellos están unidos por las manos y ellos empiezan a moverse al mismo tiempo que el tema toma textura.
- Mientras el tema canónico se estira en diferente ritmo temporal en las voces (musicales, instrumentos o grupos de instrumentos) individuales, en este punto

²³⁷ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 103 (La traducción es mía)

²³⁸ JOSEPH, Charles m. Stravinsky & Balanchine a journey of invention. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 116

Balanchine anima a cada bailarín, individualmente, a girar y cruzar debajo de los brazos de los otros sin nunca romper la unión entre ellos²³⁹.

Se pone de manifiesto que *Balanchine* utiliza el tiempo, la música, de tal manera que la arquitectura de la coreografía se amplía, se desarrolla y se extiende. Todo este conjunto: el uso del espacio, la estructura corporal y el uso del tiempo, hacen, que este ballet, consiga una claridad de movimientos, de su propia arquitectura coreográfica y de su propia geometría que concuerdan con las cualidades del dios *Apolo* que es el orden y la claridad.

Este ballet hizo un camino de vuelta a sus propias raíces históricas: *Louis XIV*, pero, por encima de esta historia fundacional, volvió al clasicismo griego del cual emanaba además de la claridad, la armonía y el orden que habían sido siempre las normas de la Danza Clásica.

El retorno, a la Danza Académica en *Apolo*, expresa la importancia de este arte, la validez de su lenguaje y su capacidad para incorporar nuevas formas. Basándose en ella y en el clasicismo en general *Balanchine* dijo:

"El clasicismo es duradero porque es impersonal."²⁴⁰

La Danza Clásica es también un ejemplo de esta cita, porque no depende del estilo propio de una persona, ni como lenguaje, ni creación, sino que es el arte de muchos a través del paso del tiempo. Esta ausencia de propietarios es lo que la hace libre para evolucionar y por eso se ha desarrollado a través de los siglos.

Esta vuelta al clasicismo en la danza por parte de *Balanchine*, fue definida por *Diaghilev*. El músico *Navokov* recuerda como *Diaghilev* le comentaba al pintor *Derain*:

"Lo que está haciendo es magnífico. Es puro clasicismo, tal y como no lo habíamos visto desde *Petipa*."²⁴¹

²³⁹ JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 116

²⁴⁰ HOGAN, Anne, editor. *Balanchine Then and Now*. Lewes: Sylph Editions, 2008, p. 62 (La traducción es mía)

²⁴¹ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p.99 (La traducción es mía)

La evolución del ballet *Apolo*, desde su estreno hasta la última versión de 1979, representa uno de los mejores ejemplos de eliminación, de reducción y de búsqueda de la esencia. De este modo se ha podido ver como a través del tiempo, la danza y la música han sobresalido ellos solos.

5. 5 El fin de los Ballets Russes de Diaghilev

En la noche del veintiséis de Julio de 1929 los *Ballets Russes* terminaron su temporada en Londres. *Diaghilev* solicitó que toda la compañía se reuniera después del espectáculo en el escenario, se despidió de ellos, deseándoles unas buenas vacaciones de verano y un buen descanso para que volvieran en otoño descansados porque la nueva temporada iba estar muy ocupada. Pero los miembros de los *Ballets Russes* no volvieron a verlo porque murió aquel verano.

Durante aquella la última temporada de los *Ballets Russes* y poco antes de la muerte de *Diaghilev*, la creación más importante fue el ballet *El hijo pródigo*, con coreografía de *Balanchine*, música de *Prokofiev* y escenografías de *Rouault*.

Este ballet junto con *Apolo*, son las únicas creaciones de *Balanchine* para los *Ballets Russes* que han sobrevivido.

5. 5. 1 El hijo pródigo

El hijo pródigo, según *Taper*, fue un nuevo tipo de trabajo coreográfico de *Balanchine* y en muchos aspectos fue, una nueva experiencia para toda la compañía porque parecía una sorprendente vuelta, aunque con un diferente enfoque, a los emocionales y apasionados

ballets de veinte años antes que los *Ballets Russes* de *Diaghilev* habían puesto en escena²⁴². *Diaghilev* tuvo mucho interés en este ballet, supervisándolo con gran atención, como había hecho muchos años antes en las creaciones de las primeras temporadas de los *Ballets Russes*. Esto, quizás, fue debido a las dudas que él tenía sobre la capacidad de *Balanchine* para abordar un tema como este, ya que en todos los ballets anteriores del coreógrafo la carencia de conmoción y drama predominaban. Pero *Balanchine*, según *Grigoriev*, con su talento, se planteó el tema de esta obra de una manera intelectual, ya que cualquier manifestación emocional le era ajena²⁴³.

El tema estaba basado en una narración bíblica, esto también era nuevo en las producciones de los *Ballets Russes*, y aunque *Diaghilev*, en aquel momento estaba empezando a dar la espalda a lo que estaba de moda, sin darse cuenta esta obra fue un antecesor del acercamiento religioso en el arte de los años treinta y cuarenta.

El argumento de este ballet está basado en la parábola del *hijo pródigo* de *Jesús de Nazaret* recogida en el Nuevo Testamento, en el evangelio según *San Lucas*, capítulo quince, versículos del once al treinta y dos.

El *libretto* fue escrito por *Kochno* y algunos elementos mencionados en la Biblia fueron omitidos. El biógrafo de *Balanchine*, *Bernard Taper* escribió sobre él:

"Así, *El hijo pródigo* tenía un tema bíblico, pero visto a través de los ojos de Rusia y filtrado a través de las almas rusas y *Balanchine* lo coreografió de tal forma que se expresaba, completamente, como una obra del siglo XX. Su coreografía era simbólica y expresionista. Transmitía el significado central de cada acción y situación de una forma poética (aunque la poesía era con frecuencia la poesía de lo grotesco) pero nunca con gestos literales o naturalistas. Para este ballet *Balanchine* se alejó del vocabulario clásico que había usado en *Apolo*, pero se acordó de la lección que había aprendido sobre la unidad del tono. Esta vez su paleta de

²⁴² TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p.108

²⁴³ *Ibid.*, p.108

movimientos contenía préstamos de la gimnasia, de los artistas de circo y acróbatas."²⁴⁴

El hijo pródigo aunque es una obra de *Balanchine*, no corresponde a la línea que empleó con *Apolo* y que sería la que desarrollaría y continuaría hasta su muerte.

Este ballet es una creación típica de los *Ballets Russes*, hecho que se puede apreciar con claridad en el *libretto*, los decorados y en la manera en que está coreografiado. Aunque en los movimientos, formaciones de grupo y musicalidad se puede distinguir la mano creadora de *Balanchine*. En muchos de estos movimientos y gestos también se puede ver la influencia de *Diaghilev* y de los *Ballets Russes*. A su vez, estos nuevos movimientos demuestran la capacidad artística de *Balanchine*, que no sólo creó Ballets Neoclásicos, sino como se manifiesta en este ballet su talento le permitió crear un ballet expresionista y extremadamente emocional. Pero aunque sea un ballet diferente a los otros que él creó durante el resto de su larga carrera como coreógrafo, es una obra de él. Este hecho lo explica el bailarín *Edward Villela*, que fue uno de los más alabados intérpretes en el papel principal de esta coreografía, de esta manera:

“Aunque tiene narración (no corriente en las obras de *Balanchine*), *El hijo pródigo* es un ballet de *Balanchine*. La historia es contada de una manera económica, la coreografía está unida a la música y contiene mucha invención en la danza.”²⁴⁵

Otra de las facetas atípicas de la obra de *Balanchine* y típica de los *Ballets Russes* que se observa en esta obra es el uso de accesorios escénicos. Al inicio del ballet, las dos sirvientas están moviendo y colocando jarras y trompas, en vez de bailar. La crítica *Nancy Goldner* afirmó que si él hubiese creado esta obra diez años más tarde, cuando ya vivía en America, habría coreografiado una variación para las dos sirvientas²⁴⁶.

²⁴⁴ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 110 (La traducción es mía)

²⁴⁵ VILLELA, Edward; Kaplan, Larry. *Prodigal Son Dancing for Balanchine in a World of Pain and Magic*. New York: Simon & Schuster, 1992, pp. 79-80 (La traducción es mía)

²⁴⁶ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 13

En *El hijo pródigo* no hay Danza Clásica, aunque la *Sirena* baila en puntas (faceta destacada de los ballets de *Balanchine* posteriores a este) esto es irrelevante; sus movimientos son con frecuencia en paralelo y la razón del porqué ella usa las puntas es, simplemente, para darle más altura a la bailarina, de este modo le es posible a ella elevarse sobre su presa, en este caso *el hijo pródigo*.

La *Sirena*, representa a una mujer que seduce a los hombres para, después de haber caído como presas de ella, ella misma y su séquito: los juerguistas, roban a los mismos hombres a los que ella ha seducido. Por otra parte ella representa a la mujer experta que va a introducir al hijo pródigo en las relaciones amorosas.

Otra faceta diferente en *El hijo pródigo*, a las futuras obras de este coreógrafo consiste en, que los puntos narrativos tienen la misma importancia que la danza.

La obra de *Balanchine* se destaca porque él omite la narración para que la danza pura sea la que destaque en el espectáculo. En este ballet existen maravillosos momentos de danza como el primer Solo del hijo pródigo y el paso a dos entre la Sirena y él pero, y como *Goldner* remarca, no son decisivos para el impacto del ballet²⁴⁷ debido a que forman parte de la narración²⁴⁸.

Esta obra era la número noventa y cuatro de las coreografías de *Balanchine* y aunque es diferente al resto de sus otras obras conocidas, en ella una vez más se pueden apreciar las influencias de los coreógrafos soviéticos como *Goleizovsky*, por ejemplo, en el paso a dos entre el hijo pródigo y la Sirena.

En este paso a dos, se manifiestan los experimentos acrobáticos y eróticos que *Balanchine* ya había hecho en sus primeras obras creadas antes de salir de la Unión Soviética y que tenían sus raíces en las obras del coreógrafo soviético ya mencionado. Para *Balanchine*, estos movimientos no eran nada nuevo, aunque los críticos y el público europeo nunca los habían visto en un ballet y hubo todo tipo de reacciones. Pero lo más importante es, que al observar los ballets creados más tarde, no sólo por él, sino por los coreógrafos del siglo XX

²⁴⁷ En el libro *Balanchine Variations*, la autora *Nancy Goldner* lo describe de esta manera: "The opening scene contains the Son's most thrilling and extended variation, but one could argue that the moment when the Son stops dead in his tracks upon the entrance of his father, or the passage in which the father presses the boy's head down, demanding proper respect from his rebellious child, are as vivid and memorable as the Son's leaps. And of course, the most memorable scene of all when the boy crawls home to his family, has no dance movement." GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 14

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 13

y XXI y hasta nuestros días, estos movimientos que él introdujo cambiaron y ampliaron el trabajo en pareja, dándoles más plasticidad y capacidad de expresión a los bailarines a través del movimiento. La mayoría de los coreógrafos del siglo XX seguirían este ejemplo.

En un artículo titulado Acrobacia y la Nueva Coreografía, publicado poco después del estreno de *El hijo pródigo*, la coreógrafa americana *Agnes de Mille* (1905-1993) escribía que este paso a dos era una de las seducciones más importantes vistas en la escena moderna, remarcando especialmente el momento en que la *Sirena* se abrazaba a la cintura del hijo pródigo tomando la forma de un cinturón y luego se deslizaba lentamente por su cuerpo hasta llegar al suelo y él caía al lado de ella entrelazando sus extremidades con las de ella²⁴⁹.

Hay que subrayar, de nuevo, que el arte constructivista se vuelve a evidenciar en *El hijo pródigo*, por ejemplo, en la danza de los juerguistas, *Balanchine* corta la danza para que estos creen una formación que se parece a un rueda. También la verja de madera, que es parte de la escenografía, tiene un uso decorativo y funcional. En algunos momentos esta se convierte en una mesa de banquete, en un crucifijo, en un barco.

En esta obra se aprecia el intento de unir el Arte con la industrialización, lo funcional y lo decorativo; el Arte de alta calidad y el de baja calidad (danza y circo) por los movimientos acrobáticos y los bellos movimientos, por ejemplo, los de la danza de la Sirena. Los movimientos feos y grotescos se pueden apreciar en la danza de los juerguistas, estos juerguistas, además son calvos para enfatizar su carácter degenerado. Los contrastes en la danza son expuestos de una forma muy clara por *Balanchine* en esta obra, de esta manera acentuó el carácter dramático de la narración.

La *Sirena* fue creada para la bailarina *Felia Doubroska*, alta y de piernas extremadamente largas, no sólo su altura era la ideal para este papel, sino que este tipo de bailarina sería la que *Balanchine* utilizaría en sus futuras coreografías.

²⁴⁹ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p.110

El físico de la mujer cambiaría radicalmente en la *danse d'ecole*, gracias al gusto de este coreógrafo y a la forma que tuvo él de entrenar a sus bailarinas. Este tipo de bailarina alta, delgada, con largas extremidades, cabeza pequeña y cuello largo se ha impuesto hasta la actualidad en la Danza Clásica, no sólo en el *New York City Ballet* (compañía fundada por *Balanchine*) sino en el resto del mundo.

El papel principal de este ballet era, de nuevo, al igual que en *Apolo*, masculino, esta fue otra de las influencias de *Diaghilev* y por eso fue creado para *Serge Lifar*.

Este papel requiere una fuerte capacidad dramática del bailarín y no concuerda con los ballets neoclásicos que *Balanchine* crearía más tarde. *Edward Villela* afirmó, que este ballet era una cuestión de entender como hacer que un momento dramático *diga* o exprese. Él tuvo, *Villela*, que aprender a contener el drama en la escena sin la ayuda del virtuosismo técnico²⁵⁰.

Los movimientos del *hijo pródigo* no pertenecen al vocabulario de la *danse d'ecole*, como ya se ha dicho, su primera variación es brillante, con muchos giros y saltos y llena de bravura, ejecutando muchos elementos en paralelo, pero, según la acción se desarrolla la danza y los movimientos de esta se va encorvando y acercándose cada vez más al suelo y culminan en la escena final, cuando él, el hijo pródigo, vuelve a su casa, andando en sus rodillas ayudándose con un bastón.

La escena final es muy emocional porque expresa los sentimientos humanos, el hijo pródigo vuelve a casa, arrastrándose, después de haber vivido aventuras en un país lejano, después de haber sido humillado, engañado y robado. Su padre lo acoge, lo perdona y lo abraza con un gesto tierno, como si fuera un niño. La música y la fuerte emoción que la coreografía expresan hacen que el público se emocione e incluso llore, después de cerrarse el telón.

La historia del *hijo pródigo* es contada por *Balanchine* con mucho cuidado y detalle. En ella se unen las ideas innovadoras del coreógrafo con el mundo artístico y modernista de

²⁵⁰ VILLELA, Edward; KAPLAN, Larry. *Prodigal Son Dancing for Balanchine in a World of Pain and Magic*. New York: Simon & Schuster, 1992, p. 80

los *Ballet Russes*, también y al igual que en *Apolo*, el protagonista es un hombre. Estos dos ballets, creados para los *Ballets Russes* son los únicos en los que el hombre destaca, ya que en el resto de coreografías de *Balanchine* predomina la importancia que él dio a las bailarinas.

El hijo pródigo fue el último ballet importante de los *Ballet Russes*, en el mismo año de su estreno *Diaghilev* murió y poco después los miembros de la compañía recibieron cartas que anunciaban la disolución de los *Ballets Russes* y el mundo se colapso a sus pies²⁵¹.

El fin de los *Ballets Russes* marcó el principio de un incierto y largo camino para los miembros de esta compañía.

Muchos de ellos trabajaron en las diferentes compañías llamadas los *Ballets Russes*, otros trabajarían en Music-hall, otros como *Nijinska* y *Balanchine* crearían sus propias empresas, *Serge Lifar* sería director de la *Ópera de Paris* por un periodo de tiempo de treinta años.

El Royal Ballet de Londres fundado por *Ninette de Valois* y el *New York City Ballet* fundado por *Balanchine* son instituciones que tienen sus raíces en los *Ballets Russes*, ya que sus fundadores fueron miembros de esta, y se han establecido en el mundo por la importancia que han tenido en el desarrollo y difusión de la danza hasta nuestros días.

Durante veinte años, el público disfrutó y fue testigo del maravilloso mundo creativo, innovador y vanguardista de la empresa creada por *Diaghilev* y su grupo de amigos de la revista rusa simbolista *Mir isskutsva*.

La importancia de los *Ballets Russes* en la historia del Arte es fundamental para comprender el desarrollo de éste en el siglo XX, porque nunca más existiría una colaboración de artistas tan fuerte como la de aquel momento.

La historia de los *Ballets Russes* abarca el período en el que la *danse d'école* había caído en una de sus crisis más profundas y finalizó con el nacimiento del Ballet Neoclásico con el ballet *Apolo*. Aunque en muchas de las producciones de los *Ballets Russes* la danza y,

²⁵¹ Garafola en su libro *Diaghilev's Ballets Russes* escribe respecto a esto: „Soon letters arrived from *Serge Grigoriev* announcing the demise of the company. For *Alicia Markova* life had come to an end. With *Diaghilev's* death, *Alexandra Danilova* later wrote, *the ground collapse beneath my feet*. The collapse of the *Ballet Russes* marked the beginning of a long, uncertain journey for its former dancers.“ GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 376

especialmente la *danse d'école*, fueron reducidas para dar más prioridad a las artes plásticas, la innovación y búsqueda de muchos de sus ballets sirvieron para ayudar al desarrollo de esta.

El secretario perpetuo del Instituto de Francia de la Academia de las Bellas Artes, *M. Emmanuel Bondeville*, en la reunión anual del Miércoles 15 de Noviembre de 1972 pronunció en su discurso titulado *De Diaghilev a Igor Stravinsky vers la plus belle entrée dans la vie*, lo siguiente sobre la importancia histórica en la evolución de las artes de los *Ballets Russes*:

"Le miracle des *Ballets Russes* est de vivre toujours alors que la compagnie qui illustre ce titre est depuis longtemps disparue.

Leur importance dans l'évolution des arts est sans limites. Il ne s'agit pas seulement de l'art choréographique, transformé par leur action. Les arts plastiques ont trouvé, par eux, de nouveaux moyens et de nouvelles formes d'expression. Non seulement la musique y a vu naître des oeuvres maîtresses, mais les *Ballets Russes* de *Serge de Diaghilew* ont modifié les cours de son histoire et le grand artisan de cette transformation est *Igor Strawinsky*."²⁵²

Con este texto elegido porque expresa la importancia de los *Ballets Russes* en la historia del Arte, se cierra el periodo histórico que abarcó la profunda crisis de la *danse d'école* y que fue testigo de su renovación por manos de artistas rusos: el Ballet Neoclásico.

Los *Ballets Russes* habían devuelto a Europa, especialmente a Francia, país donde nació la *danse d'école*, la capacidad creativa que este arte necesitaba. Pero al desaparecer y en manos de sus ex-componentes, el ballet lentamente se expandió no sólo por Europa sino que el Ballet Neoclásico se desarrollaría en los Estados Unidos de America.

Coincidiendo con este período *Balanchine* intenta desarrollar su trabajo en Europa pero al cerrársele las puertas en este continente, emigra a Nueva York debido a la ayuda del

²⁵² BONDEVILLE, M. Emmanuel. *De Diaghilev a Igor Stravinsky Ver la plus belle entrée dans la vie*. Paris: Institut de France Académie des Beaux-Arts, 1972, p. 3

historiador y patrón de las artes *Lincoln Kirstein*. Pero *Balanchine* siempre se sintió deudor de la confianza que *Diaghilev* había depositado en él cuando el todavía era un joven inmaduro.

Diaghilev según *Taper* había reconocido la promesa de sus talentos, lo había proveído de condiciones y oportunidades para realizarlos, se había esforzado para educarlo y cultivar sus sensibilidades, lo había ayudado a transformarse de artesano a un artista. De todo esto se sintió deudor *Balanchine* hasta el fin de su vida y por eso reconoció que fue por *Diaghilev*, todo lo que yo soy hoy²⁵³.

²⁵³ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 121

EL BALLET NEOCLÁSICO. Su evolución hasta 1946

Los cinco años con *Diaghilev* fueron para *Balanchine* una etapa muy productiva, no sólo creó ballets para la compañía sino que, también coreografió para óperas, el cine y un musical. Él gracias a sus trabajos en los *Ballets Russes* había conseguido obtener una cierta reputación como coreógrafo, por eso poco después de la muerte de *Diaghilev* la Ópera de París entró en contacto con él, para que creara un ballet con la música de *Beethoven*, *Las criaturas de Prometeo*. Desgraciadamente dos semanas después de haber empezado a trabajar en esta obra enfermó de tuberculosis. Después de haberse recuperado, volvió a París y descubrió que habían contratado a *Serge Lifar* en su lugar. De allí viajó a Londres para coreografiar unas danzas para una Revista Teatral.

En 1930, fue invitado como maestro de baile por el *Ballet Real Danés*, pero tampoco permaneció en esta compañía porque ellos querían que *Balanchine* repusiera el viejo repertorio de los *Ballets Russes* de *Diaghilev*, pero sus intereses eran otros, él quería crear nuevos ballets. Volvió a Londres y coreografió danzas para un teatro de variedades, poco después y debido a la depresión económica del momento, se encontró en paro y perdió su permiso de residencia en Inglaterra. Regresó a Francia y fue contratado como Maestro de Baile en la nueva compañía formada por el francés *Renée Blum*, los *Ballets Russes* de *Monte Carlo*. En esta compañía creó su famoso y olvidado ballet *Cotillon* para la famosa *baby ballerina Tamara Toumanova*¹. En aquel momento aparecieron en la escena de los *Ballets Russes* un grupo de jóvenes bailarinas, casi niñas llamadas las *baby ballerinas*.

Alexandra Danilova relató que aquel año se encontró con *Balanchine*, que acababa de aceptar su puesto como Maestro de Baile y le preguntó si necesitaba una bailarina, ya que ella estaba sin trabajo, él le contestó que ella era demasiado vieja. *Danilova* en aquel

¹ "Tamara Toumanova (Tumanishvili) was born in 1919 by Georgian parents (on a railway train between Siberia and Shanghai escaping Russia!). She studied in Paris with Olga Preobajenska. She was engaged for De Basil's Ballet Russe de Monte Carlo by George Balanchine in 1932 and was one of the three famous "baby ballerinas". She was a guest artist with the American Ballet Theatre 1944-45, the Paris Opéra Ballet 1947 and 1950, De Cuevas Company 1949, La Scala 1951 and 1952, London Festival Ballet 1952 and 1954. She danced all the classical roles."
<www.ballerinagallery.com/toumanov.htm>

momento tenía veintisiete años, estaba llegando a su cumbre artística, bailarían por veinte años más y se convertiría en una de las más importantes *Primas Bailarinas* del siglo XX. Muchas de las bailarinas que trabajarían con *Balanchine* fueron menores de edad, la última de ellas sería *Darcy Kistler*² a la que contrató como bailarina del *New York City Ballet* pocos años antes de su muerte.

El administrador de los nuevos *Ballets Russes* de *Renée Blum* era desgraciadamente *Colonel W. de Basil*, conocido por haber sido un sinvergüenza, este entró en conflicto con *Balanchine* al que despidió no mucho más tarde de haberse unido a la compañía como Maestro de Baile.

En 1933, tuvo la oportunidad de formar su propio grupo, que se dedicó a un nuevo trabajo experimental, este se llamó *Les Ballets*. Sus principales colaboradores eran *Kochno* y *Derain*, el primero había abandonado los *Ballets Russes de Monte Carlo* poco después de que *Balanchine* fuera despedido. Muchos de los bailarines que se unieron a él eran miembros de los *Ballets Russes de Monte Carlo*, entre ellos la famosa *Tamara Toumanova*. El único ballet de aquel momento, que *Balanchine* revivió y modificó muchos años más tarde, y que todavía es parte del repertorio del *New York City Ballet* es *Mozartiana*. Este grupo experimental fue formado sin casi ayudas económicas, por eso después de que las temporadas del verano de 1933 en París y Londres no obtuvieran el éxito y la popularidad necesarias, esta situación los condujo a la disolución del grupo.

En 1933, la vida y la carrera como coreógrafo de *Balanchine* eran inciertas, porque después de la disolución de su grupo *Les Ballets*, no tenía una compañía en la que pudiera trabajar y crear sus ballets. Pero en aquel momento el historiador americano de Arte y

² "Darcy Kistler was born in Riverside, California, the youngest of five children and the only girl. Always athletic, Ms. Kistler enjoyed many sports, including skiing, waterskiing, swimming, tennis, football, and dirt biking, before she began studying ballet. At the age of 12 she began studying with Irina Kosmouska in Los Angeles, and that same year she attended a Summer Course at the School of American Ballet. Two years later, she received a full scholarship to SAB. [...]Ms. Kistler joined New York City Ballet as a member of the corps de ballet in April 1980, was promoted to the rank of Soloist in 1981, and became a Principal dancer in 1982."

<www.sab.org/school/faculty.php?fid=5>

enamorado del ballet *Lincoln Kirstein*³ se encontró con *Balanchine* en una fiesta en Londres y le ofreció su ayuda para crear una compañía en los Estados Unidos de America. *Lincoln Kirstein* había visto por primera vez a la compañía de *Diaghilev* en 1924, desde entonces había viajado a Europa todos los años para presenciar las temporadas de los *Ballets Russes*. Empezó a interesarse por el trabajo del joven coreógrafo, *George Balanchine*.

En el verano de 1933, *Lincoln Kirstein* viajó a Europa dispuesto a tomar un paso decisivo en el mundo del ballet. Había ahorrado el dinero que su padre le había regalado después de graduarse en *Harvard* y tenía el propósito de llevar el ballet a los Estados Unidos de America, crear una compañía, una academia, un repertorio y un público para el ballet, porque esto no existía aún en este país. El biógrafo de *Balanchine*, *Bernard Taper*, afirma que un traslado de la *danse d'école* de esta manera, había sucedido sólo en tres o cuatro ocasiones desde la creación de la primera compañía de danza, por el monarca francés *Louis XIV*. En cada una de las ocasiones en la que un traslado de la *danse d'école* a otro país había tenido lugar, éste había sido efectuado al importar al nuevo país un gran maestro de baile, que conocía las viejas tradiciones, éste traía este arte consigo, como Prometeo traía el fuego⁴.

Ya antes de ver lo que *Balanchine* había creado para su grupo *Les Ballets* aquel año, él ya sabía que era este coreógrafo al que quería como instrumento para realizar sus propósitos. En 1927 había visto la obra de este coreógrafo *La Chatte* y un año más tarde *Apolo*. Estaba seguro que ningún otro coreógrafo podía crear ballets como él y afirmó lo siguiente:

³ El biógrafo de *Balanchine*, *Bernard Taper* escribió lo siguiente sobre *Lincoln Kirstein*: “Desde su infancia *Lincoln Kirstein* había estado enamorado del ballet. Con nueve años de edad, cuando sus padres se habían negado llevarlo a ver un espectáculo de la compañía de *Diaghilev* en *Boston*, durante una de las giras a America que esta hizo, él se imaginó vengarse al escapar y convertirse en un famoso bailarín. Era hijo de una rica familia judía de mercaderes, nació en *Rochester, Nueva York* pero a partir de los cinco años de edad vivió en *Boston*. [...] A la edad de diez años compró su primer objeto de arte; con doce años vio a *Pavlova* y a su grupo bailar en el *Symphonie Hall* [...] con catorce años escribió una obra de teatro, que estaba situada en el *Tibet* y fue publicada. [...] En 1926 entró en *Harvard* [...] fue uno de los fundadores de la Sociedad de Arte Contemporáneo de *Harvard*, la cual es en general acreditada por ser la fuente germinal de la cual nació el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero el ballet lo había fascinado. La primera vez que vio a la compañía de *Diaghilev* fue en 1924, él tenía diecisiete años.” TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996, pp 147-148

⁴ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 150

“ ¿Por qué elegí a *Balanchine*? Porque yo estaba enamorado de las danzas que había visto en *La Chatte* en 1927 y en *Apolo* el año siguiente. Nadie podía crear danzas como esas. No había cuestión para mi elección, incluso si *Fokine*, *Massine* o *Lifar* me hubiesen sido accesibles, los cuales no lo estaban (aunque subsecuentemente lo hubieran estado); yo sabía que *Balanchine* hacía que el ballet significara mucho para mí, porque el ballet era bailar con la música, no pintar con pantomima.”⁵

Después de haber pedido consejo a varias personalidades del mundo del ballet y de las artes, *Lincoln Kirstein* decidió proponer sus planes a *Balanchine*. En un documental de las series *Dance in America* de PBS, *Balanchine* en una entrevista recordó su primer encuentro con *Kirstein*. Ambos, según él estaban en una fiesta en Londres y *Kirstein* le preguntó qué es lo que quería hacer en el futuro, la respuesta de *Balanchine* fue que quería intentar ir a America y *Kirstein* le dijo: yo te llevaré.

Sucedieron varios encuentros entre ambos en los que *Balanchine* afirmó que quería intentar realizar la propuesta que *Kirstein* le ofrecía pero su condición primera fue la siguiente: pero antes una escuela. Esta frase ha ido siempre unida a la leyenda de la vida de este coreógrafo⁶.

El diecisiete de Octubre de 1933 *Balanchine* y *Dimitriev*⁷ llegaron a Nueva York. Muy pronto abrirían la escuela pero *Balanchine* insistió, ante la propuesta de *Kirstein* de abrirla en *Conneticut*, que él no había venido a America para abrir su escuela en una ciudad de provincia, de cuyo nombre nunca había oído hablar, y que él y *Dimitriev* por ese motivo se volverían a Europa. Debido a que él había sido formado en la antigua capital Rusa, San Petersburgo y posteriormente había trabajado en las importantes capitales europeas no podía concebir que el primer foco del ballet en América no tuviera lugar en una de sus ciudades más importantes.

⁵ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 150 (La traducción es mía)

⁶ DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, p. vii

⁷ *Dimitriev* organizó la gira sin retorno de los miembros del Joven Ballet Soviético a Europa en 1924. Desde ese momento acompañó a *Balanchine*. Este siempre lo protegió económicamente. En Nueva York fue el primer director administrativo de la *School of American Ballet*.

Kirstein en Nueva York, en la Avenida Madison en la calle 59, encontró un viejo edificio en el que había estado el antiguo estudio de *Isadora Duncan*. El primero de Enero de 1934, se abrió oficialmente la *School of American Ballet*, que funciona hasta nuestros días, pero desde el año 1969, está situada en el *Lincoln Center* de Nueva York y es considerada como una de las mejores escuelas del mundo. En ella *Balanchine* desarrolló su estilo y formó varias generaciones de famosos bailarines americanos.

Balanchine y *Dimitriev* querían que los alumnos y alumnas de su Escuela siguieran las instrucciones de la Escuela Imperial Rusa pero *Kirstein* vio, incluso más:

"La nueva escuela existiría para fomentar la tradición de la Danza Clásica que proveería el material adecuado para que creciera un nuevo arte en America. Desarrollaría un ballet nacional que correspondería al famoso ballet ruso pero creado por artistas americanos para llegar a expresar una tradición americana [...]. El programa consistía en una educación completa en el arte de la danza, y había sido diseñado para entrenar a una compañía permanente de un Ballet Americano, cuyas producciones estarían presentadas a lo largo del país, bajo la dirección de *Balanchine*."⁸

La Escuela, después de una audición, comenzó con treinta y dos estudiantes, dos meses más tarde ya contaba con cincuenta. Entre los maestros figuraba el famoso bailarín y amigo de *Balanchine*, *Pierre Vladimirov*. Este había sido bailarín en el *Mariinsky* y pareja de *Anna Pavlova*. Fue miembro estable de la Escuela, junto a su esposa, *Felia Doubroska* (que se unió más tarde) hasta su muerte en los años setenta. A esta Escuela, se fueron añadiendo figuras destacadas de la danza del siglo XX, entre ellos los bailarines rusos: *Felia Doubroska*, *Andre Eglevsky*, *Alexandra Danilova*, *Antonina Tumkovsky*, *Helene Dudin*, la maestra inglesa y alumna de *Pavlova*: *Muriel Stuart*. El famoso maestro danés: *Stanley Williams* y posteriormente bailarines americanos muchos de ellos formados en la Escuela como: *Kay Mazzo*, *Suki Schorer*, *Merril Ashley*, *Garriel Whittle*, entre otros.

⁸ DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, p. 45 (La traducción es mía)

Esta Escuela, desde el principio, funcionó como algo permanente hasta nuestros días, ya que *Balanchine* y *Kirstein* no lo tuvieron tan fácil para conseguir una compañía propia: *New York City Ballet*. Fueron varios los intentos hasta que esta pudo establecerse definitivamente.

Balanchine se propuso enseñar a sus alumnos a bailar creando un ballet para el fin de curso. Este ballet con la música de *Tchaikovsky*, *Serenade for Strings in C Major*, fue el primero creado en America y, además, para bailarines americanos. El Ballet Neoclásico se desarrolló en America.

6.1 *Serenade*

"Para su primer ballet americano, *Balanchine* eligió la *Serenade in C Major for string Orchestra* de *Tchaikovsky*, como *Apollon Musagète* orquestado solamente para cuerdas. Era, probablemente, una música familiar para *Balanchine*, había sido usada por *Fokine* para un ballet en 1915 llamado *Eros*, en el cual *Vladimirov* había bailado durante los primeros años en los que *Balanchine* estudió en la Escuela Imperial. Era una música que había surgido derramada, según *Tchaikovsky* había escrito en una carta a un amigo, de un impulso interior, de una urgencia incomparable, uno se puede imaginar, que con todo esto *Balanchine* quisiera crear, una vez más, danzas. Aunque no programática de ninguna manera, la partitura se desarrolla en una atmósfera de sugerente trasfondo, desde la expansión de los primeros acordes anunciadores, a través de las reversiones inquietantes al tema con el cual la abertura mágica del ballet está establecida y, a través de un melódico y boyante vals, hasta el último movimiento que adelanta inofensivamente remolinos, que con una afirmación enérgica, vuelven de nuevo al tema de apertura.

Para *Balanchine*, crear un ballet era la manera en la que el coreógrafo demostraba su comprensión de una pieza musical. La atmosfera de la partitura de *Tchaikovsky* se hace visible en la escena, parece tanto una función del interés creciente de *Balanchine* en la creación de ballets, en los cuales la danza puede ser oída y la

música vista como tema del ballet, con su sugerencia del bailarín americano adquiriendo disciplina y técnica o incluso en la agonía del romance de los jóvenes."⁹

La importancia de esta cita reside en que en ella se esconde, y por tanto se puede descubrir, el punto culminante de la nueva creación de la *danse d'école*, que es que la danza puede ser oída y la música vista. Esto significa que los orígenes de la danza han sido llevados a su pura esencia, es decir, con la Danza Clásica, con su orden, su claridad, con el cuerpo humano y su estructura, en el espacio, visualizando la música. De esta manera, el Ballet Neoclásico pone en la escena, de una manera diáfana, la danza pura. Esta visualización de la música, sin necesidad de argumentos, es como ya se ha dicho una de las facetas más importantes de la obra de *Balanchine*. Sus orígenes residen en su formación musical y en las influencias del coreógrafo soviético *Lopukhov*, que afirmaba, como se citó, que la coreografía es un arte basada en la unión de la música con los movimientos del cuerpo, que la danza debe de fluir de la música y ambas deben de decir lo mismo. Y que, para el proceso de creación de una nueva forma coreográfica, había que eliminar a todas esas artes que pertenecen a la escena y, sin piedad, rechazar todo lo que oscurece a la coreografía. Los decorados escénicos y efectos no son necesarios, la danza por sí misma es lo que debe desempeñar el papel activo. En el análisis coreográfico de *Serenade* se evidenciará la cita ya mencionada de *Lincoln Kirstein* de que la *Danza Sinfonía* de *Lopukhov*, fue el prototipo de ballet que *Balanchine* creó en América y que se veía de una forma notable en *Serenade*¹⁰.

El análisis coreográfico de este ballet, está basado en la última versión que *Balanchine* revisó, con vestuarios de *Karinska* (1886-1983)¹¹, que consisten en tutús para las mujeres,

⁹ DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, pp 59-60 (La traducción es mía)

¹⁰ KIRSTEIN, Lincoln. *Fifty Ballet Masterwork From the 16th to the 20th Century*. New York: Dover Publications, 1984, p. 218

¹¹ Barabara Karinska, nacida *Varvara Jmoudsky*. Nació en Ucrania, después de la revolución rusa emigró a los Estados Unidos. Diseñó los vestuarios de la película *Joan d'Arc en Hollywood* y fue la diseñadora de vestuarios del *New York City Ballet*. Fue la primera diseñadora en ganar el *Capezio Dance Award*.

parecidos a los románticos de color azul claro (este vestuario evidencia la influencia del ballet *Les Sylphides* de *Fokine*) y en mallas azules para los hombres.

Al igual que en *Apolo* este ballet fue revisado varias veces por el coreógrafo según la *danse d'école* iba evolucionando. Al mismo tiempo que esta se perfeccionaba, él añadía nuevos movimientos, cambió varias veces los vestuarios etc y en 1941 añadió el tercer movimiento, la Danza Rusa. Todo esto pone de manifiesto la vitalidad de este arte que nunca deja de evolucionar porque es un arte colectivo y no una creación personal. El afán de *Balanchine* y de muchos de los creadores del siglo XX que siguieron su ejemplo, consistía en que con esta evolución se conseguía que la *danse d'école* se representara pura y como tal. Al eliminar argumentos, decorados y efectos, la cualidad de abstracción sería incrementada. La pregunta eterna en la danza se vuelve a cuestionar al llegar a este punto ¿puede un ballet ser abstracto?, nunca lo será en su totalidad porque es ejecutado por bailarines que son seres humanos que tienen una relación entre ellos al bailar y ocupan un lugar en el espacio escénico, pero al eliminar, suprimir y buscar su esencia, esta cualidad de abstracción aparece en la escena. Por eso *Balanchine* escribió lo siguiente sobre la danza:

"Yo creo que es una de las grandes artes. Como la música de los grandes músicos, puede ser disfrutada y comprendida sin ninguna introducción verbal o explicación... Lo importante en un ballet es el movimiento por sí mismo, como el sonido el cual es importante en una sinfonía. Un ballet puede contener un argumento, pero el espectáculo visual, no el argumento es el elemento esencial. El coreógrafo y el bailarín deben de recordar que llegan al público a través del ojo, y el público, desde su posición, debe de entrenarse para ver lo que se ejecuta en la escena. Es la ilusión creada la que convence al público, al igual que con las obras de un mago. Si la ilusión falla, el ballet falla, no importa que la nota del programa le diga que ha tenido éxito." ¹²

Aunque *Balanchine* siempre afirmó que sus ballets no eran abstractos, en esta cita se manifiesta la relación, en cierta manera, con algunas de las teorías de la abstracción porque

¹² < [http:// www.nycballet.com/company/history/balanchine.html](http://www.nycballet.com/company/history/balanchine.html) > (La traducción es mía)

al eliminar y reconstruir y así, llegar a lo importante en un ballet que es el movimiento por sí mismo, en este caso el de la *danse d'école*, se ve con claridad que su esencia propia es el espectáculo visual del cuerpo o cuerpos en movimiento en el espacio y en el tiempo. En sí esta esencia es figurativa porque actúan cuerpos humanos y es, a su vez, abstracta porque llega a la pureza y elemento esencial de este arte que dona al espectador un amplio ámbito de interpretación y comprensión o no comprensión personal del espectáculo visual, ya que en esta esencia sólo se concretan los movimientos pero no su significado, que es conocido por el creador y quizás por el bailarín. Esta sería la cualidad abstracta del Ballet Neoclásico, que junto a la claridad, orden y pureza de la *danse d'école*, han conseguido llegar al elemento esencial que la caracteriza como arte.

Al eliminar todo lo superfluo y de esta manera llegar a lo esencial en la danza, se puede observar la coincidencia con los artistas abstractos del siglo XX. La autora *Lourdes CirLOT* lo explica así siguiendo a algunos artistas:

"En su pintura (*Malevich*), como en la de sus numerosos seguidores, se aprecian dos factores esenciales que son: la simplicidad de formas, restringiéndolas a las de carácter geométrico, así como el empleo de una gama cromática constituida por primarios, secundarios, más blanco y negro. Sin embargo, *Malevich* tendería progresivamente a eliminar el color de sus composiciones, resultando sus tan características pinturas de la etapa de 1918 y 1921, del *Cuadro negro sobre fondo blanco* o incluso *Cuadro blanco sobre fondo blanco*. [...] El neoplasticismo se caracteriza por la eliminación absoluta de todo lo superfluo, con objeto de que sólo prevalezca lo elemental."¹³

Esto es sólo un pequeño exponente de la tendencia en el arte en general, eliminar para llegar a lo esencial, que en la Danza Clásica, su principal creador fue *Balanchine*.

Para entrar en el análisis del ballet *Serenade* lo primero que hay que saber es que es un ballet sin argumento, es un acto blanco del siglo XX, sin argumento y sin decorados,

¹³ CIRLOT, Lourdes, ed. *Primeras Vanguardias Artísticas Textos y Documentos*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1999, p. 198

creado para bailarines americanos. Porque si *Balanchine* no hubiese emigrado de la Unión Soviética y más tarde vivido la influencia de *Diaghilev*, estos Ballets Neoclásicos no se hubiesen creado. Estos fueron fruto de la herencia clásica y de las vanguardias soviéticas que él trajo consigo pero lo más importante es que él estuvo en el lugar y momento adecuado para poderlo realizar. La ciudad de Nueva York se convirtió en la nueva capital más importante para el desarrollo de la *danse d'école*, al igual que lo habían sido París y San Petersburgo.

Serenade es un acto blanco, del mismo modo que lo fue *Les Sylphides* de *Fokine* pero *Serenade* no sólo se inspira en *Les Sylphide* sino que, sus raíces son tan profundas, que hay que acudir al recuerdo del Ballet Romántico y al *Grand Ballet* de *Petipa*, especialmente a la *escena de la visión* de *La Bayadere*, *Don Quijote*, *La Bella Durmiente*, entre otros. El autor *Tim Scholl* lo explica de este modo:

"*La escena de la visión* es el corazón latiente en un ballet de *Petipa*, la escena que más claramente sugiere a los reformadores de la danza del siglo XX la posibilidad de danza sin argumento. [...] El problema del ballet sin argumento, tan central para la estética de *Balanchine*, se convirtió en su área primera de exploración en el nuevo mundo. Sin un jefe, o incluso sin teatro de ópera o un empresario que encargara nuevos trabajos (y seleccionara la música, vestuarios, decorados y bailarines), *Balanchine* se encontró en el césped de una mansión del norte de la ciudad de Nueva York, creando uno de los ballets más celebrados del siglo XX con un singular número de bailarines, de diferentes niveles de conocimientos y experiencia, de su primera escuela en America del Norte.

Balanchine siempre caracterizó a esta obra como una obra que utilizaba elementos *encontrados*: caídas en el estudio de ballet, una bailarina que entra tarde al estudio. Esta exposición de elementos incidentales fueron incorporados a una obra que es a su vez dramática y abstracta. A pesar de todo, el *grand pas* de *Petipa* de las *Wilis* del segundo acto de *Giselle* proporcionó el modelo más cercano para el nuevo ballet de *Balanchine*, al que el coreógrafo hizo referencia en la puesta en escena

del ballet, en los vestuarios (después de muchas revisiones), diseños de movimientos, acontecimientos y ambiente."¹⁴

El acto blanco, como ya se ha repetido en capítulos anteriores, es el acto o escena esencial de los ballets románticos y de los de *Petipa*. En *las escenas de visión* de los ballets de *Petipa*, casi sólo se baila, es decir, que no hay casi pantomima, elemento que aún se usaba mucho en los ballets del siglo XIX. La unión entre la danza y la música, quizás ya se puede apreciar en ellos, aunque de una forma menos evolucionada que en las obras de *Balanchine*. Por ejemplo, en la entrada de las sombras de *la escena de la visión* de *La Bayadere*, que fue denominada por los historiadores soviéticos como sinfonismo en la danza. Todo esto lleva a la conclusión de que en estos actos blancos está la esencia que promovió a los coreógrafos del siglo XX, especialmente a *Balanchine*, a eliminar de la escena todo lo superfluo, lo no necesario para visualizar la música con la danza y presentarla como tal, en su esencia.

El ballet *Serenade* como lo definió *Balanchine* en su libro *101 argumentos de grandes ballets*:

"Es sencillamente bailarines en movimiento sobre una hermosa obra musical. La única historia es la de la música, una serenata, una danza, si se prefiere a la luz de la luna."¹⁵

En este ballet, al igual que en los actos blancos, la puesta en escena es a la luz de la luna pero, además de un acto blanco, el autor e historiador *Tim Scholl* explica que en esta obra se esconde otra danza que también se ejecuta a la luz de la luna: el *khorumi*, una danza tradicional de Georgia¹⁶. Esta es una danza de guerreros, no de *Wilis* o fantasmas como en los ballets románticos pero ambas, están puntuadas por el declive del bailarín o bailarina

¹⁴ HOGAN, Anne, editor. *Balanchine Then and Now*. Lewes: Sylph Editions, 2008, p. 47 (La traducción es mía)

¹⁵ BALANCHINE, George; MASON, Francis. *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p.292

¹⁶ En el artículo de *Tim Scholl* del libro *Balanchine Then and Now*, este autor explica el origen de esta danza Georgiana de este modo: "the *khorumi*, a traditional Georgian dance with a long history of staged performances (including one as early as 1882 in Kutai'si, the hometown of *Balanchine's* father)." HOGAN, Anne, editor. *Balanchine Then and Now*. Lewes: Sylph Editions, 2008, p. 47

principal. Muchos de los grupos y cadenas de bailarinas y bailarines, las figuras de tres y cuatro bailarines, las danzas circulares, las entradas y salidas de la escena en línea, que se pueden observar en *Serenade* y en muchos otros ballets de *Balanchine* recuerdan, según *Scholl*, a esta danza de Georgia¹⁷.

Lo interesante de la obra de *Balanchine* reside en como él sintetiza fuentes diversas, en este caso el acto blanco con sus raíces en el Ballet Romántico francés y en el folclore georgiano. De esta manera, crea algo nuevo y vivo. *Tim Scholl* afirma que funde el arte elevado y las fuentes del folclore y hace pasar sus elementos narrativos como oportunos accidentes¹⁸.

El propósito de *Serenade* era el de enseñar a jóvenes bailarines a bailar en el escenario y también, de esta forma, educó al público americano a ver otro tipo de danza, en la cual el argumento era secundario a la danza.

Anteriormente, se ha dicho, que este ballet fue el fruto de diferentes accidentes y situaciones durante el proceso de creación. El primer día que *Balanchine* empezó a crear este ballet, él se encontró con un número singular de bailarinas, diecisiete. De ahí la singular formación que ellas ocupan en la escena al abrirse el telón. Para evitar revelar la irregularidad que este número representa él las colocó en filas diagonales a través del espacio y como él más tarde describió, en una entrevista al programa de *PBS, Dance in America*, le recordaban a la disposición de los campos en los que las naranjas crecen en California.

1. En el libro *101 argumentos de grandes ballets*, *Balanchine* describe el principio del primer movimiento, pieza en Sonatina: *Andante non troppo, Allegro* de esta forma:

"La orquesta interpreta los acordes intensos y lentos de overtura de la breve sección del *Andante* y los repite profundamente antes de que se levante el telón. Cuando vemos el escenario, un grupo de bailarinas está de pie en un cuadro de líneas cruzadas. Es de noche. La luz en sombra que brilla por encima de ellas es tenue. Al

¹⁷ HOGAN, Anne, editor. *Balanchine Then and Now*. Lewes: Sylph Editions, 2008, p. 47

¹⁸ *Ibid.*, p. 47

principio están inmóviles, luego responden a la música mientras aumenta la luz y se oye el melodioso *Allegro*."¹⁹

En esta cita de *Balanchine* se confirman dos factores ya anunciados: el ambiente a luz tenue de la luna, propio del acto blanco o *escena de la visión* de los ballets del siglo XIX y la respuesta al ambiente que la música de *Tchaikovsky* sugiere. Este coreógrafo siempre creó sus ballets como una respuesta a la partitura y así él creía que los compositores le ayudaban a crear. En unas conversaciones, con el musicólogo *Solomon Volkov*, *Balanchine* dijo lo siguiente:

"Cuando yo estaba creando *Serenade*, *Tchaikovsky* me estimuló. Casi todo *Serenade* estuvo creado con su ayuda."²⁰

En este punto, una vez más, hay que recordar que gracias al profundo conocimiento que *Balanchine* tenía de la música, éste logró que la precisión de la unión de ambas: danza y música, aportara no sólo un gigantesco paso en la evolución de la *danse d'ecole* sino que las futuras generaciones de bailarines y maestros de su escuela tuvieran una nueva consciencia de la música en la danza. Y que ha logrado convertirse en una de las facetas más importantes de su Escuela y de los ballets neoclásicos de muchos coreógrafos de los siglos XX y XXI.

Al abrirse el telón se ven a las bailarinas en su disposición ya explicada, su brazo derecho está alzado con la mano en un gesto, como si se protegieran los ojos de una luz. Este gesto fue descrito por *Lincoln Kirstein* como si se protegieran de una luz lunar intolerable²¹. *Balanchine* comenzó su lección en este primer momento con el simple movimiento de este brazo y mano, que unido, a la suave música se acerca a la sien de las bailarinas, que a su vez, mueven la cabeza con un gesto de protección, el próximo suave acorde musical el

¹⁹ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 291

²⁰ VOLKOV, Solomon.. Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music. New York: Anchor Books, 1985, p. 5 (La traducción es mía)

²¹ DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, p. 63

brazo desciende de la cabeza al hombro de tal manera que está doblado con la mano casi a la altura del hombro y el brazo cruzado en el pecho. La cabeza, simultáneamente, gira hacia el lado opuesto con la mirada hacia abajo. En el próximo acorde los brazos adoptan ya la posición llamada preparatoria de la *danse d'école*²². Esta posición es la primera que siempre se adopta antes de empezar un ejercicio en una clase de ballet, antes que la música comience a sonar y en muchas ocasiones se vuelve a ella al finalizar el ejercicio. La postura de la cabeza de las bailarinas, al mismo tiempo que los brazos adoptan esta posición, mira hacia las manos.

Durante todos estos suaves movimientos ya descritos los pies están en paralelo, con las puntas hacia delante, la llamada sexta posición²³. En el próximo acento los pies se abren en la primera posición, la primera letra del alfabeto de la Danza Clásica. En el siguiente acento los brazos se abren hacia los lados y a su vez la pierna derecha se desliza hacia el lado con el pie estirado, ejecutando un *battement tendu* (este es uno de los movimientos básicos de la Danza Clásica). La pierna después de abrirse se cierra en la quinta posición (posición de la cual derivan todos los movimientos, salvo *rond de jambe par terre*), esta posición, como ya se ha dicho, es el principio y el fin de la *danse d'école*. No sólo derivan de ella los movimientos, sino que representa el máximo de *en dehors* (rotación hacia fuera de las piernas), factor fundamental que amplía el movimiento del cuerpo humano en el espacio y en el cual la *danse d'école* se basa; demostrando que este arte está basado en las proporciones y estructura del cuerpo humano que consigue al llegar a estos límites, que pertenecen a una estética específica, utilizar el movimiento en el espacio en sus máximas posibilidades.

Cuando la pierna se cierra hacia la quinta posición, los brazos vuelven a pasar por la posición preparatoria, subiendo a la primera posición de los brazos y abriéndose a la segunda posición de estos, mientras el cuerpo se arquea hacia atrás y la cabeza mira hacia el cielo. Este movimiento de los brazos es básico, todas las posiciones de los brazos

²² Esta posición se ejecuta al redondear los brazos hacia abajo, las puntas de los dedos están un poco separadas; los brazos no tienen contacto con la parte alta de los muslos de la pierna; los antebrazos y manos están situados sobre los muslos.

²³ La sexta posición no pertenece realmente al vocabulario de a *danse d'ecole*, aunque es utilizada con frecuencia en coreografías. Por eso se la denominó con este número. En la enseñanza profesional no se utiliza.

derivan de la primera posición²⁴ y casi siempre se pasa por ella al moverlos. La primera posición (brazos redondeados delante del cuerpo y a la altura del ombligo) es la puerta a todas las posiciones de los brazos, y al abrirse a la segunda (brazos a los lados, redondeados, creando casi una línea con los hombros) se ejecuta un gesto de apertura, es decir, de generosidad porque un bailarín o bailarina se da al público, se abre, se expone hacia fuera. Esta exposición hacia fuera es una de las características de la Danza Clásica. Este momento de apertura del ballet significa que mujeres normales se convierten en bailarinas. Es el principio del largo aprendizaje de este arte. Este momento tan emocionante hizo verter lágrimas a la coreógrafa americana *Martha Graham* (11 Mayo 1894 - 1 Abril 1991) cuando lo contemplaba y dijo:

"Era la simplicidad misma. [...] pero la simplicidad de un gran maestro- el cual, como nosotros sabemos, sería más tarde tan complicado como le placiera."²⁵

La belleza de esta apertura es original, sublime y emocionante. Es un homenaje a la *danse d'école*, a sus leyes y a su método. La música suave en este momento, unida a los simples movimientos al unísono de las bailarinas con esa atmosfera a la luz de la luna crea una fuerte emoción en el público. Pero no es sólo un homenaje a la *danse d'école*, es también un homenaje a las mujeres, a las bailarinas, que serían la fuente de inspiración de este coreógrafo.

En el momento en que el *Andante* finaliza y las bailarinas se arquean con los brazos abiertos en segunda posición con las palmas hacia arriba, la escena se ilumina. El *Allegro* comienza y ellas suben sus brazos a la posición más alta que existe en la Danza Clásica, la quinta. Ellas empiezan a moverse al unísono con movimientos de la *danse d'école* pero con su amplitud, desafían sus posibilidades en el espacio y su equilibrio. Esto, además de los

²⁴ *Alexandra Danilova* en su libro *Choura*, explica la primera posición de esta forma: "The laws that govern classical dancing are strict: there are five positions of the arms and feet and nothing in between. All classical choreography is based on those five positions, and when you dance, they must be clear and absolutely correct. First position, we were taught in Russia, is arms directly opposite your soul. Rounded in a circle in front of you. Your soul lives here, in your chest, in the hollow at the base of your ribs, in the region called the solar plexus. That first position in classical ballet. It is the gate to all other positions." *DANILOVA, Alexandra. Choura The Memoirs of Alexandra Danilova. London: Dance Books, 1987, p. 198*

²⁵ *DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, p. 63 (La traducción es mía)*

movimientos de la pelvis y los brazos estirados con las palmas de las manos levantadas (como en *Apolo*) pertenece al vocabulario del Ballet Neoclásico.

Las bailarinas crean grupos entre ellas que recuerdan a algunos de los grupos de *Apolo* e incluso de *Les Noces* de *Nijinska*. Ellos vuelven a demostrar las influencias del teatro constructivista en *Balanchine*. También crean pirámides humanas no sólo demostrando, lo anteriormente mencionado, sino que de nuevo él experimenta con la tercera dimensión escénica.



La dinámica y velocidad de la música se aprecia en los rápidos movimientos que ellas ejecutan. Las teorías futuristas, que también influenciaron a los artistas rusos se pueden observar en este danza dinámica, viva y veloz.²⁶ Las bailarinas se mueven a través con movimientos amplios y fluidos, respondiendo a la partitura musical con cánones que son ejecutados en grupos o por todo el conjunto en general. Las solistas entran en la escena bailando a gran velocidad y con una coreografía que contiene ya gran dificultad técnica.

²⁶ En el manifiesto técnico de la pintura futurista de 1910 se encuentra lo siguiente en relación con la velocidad: "Para nosotros, el gesto nunca será un momento cerrado del dinamismo universal, sino, resueltamente, la sensación dinámica eternizada como tal.

Todo se mueve; todo corre; todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por culpa de la permanencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara en el espacio que recorren. Así, un caballo a la carrera no tiene cuatro sino veinte patas, y sus movimientos son triangulares." GONZÁLEZ GARCIA, Angel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón. Escritos de Arte de Vanguardia. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p. 145

Esto es una manifestación más de la fuerte evolución que *Balanchine* imprimió en la Danza Clásica.

Aunque las solistas entran y bailan en la escena, en esta primera sección se puede observar que muchas de las bailarinas se salen del grupo para ejecutar cortos momentos solas o en pequeños grupos. En esta sección lo que se ve es una comunidad entre todas, que responde con esta fluidez al mismo tiempo a la música. *Balanchine*. en sus otras creaciones, utiliza la jerarquía que había aprendido de los ballets *Petipa* en Rusia: solistas, demi-solistas y cuerpo de baile. Lo interesante de esta obra es la ausencia de este orden, aunque más tarde y según la técnica de sus bailarines se iba desarrollando, empezó a dar los solos a las bailarinas con más habilidades. En la última versión de *Serenade* los papeles de solista están distribuidos en tres mujeres y dos hombres. Las demi-solistas son cuatro mujeres. Durante el primer movimiento, las bailarinas entran y salen de la escena en líneas diagonales, en grupos, creando círculos y cuadrados en el espacio escénico.

Al final de este primer movimiento, las bailarinas vuelven a crear grupos con forma de pirámides en un semicírculo, moviendo los brazos por las posiciones básicas de la Danza Clásica, más tarde crean un gran círculo en el que ejecutan giros moviéndose al mismo tiempo que lo forman. Este es un ejercicio de clase para aprender giros con desplazamiento circular y además, en general, estos giros en círculo pertenecen a la parte final de una variación de los ballets de *Petipa*. Pero esta comunidad ya expuesta, se reafirma en este círculo, ya que el círculo significa unidad, comunidad. El círculo de los movimientos del cuerpo humano del *Hombre de Vitruvio* de *Leonardo da Vinci*, que corresponde a las proporciones del cuerpo humano, en las cuales la Danza Clásica está basada.

Al finalizar este círculo, las bailarinas vuelven a sus posiciones de la apertura del ballet con el brazo derecho elevado y los pies en la sexta posición. En este momento, entra en la escena una bailarina como si buscara su sitio dentro del conjunto. Este es uno de los acontecimientos que ocurrieron durante los ensayos de la creación de esta obra. La bailarina, en uno de los ensayos llegó tarde, y buscó, como se ha dicho su sitio, este hecho él lo dejó como parte de la coreografía.

Las bailarinas, salvo esta última, salen de la escena andando juntas al unísono y como respuesta a los acordes de la música de la apertura de esta obra, que se vuelven a repetir al final del primer movimiento. En este momento un bailarín entra en la escena andando en

diagonal, desde la esquina derecha de la parte de arriba de la escena, bajando hacia la esquina izquierda de la parte baja de la escena en la que está colocada la bailarina que llegó tarde. En el último acorde ella se inclina y el la abraza por la cintura.

2. El segundo movimiento es un *Vals*²⁷, *Balanchine* lo describió del siguiente modo en su libro:

"Comienza un Vals en el momento en que el bailarín alcanza a la muchacha. Bailan juntos, la muchacha alejándose de él luego juntándose."²⁸

La coreografía, de este principio del Vals, descrito por el coreógrafo es muy simple y fluida, como un juego entre ellos. El bailarín sale de la escena y a ella se le unen las otras bailarinas, que entran a la escena por ambos lados, formando en cada lado una cadena, al estar ellas agarradas por la cintura. Esta cadena recuerda a las danzas folclóricas y a las cadenas humanas del Constructivismo y de las coreografías del coreógrafo soviético, *Goleizovsky*. Estas cadenas crean un movimiento como de apertura de una puerta, para situarse en líneas que ocupan los tres lados de la escena, dejando el del público vacío. Este uso máximo del espacio vuelve a hacer hincapié en la profundidad escénica. En esta formación, de nuevo, algunas de ellas se separan de las filas para unirse a la solista que está bailando en el centro. Además, las bailarinas en un momento se agarran de las manos y ejecutan movimientos de elevación de la pierna detrás del cuerpo, inclinando el torso hacia delante y casi alcanzando un ángulo de 180 grados. El público aprecia estos movimientos, que se ejecutan unidos a la música, desde los tres diferentes lados y de esta manera se puede ver este mismo movimiento hacia la izquierda, derecha y hacia el frente. Esto podría recordar al ballet ya mencionado que *Balanchine* creó en la Unión Soviética, *Marcha Fúnebre*, creado en un escenario circular, en el que el público podía verlo desde diferentes lados. En este caso, no es lo mismo, pero él tiende a proporcionar la visualización de un movimiento desde tres diferentes lados.

²⁷ En el libro *Balanchine Variations*, la crítica *Nancy Goldner* escribe lo siguiente: "The Waltz was first a dance for five women and an ensemble. Not until 1941 did *Balanchine* change the beginning of it to a proper *pas de deux*." GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 22

²⁸ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 291

De esta líneas las bailarinas se separan en grupos de dos o cuatro y en canon, que podría ser sugerido por la composición musical, crean líneas y figuras geométricas, totalmente simétricas. El bailarín vuelve a entrar en la escena para unirse a las bailarinas y junto a su pareja bailan con todo el grupo. De nuevo vuelve el dinamismo, la velocidad y la visualización de la música por los cánones que los grupos de bailarines crean. Nuevamente se constituye una de las formaciones en pirámide, simétrica creada por dos filas de bailarinas. Al final Vals, el bailarín y su pareja salen de la escena y entra por el fondo otra de las solistas, el grupo forma dos diagonales a los lados de la escena que se cruzan en canon para finalizar creando un ángulo con su vértice en la parte central delantera del escenario. Mientras estas diagonales se cruzan invirtiéndose, la solista va descendiendo, desde el fondo a la parte central, para crear la punta del nuevo ángulo. Los movimientos que ellas ejecutan, mientras se cruzan, constan de un giro, arrodillarse en una pierna para avanzar lo máximo al levantarse, para conseguir esto mueven su pelvis hacia delante, los brazos se elevan en el giro, bajan al caer de rodillas y se estiran con las palmas de las manos levantadas. Estos movimientos los ejecutan cinco veces mientras avanzan y se cruzan, consiguiendo que las líneas sean mantenidas durante el cruce. El hecho de que giren bajen y avancen a la velocidad que se ejecuta, manifiesta el desafío y experimentación del movimiento en el espacio y en el tiempo que *Balanchine* introdujo en la *danse d'école*. Sin distorsionar las líneas que la Danza Clásica crea con el cuerpo humano pero ampliándolas.

Después de este cruce las bailarinas, de nuevo en canon, crean cuatro líneas paralelas utilizando todo el espacio escénico, como en los ballets de *Petipa*. Ellas salen de la escena, salvo cinco, la solista y las cuatro demi-solistas. En el último acento musical crean un grupo, tomando la quinta posición de los pies y de los brazos.

3. El tercer movimiento es el Tema ruso: *Andante, Allegro con spirito*, *Balanchine* lo describió del siguiente modo:

"Quedan cinco bailarinas en el escenario. Se sientan juntas en el escenario con la música que se ha sosegado, volviéndose hacia las otras con movimientos suaves. Se

levantan, al oírse el primer sonido de la brillante melodía rusa respondiendo de inmediato y bailando con abierta alegría."²⁹

Este principio de la danza rusa recuerda, en su totalidad, a las danzas del folclore ruso, por los movimientos de cabeza y agarradas de las manos se unen al cruzar sus brazos sobre sus cabezas para volverse a separar del grupo. Cuando el *Allegro* empieza, se separan y ejecutan una extremadamente rápida danza a través del escenario, al ritmo de la música y con la mayor amplitud de movimiento. La solista sale de la escena y después las cuatro demi-solistas. Las otras bailarinas entran en la escena en grupos de cuatro, ejecutando saltos parecidos a los realizados por los grupos del último movimiento de *Les Sylphides*, pero con más velocidad y más amplitud y desplazamiento en el espacio. Las demi-solistas se unen a ellas y, al unísono y en cuatro líneas, ejecutan movimientos a gran velocidad y con brazos diferentes que se pueden ver en el segundo acto, acto blanco de *Giselle*.

El bailarín y su pareja vuelven a entrar en la escena cuando el grupo sale de ella, sus movimientos son amplios y otra vez ella desafía su capacidad de equilibrio y su eje corporal con ellos. El grupo se une a ellos, entrando en la escena ejecutando *piqués en arabesque* a cuarenta y cinco grados que se desplazan con gran amplitud en el espacio (este paso pertenece al vocabulario del Ballet Neoclásico). En esta danza tan dinámica, ellas vuelven a crear de nuevo formaciones geométricas con líneas, círculos y grupos que en canon forman cuadrados para más tarde unirse formando diagonales. Los solistas durante esta danza entran y salen del escenario. Al final se vuelven a escuchar los acordes musicales del principio de la obra, el grupo vuelve a tomar la postura con el brazo elevado de la apertura y la solista gira ayudada por su pareja. Durante estos acordes la luz vuelve a ser tenue como al principio, y ellas vuelven a mover su brazo de la misma manera. Esta vez no toman la posición preparatoria sino que se colocan en la cuarta posición de brazos, descienden en tercer *arabesque*, suben con los brazos en quinta y, en el último acorde cierran los pies en quinta y abren los brazos.

²⁹ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 291

La música rusa de gran velocidad vuelve a comenzar y, todos ellos se mueven al unísono, utilizando todo el espacio, las direcciones a diferentes lados y al compás de la música, creando una dinámica que se experimentaba, sin duda, por primera vez en la escena. El grupo y el bailarín salen de la escena, la solista cae al suelo y como dijo *Balanchine* cae al suelo con la cabeza enterrada entre los brazos. Está sola³⁰.

Otra vez en este final del tercer movimiento él incluyó un acontecimiento que pasó durante los ensayos de la creación de este ballet, una de las bailarinas cayó al suelo y se puso a llorar³¹.

Este tercer movimiento es el cuarto en la partitura, el público aplaude creyendo que el ballet ha terminado. Pero no es el final. Él invirtió la Danza Rusa del último movimiento al tercero para que el ballet pudiera acabar con un tono triste, con la Elegía.

4. El cuarto movimiento es la Elegía. La razón de por qué la Elegía empieza de la forma que empieza, no puede ser explicada y como escribe la crítica *Nancy Goldner*, sólo puede ser absorbida y reflexionada³².

Balanchine escribió lo siguiente:

"Otra muchacha trae a un bailarín. Esta muchacha camina detrás del muchacho, guiándole hacia adelante: es como si le fuera moviendo, como si el muchacho sólo viera lo que ella desea."³³

Esta pareja que *Balanchine* describe, entra en la escena por la misma esquina, que el bailarín pareja de la bailarina que ha caído en el suelo entró al final del primer movimiento. Ambos descienden hacia la bailarina que ha caído por la misma diagonal que el bailarín

³⁰ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 291

³¹ En el libro sobre la historia de la *School of American Ballet* con el título *But first a School*, la autora *Jennifer Dunning* relata este accidente: " Rushing off the floor with the group during another rehearsal, a dancer fell and began to cry, *Balanchine* told the pianist to keep playing, and that moment and its poignancy are preserved in *Serenade*." DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, p. 63

³² GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 23

³³ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 291

tomó. La bailarina que guía al hombre tiene un brazo alrededor de la cintura de este y con la otra mano, le tapa los ojos. *Danilova* en sus memorias escribió que *Balanchine* le explicó lo siguiente sobre esta escena:

"Yo bailé la primera solista, que entra en el principio. Ella es una mariposa que tiene romances con todos. Y más tarde a lo largo aparece un hombre casado con su esposa: ellos andan, y en su camino está esta joven. El hombre se siente atraído hacia ella, ellos bailan; pero para él esto no es serio y al final él continúa a lo largo del camino con su esposa. La joven busca, sufre, y más tarde está sola y vuelve a sus amigas. Yo le pregunté a *Balanchine*, y esta fue su explicación. Y de alguna manera, yo creo que en el papel que bailé, esa joven era yo misma."³⁴

El camino que describe *Danilova* es el camino de la vida, a mitad de este esta pareja encuentra a la joven, pero cada hombre y mujer tienen su destino y deben de realizar lo que este requiere de ellos. Esta sería quizás la interpretación a la que se podría llegar después de ver este último movimiento. El significado de esta elegía es ambiguo y borroso como el resto del ballet. La crítica *Nancy Goldner* escribió que un tipo de narración está ocurriendo en la escena pero no hay una motivación, ni una descripción de sus personajes u otras características propias de las narraciones tradicionales para decir dónde uno está. Las cosas que pasan en *Serenade* sólo pasan y cada espectador llega a su propia conclusión. Este ballet es fantasía en el extremo³⁵.

Cuando el hombre y la mujer alcanzan a la joven que está en el suelo. La esposa ejecuta, ayudada por su pareja, un *promenade* en primer *arabesque*, este movimiento *Balanchine* ya lo había usado en una de sus primeras coreografías. Después los tres unidos crean una pose de la cual el coreógrafo se inspiró en Europa al ver la escultura neoclásica de *Canova*, *Eros* y *Psique*. Más tarde los tres bailan y se les une la otra solista, que entra en la escena saltando hacia él, mientras él en el centro de todo está impassible. Los cuatro bailan: un

³⁴ DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987, p. 161 (La traducción es mía)

³⁵ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 23

hombre y tres mujeres, quizás sus tres destinos o sus tres musas como en el ballet *Apolo*. De una manera abrupta, como *Goldner* describe, la acción es interrumpida y el cuerpo de baile ejecuta un pasaje formal y abstracto, en el que cuatro bailarines bailan con ocho mujeres, ejecutando elementos simples en pareja, probablemente los bailarines que estudiaban en aquel momento con *Balanchine* no tenían experiencia con el trabajo en pareja. Este pasaje finaliza con la salida de la escena del cuerpo de baile.

De nuevo, vuelven a entrar al escenario el hombre y las dos mujeres del principio de la elegía. La joven vuelve a caer al suelo y la pareja se coloca junto de ella. La esposa situada detrás del hombre mueve sus brazos como las alas de un ángel, este papel de esposa también es denominado el ángel oscuro, *the dark angel*. La fuerza de estos movimientos, junto a los fuertes acordes de la música, señalan que el punto crucial ha llegado. Ella vuelve a tapar los ojos del bailarín y continúan su camino en diagonal saliendo de la escena.

Balanchine escribió lo siguiente sobre el final del ballet:

"La muchacha que le poseyó primero, la que lo condujo a la otra, le reclama irrevocablemente y se marcha con ella. La heroína olvidada se desmorona, revive un momento, y luego está perdida. Tres bailarines la levantan por encima de sus hombros. Se arquea su cuerpo hacia atrás lentamente según la llevan hacia delante en una procesión silenciosa; lleva los brazos totalmente abiertos."³⁶

En el ballet antes de ser elevada por los tres bailarines, la joven corre hacia el abrazo de otra bailarina que está situada en la esquina derecha de delante de la escena. Este es un símbolo de amistad o quizás el abrazo de una hermana mayor o de una madre. Un grupo de seis bailarinas han entrado a la escena en canon, con los suaves y tristes acordes de la música mientras, la heroína estaba tumbada en el suelo. Al acercarse ella a la bailarina que la abraza, este grupo se mueve girando al ritmo que la música sugiere. Los tres bailarines entran en la escena mientras la heroína cae de rodillas en el abrazo de su amiga, se levanta y ellos la elevan sobre sus hombros. Ella abre sus brazos, su cuerpo se arquea hacia atrás y su pecho está elevado hacia el cielo mientras los bailarines la transportan en diagonal hacia la

³⁶ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 291

luz que aparece en la esquina izquierda de la parte alta de la escena.³⁷ Las bailarinas siguen a este grupo abriendo sus brazos al unísono y formando una procesión.

La autora *Jennifer Dunning* interpretó este momento culminante de *Serenade* de esta manera:

"Es posible ver, en ese momento culminante, una declaración de los duros principios que en la actualidad guían a la *School of American Ballet* y que molestan a algunos observadores. El ballet es una disciplina inflexible, una vocación, más que una forma de pasar el tiempo, que exige una entrega seria y a menudo, un sacrificio físico y emocional. Transfigurados, esos que se convierten en los elegidos, el momento final de *Serenade* sugiere, que están situados solos y arriesgándose sobre las masas. Incluso el no retórico *Balanchine*, en un momento de imprudencia, vio el destino en *Serenade*, aunque un destino que tenía que ver con el destino romántico del hombre."³⁸

El final de esta obra, al igual que su principio es simbólico. Su significado es claro, es decir, el destino de un bailarín o bailarina, es el de estar sólo, dedicándose a su arte, sacrificando todo por el, arriesgando. Porque un bailarín se arriesga al desafiar sus propios límites y los ya establecidos. Esto lo aísla de las masas dejándolo en su propia soledad, en un mundo, el de la danza, que muy pocos pueden comprender. En una vida que es su destino.

En la *Elegía*, *Balanchine* vuelve a exponer esa dualidad que contienen sus obras, el lado funcional, práctico y de puros movimientos y el otro que causa una fuerte emoción al público y a los bailarines que los ejecutan. Todo esto sin necesidad de un argumento y

³⁷ En una cita de *Balanchine* en el libro *The Stravinsky festival of the New York City Ballet*, el final de esta obra se explica: "The people who are dancing count more than my choreography. (Ballet) is fleeting. It is movement. It is above all the people." GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 39

³⁸ DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, p. 61 (La traducción es mía)

dejando que el público saque sus propias conclusiones. Todo esto recuerda a los escritos que *Mondrian* formuló sobre el arte moderno y la abstracción³⁹.

El momento final de la elegía podría también recordar al propio coreógrafo, que como escribió *Danilova* era:

"El parecía, en retrospectiva, solitario. Toda su vida él estuvo creando ballets- él nunca tuvo una vida personal fuera del teatro. Su meta y su verdadero amor era el arte. Yo, también, tuve muchos amores, y mi dedicación fue hacia mi arte, la danza. Muchos hombres me pidieron que me casara con ellos y abandonar la escena, cosa que nunca hice- mi arte era lo primero. Yo me considero afortunada porque siempre supe lo que quería- una carrera como bailarina. Es maravilloso pertenecer a este arte- siempre está contigo, con cualquier desastre al que te tengas que confrontar. Tu arte se queda contigo, y en esto *George (Balanchine)* y yo nos parecíamos: nuestra dedicación hacia este arte era pura. Nosotros teníamos esta comprensión, y nunca cambió."⁴⁰

El crítico americano *Edwin Denby* escribió que, la forma rusa era que cada bailarín sintiera lo que estaba expresando, pero que los americanos no estaban preparados para eso. Por eso, al concentrarse en la forma y en el grupo, *Balanchine* fue capaz de sobrepasar las inseguridades de los bailarines individuales. La conmoción de *Serenade* depende en la dulzura de la unión de todos los jóvenes bailarines. La danza y la manera de comportarse son igual que en una estricta clase de ballet. La unión está hecha por la música, por los pasos de la herencia clásica y por un aspecto colectivo que los bailarines en acción crean inconscientemente, su aspecto de jóvenes americanos. El aspecto local nunca antes había sido usado como un efecto dramático en la Danza Clásica⁴¹.

³⁹ "El arte llegará a ser el producto de otra dualidad humana: el producto de una cultivada exterioridad y de una interioridad más profunda y más consciente. Como representación pura de la mente humana, el arte se manifestará a sí mismo en una forma estéticamente purificada, esto es, en una forma abstracta. El verdadero artista moderno sabe de lo abstracto que hay en una emoción causada por la belleza [...]" CHIPP, Herschel B. Teorías del arte contemporáneo Fuentes artísticas y opiniones críticas. Madrid: ediciones Akal, 1995, p 346

⁴⁰ DANILOVA, Alexandra. Choura The Memoirs of Alexandra Danilova. London: Dance Books, 1987, p. 161 (La traducción es mía)

⁴¹ DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, p. 60

La opinión de este crítico americano, evidencia, que este coreógrafo creó sus coreografías para los americanos, resaltando características propias de este pueblo, tales como la gran movilidad y dinamismo y sus dificultades también para expresar lo que sentían. Estas además, son características propias de la sociedad del siglo XX.

Serenade es uno de los ballets favoritos de muchas bailarinas, porque les hace sentir bellas, porque es movimiento, dinámica y poética.

De nuevo el crítico *Edwin Denby* afirmó que con *Serenade*, *Balanchine* puso de manifiesto su estatus como heredero de *Petipa* en la claridad, grandeza y humanidad de su clasicismo y escribió:

"*Serenade* presenta la belleza que es la provincia única de la danza, la belleza de cuerpos altamente entrenados, moviéndose rítmicamente a través del espacio, experimentando aventuras en el diseño, explorando el aire en los saltos, explotando las infinitas posibilidades de las secuencias de movimientos."⁴²

El crítico *Walter Terry* añadió que también había belleza en el tema más intangible de *Serenade*, en la comunicación de búsqueda romántica, de la espera, del anhelo, de la nostalgia y del encuentro⁴³.

El crítico japonés *Eguchi* describió este ballet como una obra maestra de puros movimientos musicales y que el resultado final era que ningún bailarín quedaba en la memoria sino sólo la belleza de su estructura de extremo refinamiento⁴⁴.

Esta última crítica manifiesta que este ballet de conjunto, serviría como ejemplo para los futuros coreógrafos que ya no utilizarían las tradicionales jerarquías propias de los ballets del siglo XIX.

El historiador, crítico y amigo de *Balanchine*, *Yuri Slominsky* escribió lo siguiente en el año 1972:

⁴² DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, p. 63 (La traducción es mía)

⁴³ Ibid., p. 63

⁴⁴ Ibid., p. 63

"En esta obra, *Balanchine* se declara como el heredero de las tradiciones establecidas por *L. Ivanov* y *M. Fokine* en *El lago de los cisnes* y *Chopiniana (Les Sylphides)*. Desde los primeros compases el introduce la innovación de *la danza de los brazos*, para interpretar la música de *Tchaikovsky*- un mundo de contradictorios impulsos emocionales, meditaciones líricas, dudas, tristeza límpida y la búsqueda llena de problemas hacia la felicidad. *Balanchine* enriqueció la danza de sus predecesores con nuevos movimientos del cuerpo...

voz sola y múltiples voces, modulaciones del cuerpo de baile, retrasos y aceleramientos de la melodía de la danza, cambios en el ritmo (no solo internos sino externos), interrupciones plásticas y etc. No hay duda que, la puesta en escena de esta obra de *Balanchine* ha permanecido viva durante casi cuarenta años en muchos de los teatros del mundo."⁴⁵

Esta última cita de *Slominsky* describe las características más destacadas de este ballet y su relación con la música, esta obra después de setenta y seis años de su creación es parte del repertorio de una gran mayoría de compañías de danza y escuelas de Danza Clásica del mundo. A pesar de su antigüedad, es una obra contemporánea, que refleja la Danza Neoclásica de los siglos XX y XXI.

Serenade, como se ha dicho, es un acto blanco, danza por sí misma junto a la música. Es una lección de ballet que comienza con los simples movimientos plásticos de los brazos, movimientos que *Ivanov*, *Isadora Duncan* y *Fokine* desarrollaron. Introduce al público y a las bailarinas a las simples y básicas posiciones del alfabeto de la *danse d'école* pero, en un ambiente nocturno, para que la importancia del acto más vital de la herencia de los ballets del siglo XIX, no se olvide.

Durante la obra los movimientos reformados por *Balanchine* de la Danza Académica, que experimentan el espacio y sus posibilidades, con gran velocidad y dinámica son ya para siempre evidentes. Este ballet es danza pura, sin nada más, incluso sin argumento pero a diferencia con *Les Sylphides*, el coreógrafo no se basa en un estilo ya sobrepasado sino que

⁴⁵ DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985, pp. 63- 64 (La traducción es mía)

crea un estilo y forma de bailar para individuos de la sociedad moderna y para un público de la misma. La rapidez, la fluidez de los movimientos extremos demuestran que es un ballet para seres que viven en un mundo de rapidez y agitación. Para conseguir esto une la danza a la música y de esta manera y junto a lo anteriormente enumerado, la técnica de la *danse d'école* dio un gran salto en su evolución. Muchas de las facetas y pasos que en nuestros días están totalmente integrados fueron fruto de las reformas que *Balanchine* hizo en la Academia.

Los vestuarios de *Serenade* recuerdan también a los tutús románticos por la impresión que ambos producen de pertenecer a otro mundo, aunque las faldas de *Serenade* están más vacías y son más ligeras, vuelan más que las románticas y proporcionan una mayor libertad de movimiento que es necesario dada la rapidez y dificultad que este ballet contiene. Además enseñan más las piernas de las bailarinas, con ello se afirman las prioridades que *Balanchine* tenía y eran el mostrar la belleza del cuerpo danzante, para que se viera la claridad de sus movimientos.

Lo fascinante de *Serenade* es que demuestra la capacidad que este coreógrafo tuvo para adaptar lo que se le presentaba en la obra, es decir, el primer día de ensayos tenía diecisiete bailarinas y creó para este número, el segundo tenía nueve, el tercero cinco. Todo esto puede verse en *Serende* y además, el hecho de que introdujera en la obra accidentes que ocurrieron durante su creación. Por eso *Serenade* podría definirse como un ballet borroso dentro de su cristalina claridad porque no sé sabe o comprende porque ciertas cosas ocurren, porque puedan convertirse en arte detalles tan nimios: la caída, la llegada tarde, entre otros.

La *Elegía* encierra muchos misterios y otorga al espectador un amplio campo de interpretación. El tono triste y emocional del final de esta obra puede poner de manifiesto el espíritu clásico del autor, al sugerir que el hombre está lleno de enigmas, esto es evocado por la danza, sin necesidad del apoyo de ninguna de las otras artes, para crear esta fuerte emoción que la música de *Tchaikovsky* sugiere.

Todos los elementos mencionados: el acto blanco, la herencia de los ballets de *Petipa*, *Ivanov* y *Fokine*, los acontecimientos y accidentes durante su creación, las danzas del folclore georgiano y ruso, la inspiración procedente de esculturas del arte neoclásico, las influencias de las vanguardias soviéticas, revelan que *Balanchine*, al igual que los artistas soviéticos *Rodchenko*, *Tatlin*, *Vertov* y *Einsentein*, entre otros, que con sus colages fotográficos o en el cine, reúnen y ensamblan⁴⁶, él también ensambló y creó con ello no sólo un nuevo estilo, el Ballet Neoclásico sino que presentó en la escena un espectáculo que fue por muchos denominado abstracto.

Serenade, a su vez, es un ballet geométrico y matemático, sus líneas en el conjunto son claras y precisas, lo mismo que, las líneas que cada bailarín individual ejecuta, son igualmente claras y precisas. El espacio es experimentado con formaciones geométricas que podrían recordar a las obras de artistas constructivistas y abstractos, que también buscaban la esencia de su arte y la pureza de sus líneas⁴⁷. La composición de estas formas y figuras geométricas es no sólo matemática en su uso en el espacio sino que al utilizar los compases y ritmos musicales, las secuencias de las frases de danza suman una nueva matemática pura, esto significa, que para completar una frase musical o crear acentos de danza unidos a la composición musical, algunos movimientos se repiten en secuencias de cuatro, cinco... o se crean cánones entre los grupos de bailarines que repiten estas secuencias pero en diferentes cuentas musicales para visualizar la música.

La evolución coreográfica de esta obra respecto a los ballets o actos blancos de *Petipa* es la siguiente: basándose en los simples diseños que *Petipa* creó en sus obras, *Balanchine* experimenta con el espacio utilizando, por ejemplo, formaciones con números impares, diagonales que se cruzan, mientras las bailarinas ejecutan una complicada serie de pasos,

⁴⁶ "Vladimir Tatlin (1885-1956) hizo la primera construcción en relieve puramente abstracta, en metal, cristal y madera, llevando hasta el extremo, si bien como una consecuencia lógica, la idea del *collage* y de la construcción abstracta." CHIPP, Herschel B. Teorías del arte contemporáneo Fuentes artísticas y opiniones críticas. Madrid: ediciones Akal, 1995, p. 365

⁴⁷ En el manifiesto constructivista de 1921, *Alexander Rodchenko* escribió lo siguiente sobre la línea: "En los últimos años trabajando exclusivamente sobre la construcción de formas y sobre el sistema de su construcción, yo empecé a introducir en el plano la línea como nuevo elemento estructural (obras de Rodchenko 1917-1918). La importancia de la línea por fin quedó patente: de una parte su función como límite y borde, y de otra como factor de la estructura primordial de todo organismo vivo, de su esqueleto por así decirlo (o base, armazón, sistema). La línea es lo primero y lo último, así en la pintura como en toda su forma imaginable de construcción. La línea es la ruta de paso, movimiento, colisión, frontera, conexión, intersección. De este modo la línea lo conquistó todo y destruyó los últimos reductos de la pintura: el color, el tono, la factura y el plano." <http://www.ddooss.org/articulos/textos/Alexander_Rodchenko.htm>

grupos y formaciones que evidencian las tres dimensiones del espacio. Además, la rapidez de ejecución de los pasos, los diferentes ángulos que utiliza y que a su vez proporcionan al público otro enfoque de estos movimientos, cambiará la forma de ver del espectador. La falta de pasividad del cuerpo de baile, en los momentos en que las solistas bailan, ya que en los ballets de *Petipa* el cuerpo de baile, en estos momentos, está colocado a los lados de la escena en poses; con *Balanchine* el cuerpo de baile se mueve creando un cuadro más vivo.

Serenade es ya una obra con una visión abstracta, que seguramente la profundizará *Balanchine* en otros ballets, pero aquí él se ha desprendido del argumento, de la expresión teatral, de la pantomima y, dona al público una amplia gama de interpretaciones o simplemente y como él quería, el placer de entretenerse viendo sólo danza que visualiza la emoción que la música causa. Aunque él decía que un ballet no puede ser totalmente abstracto, estas cualidades lo unen al movimiento de abstracción que surgió en el siglo XX.

6. 2 *Concerto Barocco*

Este ballet fue creado en 1940 pero, hasta llegar a esta fecha, *Balanchine* recorre un camino largo y variado. Después de la fundación de su Escuela y del estreno de *Serenade*, *Kirstein* y él formaron una pequeña compañía, llamada *American Ballet*, para la que él coreografió varios ballets. Durante estos primeros años, trabajó en el *Metropolitan Opera House*, coreografiando varias óperas. Su compañía tuvo que ser cerrada por falta de ayudas económicas, y durante los años siguientes trabajó en *Broadway* y *Hollywood*, coreografiando musicales y películas que han pasado a la historia. Incluso coreografió con una polca que encargó a *Stravinsky*, un ballet para elefantes.

Desde su llegada a America él se sintió cómodo en este país, pero lo que más le fascinó era la forma de moverse de los americanos, su atletismo, su libertad de gestos y los bellos cuerpos con largas extremidades de las bailarinas americanas. Esta atracción hacia este tipo de bailarina ya la había sentido desde su juventud, pero dado el hecho de que vivía y creaba en America, consiguió que este modelo de bailarina sustituyera a la de antes. Este

hecho ha provocado y sigue provocando una gran polémica, en algunos ambientes de la danza. Pero estas fueron para siempre sus preferencias, que se han convertido en el modelo de bailarina de las grandes compañías y escuelas del mundo. Este refinamiento en la estética del cuerpo que, además, coincide con la estética del cuerpo de la mujer del siglo XX, ayudó a que la Danza Clásica pudiera evolucionar más, porque este tipo de bailarina alta, de largas extremidades, cuello largo, cabeza pequeña y gran flexibilidad, consiguió que los movimientos que evolucionaban en la *danse d'école*, fueran más grandes, amplios y claros.

En el año en que *Concerto Barocco* fue creado, *Balanchine* y *Kirstein* habían vuelto a reunir su compañía *American Ballet*, para hacer en 1941 una gira a Sudamérica y romper las fronteras entre el norte y el sur y extender el ballet a ese lado del continente.

Con esta obra *Balanchine* desarrolla y evoluciona, todavía más lo que ya había creado en *Apolo* y *Serenade*. *Concerto Barocco* es un ballet totalmente neoclásico, coreográficamente perfecto, por su unión con la música, por su arquitectura coreográfica, por sus dinámicos, claros y amplios movimientos. Es un acto blanco sin tutús, la exposición clara y bella de la danza. No existe ninguna narración, los vestuarios son simples mallas con cortas faldas e incluso, a diferencia con *Serenade*, no sugiere nada, es la pura visualización de la música de *Bach*.

En su libro *101 argumentos de grandes ballets*, *Balanchine* presenta este ballet al lector de esta manera:

"La única preparación posible para este ballet es el conocimiento de su música, porque *Concerto Barocco* no tiene asunto más allá de la partitura sobre la que se baila y de los bailarines en concreto que lo interpretan. Con la música del *Concerto en re menor para dos violines* de *Bach*, el ballet trata de interesar al público únicamente a través de la danza, del tratamiento de esa música, del mismo modo que el arte y la arquitectura barrocos interesan a las gentes, no en razón de sus argumentos sino por el tratamiento decorativo que los embellece.

El admirable concierto de *Bach* se basta a sí mismo. Por ello, algunos se preguntan, ¿Por qué hacer un ballet con esa música?, ¿Por qué no hacerlos con música más subordinada, que la danza pueda completar?. La respuesta es que la música mala

inspira con frecuencia danza mala, coreografía mala. No es casualidad que las piezas maestras de la danza de *Saint-Léon*, *Petipa* y *Fokine* tengan todas partituras que también son obras maestras *Coppelia*, *La Bella Durmiente* y *Petrushka*, con música de *Delibes*, *Tchaikovsky* y *Stravinsky*, sugirieron a cada uno de esos coreógrafos un avance en el desarrollo del ballet.

La elección de obras musicales para la danza es un asunto que concierne individualmente al coreógrafo. Uno que no esté interesado en Danza Clásica no se inclinará a utilizar partituras de *Bach* o *Mozart* excepto por razones teatrales sensacionalistas. Seleccionará música más adecuada a sus propósitos. Pero si el diseñador de la danza ve en el desarrollo de la clásica una equivalencia en el desarrollo de la música y ha estudiado ambos, obtendrá una inspiración continuada de las grandes partituras. También tendrá cuidado, al actuar por esta inspiración, en no interpretar la música más allá de sus propios límites, en no dilatar la música para acomodarla a una idea literaria. Si la partitura es realmente buena, apropiada para ser bailada, no necesitará de tales ingenios y podrá presentar su impresión en términos de danza pura."⁴⁸

En esta cita se aprecia, en primer lugar, su formación musical la cual le permitió la entrada hacia caminos no explorados, pero, quizás, ya sugeridos, por el coreógrafo soviético *Lopukhov* y su obsesión en presentar solo danza con música de calidad. La visualización de la música con la danza que, las buenas partituras pueden inspirar, fue la faceta más culminante de su trabajo.

La arquitectura coreográfica de esta obra y su unión con la música son perfectas, si un entendido de danza busca fallos en ella no los encontrará. El dominio que este coreógrafo tenía de la música y del uso de los movimientos tanto en grupo, al unísono, en cánones, la polifonía que los bailarines visualizan y sus diseños claros y estructurados en el espacio, le permitieron crear esta obra eminentemente abstracta y de gran originalidad y belleza.

⁴⁸ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 85-86

Concerto Barocco tiene un elenco de ocho bailarinas de cuerpo de baile, dos bailarinas solistas y un bailarín que es pareja durante el segundo movimiento de la primera solista o también, denominada primer violín.

Las dos solistas representan a los dos violines solistas que forman parte de la obra, el cuerpo de baile podría ser la orquesta de cuerdas. Aunque *Balanchine* no intenta reflejar esto en sentido estricto y literal como en un espejo. Sobre este punto *Balanchine* dijo:

"No se reflejan en la música como en un espejo, por el contrario, se mueven de acuerdo con extensión, llenando el espacio entre el comienzo y el final con un retrato bailado de la música."⁴⁹

Sobre este tema *Tim Scholl* explica, que en esta obra las dos solistas bailan pasajes que sugieren (pero no son un espejo) el contrapunto fuga de los violines y que, además, repetidamente las solistas aparecen una opuesta a la otra, alternando, rápidamente, entre el movimiento y la interrupción, el potencial cinético y el constreñimiento corporal⁵⁰.

La crítica *Nancy Goldner* añade, a todo esto, que la primera solista o también llamada primer violín, no siempre sigue al primer violín, pero casi siempre lo hace. Esto quiere decir que, aunque el ballet es estricto, no está limitado a seguir a *Bach* o al lenguaje del entorno con el cual *Balanchine* se organiza. Un pequeño ejemplo de esta libertad sería el que los amplios movimientos son *arabesques*, que mantienen las claras líneas que *Balanchine* quería para este ballet. En el *Adagio* la bailarina hace casi sólo *arabesque*, pero al final de este hace un *attitude*. Esta imagen de una pierna doblada y no estirada no es llamativa pero es una infracción, que demuestra la libertad que existe en la estructura coreográfica⁵¹.

Concerto Barocco es un ballet, que al igual que la partitura, consta de tres movimientos. Su composición musical es típica de *Bach* que utiliza la técnica del contrapunto, esta técnica

⁴⁹ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 86

⁵⁰ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 122

⁵¹ GOLDNER, Nancy. Balanchine Variations. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 30-31

ha sido desarrollada durante los siglos y, por ejemplo, el jazz la utiliza. En esta obra este contrapunto es a veces visualizado, pero lo interesante es que *Balanchine* no sólo utiliza movimientos de la *danse d'école* sino que, añade movimientos del jazz.

1. Primer movimiento *Vivace*.

El telón se alza, ocho bailarinas están en la escena en quinta posición, con los brazos en posición preparatoria. Están distribuidas en dos líneas rectas, cada una de cuatro, a cada lado de la escena. La música de la orquesta empieza y ellas unidas a la música ejecutan movimientos que, podrían ser descritos como un ejemplo de la claridad y precisión, que la Danza Clásica demanda. Ellas están totalmente expuestas al público, la coreografía es tan clara que cualquier fallo sería puesto en evidencia y el efecto coreográfico sería destruido. Se dividen en grupos por línea y cada lado ejecuta lo mismo. Los grupos bailan en canon o con diferentes elementos por grupo como respuesta a la composición musical. Es una danza simétrica e idéntica y ambos lados son como espejos. Las bailarinas están obligadas a contar la música, ya que cada grupo tiene diferentes cuentas y no se mueven al unísono, si esta claridad musical no es respetada, la estructura de esta coreografía se hundiría. Esta danza es bastante dinámica y vital, como lo es la música con la que bailan. En un momento se unen y bailan todas juntas, las frases musicales aunque son fáciles de contar y regulares, no son fáciles de ejecutar con los movimientos porque estos no son siempre ejecutados en las mismas cuentas. Es puro ritmo de la música. Los movimientos pertenecen a la Danza Clásica pero, todavía, más que en *Serenade*, son ampliados, precisos y contienen más dificultad. Los vestuarios de la última versión son mallas blancas, medias color carne y una cortísima faldita que recuerdan a los vestuarios de las musas de *Apolo*. Este vestuario mínimo confirma el empeño de *Balanchine* en mostrar la danza sola y al cuerpo danzante solo. Esto exige un gran dominio de la técnica y de la precisión musical. De tal manera que, sino se domina la música y la técnica clásica este ballet es imposible de bailar. Las líneas que ellas ejecutan con su cuerpo al bailar, las formaciones geométricas y grupos consisten de líneas puras.

Cuando suena el segundo violín, la segunda solista entra en la escena con grandes y precisos movimientos, el cuerpo de baile se divide en grupos y sigue bailando con movimientos diferentes a la solista, pero que vistos desde el plano general, responden y

concuerdan con la música y con la solista. Poco después entra el primer violín y la primera solista entra en la escena y baila. Luego ambas bailan juntas, alternándose y en canon. Mientras el cuerpo de baile sigue bailando a los lados, en algunos momentos las solistas se unen al grupo para volver a separarse. En esta danza la musicalidad se complica en algunos momentos y, las frases son irregulares, para más tarde volver a la regularidad del principio. *Balanchine* lo describió de esta forma:

"Cuando los dos violines inician sus partes en la música entra dos solistas. Por separado, juntas y con el *corps de ballet* se convierten en parte de la orquestación bailada. Se apoyan entre ellas mientras la música de un violín se entreteje con el otro, describen y desarrollan temas de danza que se presentan de nuevo con la repetición y desarrollo de los temas por la orquesta."⁵²

Los movimientos son rápidos, dinámicos, amplios, experimentan el equilibrio sobre la punta (off balance) y se pueden observar elementos del jazz y de Broadway.

La crítica *Nancy Goldner* analizó uno de los movimientos de danza que se repiten con frecuencia en esta sección y, afirmó, con ello la capacidad que *Balanchine* tenía en tomar un simple elemento y convertirlo en uno de gran complejidad, *Goldner* escribió lo siguiente:

"Lo que yo adoro del primer movimiento, es la manera que *Balanchine* manipula un simple movimiento en uno complejo, más tarde lo convierte en la imagen central de toda una sección.. Todo lo que hace la bailarina es sobre cruzar su pierna que está estirada delante de ella en *tendu*, luego gira su torso hacia esa pierna. El resultado es un diseño que recuerda a un sacacorchos, bastante barroco en su complejidad. [...] Las bailarinas ejecutan este movimiento casi desde el principio hasta el fin de este primer movimiento, guiando primero con una pierna y después

⁵² BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 86

con la otra. Las bailarinas principales ejecutan lo mismo poco después de sus entradas en la escena."⁵³

Esta repetición de un movimiento, también, puede ser vista en los ballets de los predecesores de *Balanchine* pero, él evoluciona esta técnica coreográfica al enfocarse totalmente en esta idea y crear infinitas variaciones que derivan de ese tema que ha creado⁵⁴.

Este primer movimiento finaliza en una formación ya utilizada en *Serende*, dos diagonales que crean una V, las ocho bailarinas se saludan extendiendo la pierna delante cuando se escucha el último acorde musical, este saludo o reverencia es igual al de las tres musas del ballet *Apolo* y vuelve a las raíces de la Danza Clásica y a la corte de *Louis XIV*. Las dos solistas se colocan en el centro de esta V de manera que se pueden mirar la una a la otra.

2. Segundo movimiento *Largo ma non tanto*.

Cuando comienza el segundo movimiento, el segundo violín empieza a tocar la melodía lírica de este movimiento. En este solo el violín utiliza el vibrato que corresponde con los movimientos de los pies sobre las puntas del cuerpo de baile (*bouffées*) que se desplaza cruzando e invirtiendo las diagonales. Las dos solistas salen de la escena. Cuando el primer violín empieza a tocar entra la primera solista acompañada por un bailarín.

La música de este movimiento es perfecta su melodía puede ser escuchada por una eternidad de tiempo y el coreógrafo expresa esta perfección con este bello paso a dos entre la primera solista y el bailarín, el cual es representado por la eterna repetición de los *arabesques* que ejecuta la bailarina. El bailarín levanta a la bailarina varias veces sobre y a través de las líneas que el cuerpo de baile ha formado, cada vez que ella pasa, el grupo responde al inclinar la cabeza o con un cambio de una pierna a otra etc. Ella, en algunos

⁵³ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 31 (La traducción es mía)

⁵⁴ En el libro *Balanchine Variations* la crítica *Nancy Goldner* lo describe de este modo: "The step is catchy in itself, especially as the torsion it requires complements Bach's contrapuntal line. More delightful, though, are the endless variations *Balanchine* devises for his theme. The women move straight forward or on a diagonal, one group moves to the left while the others move to the right; sometimes they and the principals do it in unison, sometimes on consecutive beats, as in a canon. Meanwhile, the second part of the theme alternates between little hops backward in *arabesque* or in a turn in *passé*." GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 31

momentos que atraviesa las líneas, eleva su pierna al máximo de extensión, demostrando, como en todos los ballets que se conocen de *Balanchine* desde *Apolo*, que los movimientos se alargaron, ampliaron y que nuevos límites fueron establecidos.

Más tarde y durante este paso a dos, los dos solistas se unen al grupo y juntos crean cadenas humanas primero de tres o cuatro personas para unirse formando todos una. De nuevo en estas formaciones, se puede observar que, cuando este ballet fue creado, *Balanchine* aún usaba ideas que había heredado del Constructivismo soviético, también el bailarín y cuatro bailarinas crean una pirámide al descender hacia el suelo, la solista anda alrededor de esta línea-pirámide y tiene que dar un paso sobre la pierna de la cuarta mujer sin perder el contacto con las manos de su pareja. Esta formación es en tres dimensiones y con movimiento, en el ballet *Apolo*, en el *pas d'action*, él crea algo similar con *Apolo* y las tres musas. En *Concerto Barocco*, esta formación es más compleja y amplia porque el número de bailarines es más numeroso y su posición ocupan más espacio, rebelando al público la amplitud que se puede conseguir con los movimientos de danza.



En un momento, los diez bailarines forman una cadena típica de algunos ballets de *Balanchine*, él escribió que el bailarín guía a la solista a un laberinto formado por en

cuerpo de baile⁵⁵. Este laberinto es creado por los diez bailarines, que agarrados de la mano, forman un denso grupo circular que se mueve primero en una dirección y con la nueva frase musical cambian a la otra, para deshacerse en dos líneas. Este laberinto-círculo recuerda a una rueda en movimiento, una vez más él crea formaciones en tres dimensiones y con movimiento.

Cuando la música alcanza su punto más alto y el tema se repite una y otra vez, el bailarín eleva a la bailarina con cada repetición, esta música vuelve a sonar poco después ya hacia el final del movimiento y él la desliza hasta el suelo para levantarla en un elevado *arabesque*, al igual que la primera vez, esto se repite con cada repetición musical. Mientras él la desliza, la segunda solista o segundo violín entra y se mueve a través de la escena, en la diagonal opuesta y dirección contraria a la pareja, este cruce de caminos crea una especie de contracorriente. *Nancy Goldner* comenta sobre esto, que *Balanchine* con ello creó una nueva cualidad cinética para hacer eco a la tonalidad especial de la música⁵⁶.

Con el segundo violín o segunda solista en la escena, las bailarinas vuelven a tomar la posición del principio de este movimiento, el bailarín sale de la escena. Se repite el cambio de diagonales y el segundo violín vuelve a salir del escenario, el bailarín retorna y continúa el paso a dos con la bailarina. Este paso a dos ha sido interrumpido en el momento que la segunda solista entró y todo el grupo vuelve a la posición del principio. Este corte o vuelta al principio de este movimiento, ocurre también con la música pero al igual que la música la coreografía no pierde su fluidez. Con esta vuelta al principio, *Balanchine* marcó un momento especial con la música.

El segundo movimiento finaliza con la salida de los solista, el cuerpo de baile se queda en la escena creando una diagonal de seis bailarinas y otra opuesta de dos bailarinas.

Este paso a dos es de gran belleza pero sin romance, factor no común de *Balanchine*. Demuestra el lado analítico musical de este coreógrafo, es decir, que lo que se escucha, se ve. A este respecto *Goldner* escribió:

⁵⁵ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 86

⁵⁶ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 28

"En *Barocco* el paso a dos es impresionantemente bello, pero a diferencia de otros duetos de *Balanchine*, no contiene matices románticos. Muchos observadores se han dado cuenta de esta especial pureza, y una de las razones reside en que *Balanchine* quería mantener su mente en la partitura. Otra razón, yo creo, de la ausencia de sentimientos amorosos en este dueto, es que él estaba más interesado por la unidad familiar de los diez, que en la relación hombre-mujer."⁵⁷

El cuerpo de baile, como se puede apreciar en esta cita, baila y responde a los solistas en este segundo movimiento. Muchos de los elementos de danza que él introdujo ya en *Apolo* y *Serenade*, vuelven a ser vistos pero con una mayor exigencia y precisión técnica. Cada vez más, la búsqueda de los límites del movimiento de la Danza Clásica se acentúa.

En el paso a dos, muchas de las reformas que él hizo ya en el paso a dos de *Apolo* y *El hijo pródigo*, se ponen de manifiesto aquí. El bailarín levanta a la bailarina repetidas veces sobre su propia cabeza, desplazándola al mismo tiempo, la desliza casi hasta el suelo y la ayuda a extender sus piernas al máximo de altura. Todo esto podría parecer una exhibición acrobática, pero no lo es, porque es bailado de una forma tan fluida que impide ninguna referencia más que a la música. El paso a dos, en este momento había, ya cambiado, los movimientos extremos y arriesgados difieren mucho de los pasos a dos del *Grand Ballet* de *Petipa*. Además, el cuerpo de baile forma parte de este paso a dos, a veces uniéndose a los solistas y otras separándose autónomamente pero respondiéndoles a ellos como lo hace la orquesta. En los ballets de *Petipa*, en el *Grand pas*, el cuerpo de baile tiene su propia entrada y variación totalmente separada de los solistas. Durante el paso a dos, en algunos ballets, bailan a los lados de la escena pero no crean una comunidad con los solistas, aquí se ve quizás de donde *Balanchine* tomó la idea de unir cuerpo de baile y solistas, pero él lo desarrolla creando una atmósfera más íntima y participativa.

3. Tercer movimiento. *Allegro*.

En este movimiento la música es muy excitante y rápida. La danza es igual de excitante y rápida. El cuerpo de baile comienza respondiendo a la partitura con grupos de dos que saltan y se mueven en canon. En un momento crean una barrera y otra bailarina salta por

⁵⁷ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 30 (La traducción es mía)

encima. Esto evidencia el empeño de *Balanchine* en demostrar que la Danza Clásica, desde sus principios, ha intentado sobrepasar los límites, las restricciones del cuerpo humano. En este caso desafiando la gravedad con un salto, para sobrepasar una barrera.

El cuerpo de baile en este movimiento se mueve con frecuencia en canon y en diseños y formaciones puramente geométricas. *Nancy Goldner* lo analizó del siguiente modo:

"Esta sección no utiliza tanto un motivo (como en la primera). Yo diría que es musicalmente la más excitante. Esta es la sección *bebop*⁵⁸, con un grupo moviéndose en un acento *BE-bop* mientras el otro con el acento *be-BOP*⁵⁹. La síncopa alcanza su cumbre en otro momento simbólico: las mujeres saltan sobre las puntas mientras sus brazos se mueven de arriba a bajo rápidamente en los ritmos consecutivos. Como si esta burla rítmica no fuera bastante, *Balanchine* añade adorno al hacer que el grupo salte en diferentes diseños, como móviles paneles. Estos son momentos de alegría total agravados por un poco de misterio matemático."⁶⁰

Esta cita explica, una vez más, como *Balanchine* utiliza figuras geométricas que se desplazan con gran velocidad en el espacio y, además, incluyen una síncopa en los movimientos de los grupos. Las bailarinas en esta sección ejecutan, con frecuencia, movimientos que recuerdan al jazz, quizás por eso la crítica *Nancy Goldner* describe la síncopa con el término *Bebop*. Este ballet fue creado en los años cuarenta al igual que el *Bebop*.

En este último movimiento, al igual que en el primero, las dos solistas que representan a los dos violines tienen una relación entre ellas determinada por *Bach*. Mientras los temas principales son interpretados con habilidad y virtuosismo. De la misma manera se mueven las dos en la escena; en general, se mueven con frases en canon equivalentes a las frases musicales de los dos violines. El cuerpo de baile, con frecuencia crea también cánones con

⁵⁸ El *bebop* es un estilo musical del jazz que se desarrolla en la década de los cuarenta del siglo XX; cronológicamente sucede al *swing* y precede al *West coast jazz*. Utiliza tiempos muy rápidos

⁵⁹ El significado de estos acentos *bebop*, responden a esta explicación. Un grupo baja sus brazos en la cuenta tres y el otro en la cuenta cuatro. Es muy difícil de ejecutar y requiere una fuerte concentración con la música de las bailarinas.

⁶⁰ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 32 (La traducción es mía)

las solistas o entre ellas, todo el conjunto proporciona al público, con ello, un cuadro de mucha vitalidad y dinámica. La dificultad técnica para todas las diez bailarinas es incrementada por *Balanchine* en esta obra, sin que parezca una exhibición por sí misma. Gracias a la arquitectura y estructura de la coreografía, lo que el espectador aprecia, es una danza precisa, viva y sin rigidez, gracias a la amplitud y fuerza de muchos de sus movimientos. No existen momentos estáticos, es movimiento puro o danza pura⁶¹.

Balanchine describió este tercer movimiento de esta forma:

"La música es de gran rapidez rítmica las diez bailarinas parecen responder a ella espontáneamente, marcando el compás de la música con saltos suaves, ligeros, gestos de brazos vigorosos y agrupamientos sincopados. Al término de la alegre música, todas las bailarinas se arrodillan."⁶²

Concerto Barocco es un ballet abstracto en su contenido, geométrico y matemático. En él, el espectador no va a buscar ninguna historia escondida, ni podrá formar su propia interpretación narrativa. Este ballet significa pureza de la línea y pureza también, de la Danza Clásica o mejor dicho Neoclásica⁶³. Las mallas blancas que las bailarinas llevan, y las medias negras y camiseta blanca del bailarín, en una escena vacía sin ningún decorado, significan no sólo la simpleza de las ropas de danza de una clase de ballet sino que acentúan el propósito de *Balanchine* de poner la danza en escena en su esencia.

Al igual que en *Apolo y Serenade*, durante el paso de los años *Balanchine* cambió los vestuarios varias veces y algunos matices coreográficos.

⁶¹ El crítico *Edwin Denby* escribió lo siguiente sobre este ballet: "The style of the dance is pure classic ballet of today, and the stops themselves follow the notes now strictly, now freely. But in its vigorous dance rhythm, its long-linked phrases, its consistent drive and sovereign articulation, *Concerto Barocco* corresponds brilliantly to this masterpiece of Baroque music." COPELAND, Roger; COHEN, Marshall. *What is Dance?*. New York: Oxford University Press, 1983, p. 455

⁶² BALANCHINE, George; MASON, Francis. *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 87

⁶³ En este ballet ya denominado, por muchos abstracto que significa danza pura y línea pura por su contenido que es la visualización de la música, se podría encontrar una relación con los escritos de *Kandinsky* sobre el arte abstracto: "Gradualmente, la forma y la línea ganan en tensión. Por ello, la línea recta es una expresión más fuerte y más profunda que la curva.

En el arte plástico puro, el significado de las diferentes formas y líneas es de la mayor importancia; es precisamente este hecho el que las hace puras. [...] En la pintura, el color primario que es el más puro posible, realiza esta abstracción del color natural." CHIPP, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: ediciones Akal, 1995, p. 382

En este ballet se desarrolla, más que en *Serenade*, su empeño en que sólo se vea la danza, es decir, movimiento en el espacio y en el tiempo. Se puede encontrar un paralelo con los artistas abstractos de aquel momento y todavía más que en *Serenade*, por la geometría y exactitud matemática con la música a la que acompaña. La pureza de las líneas que se aprecian con continuidad, la transparencia de esta danza y, a su vez, la emoción que la contemplación de la belleza del cuerpo humano bailando Danza Clásica, visualizando la música evoca, demuestra en este ballet que la *danse d'école*, no sólo había salido de su crisis sino que, la evolución de este arte era ya un hecho.

Esta es la obra de un gran músico, *Bach*, al igual que es la obra de un músico-coreógrafo, que remata y concluye una obra, al visualizarla con la danza.

De entre todas las obras de *Balanchine*, *Concerto Barocco* muestra el desarrollo técnico de los bailarines del siglo XX, su incrementada rapidez y velocidad y es una de las primeras que pone en escena al bailarín neoclásico.

6.3 Los cuatro temperamentos

Los cuatro temperamentos es un ballet en cinco partes, con música de *Paul Hindemith* y coreografía de *George Balanchine*. Fue estrenado el 20 de Noviembre de 1946. Su importancia es muy profunda y destacada en la evolución de la *danse d'école*, porque representa el inicio de una gama de obras, denominadas por muchos como abstractas y también denominados como ballets en *blanco y negro*. También representa el principio por el cual, finalmente, el proyecto que data del año 1934, de *Balanchine* y *Kirstein* de crear una compañía de ballet en America, iba a establecerse.

La crítica *Nancy Goldner* relata este momento de la creación de esta obra de esta manera:

"Después de años en sus respectivas diásporas- *Balanchine* en *Broadway*, en *Hollywood* y como coreógrafo invitado en diferentes compañías, y *Kirstein* dirigiendo su propia compañía y sirviendo en la segunda guerra mundial. Los dos se reunieron para un nuevo proyecto llamado *Ballet Society*, designado para poner

la empresa de *Balanchine* con más condiciones de seguridad que hasta entonces había tenido. [...] Dos años más tarde *Ballet Society* se convirtió en el *New York City Ballet*, y la historia del *Balanchine* ambulante, efectivamente terminó. [...] A diferencia de *Serenade*, sin embargo, *Los cuatro temperamentos* fue un nuevo comienzo en dos sentidos, institucionalmente y coreográficamente."⁶⁴

Como se ha visto hasta este momento, la vida de este coreógrafo no sólo fue rica en herencias culturales sino que también tuvo que vencer y luchar hasta conseguir ver realizados sus proyectos. El *Ballet Society*, más tarde renombrado *New York City Ballet*, aún existe y es considerado como una de las compañías de ballet más importantes del mundo. La mayoría de los bailarines, que han bailado y bailan en ella, son alumnos del *School of American Ballet*, que él fundó con *Kirstein* en 1934 y que, desde aquel momento no ha dejado de funcionar. Esta escuela ha formado a grandes y famosos bailarines desde sus principios.

El *New York City Ballet* desde 1946 hasta 1964 actuó en el *City Center for Music and Drama* y a partir de 1964 hasta la actualidad, se convirtió en la compañía residente del *New York State Theatre* o renombrado *David H. Koch Theatre*, que forma parte del complejo cultural de Nueva York *Lincoln Center*. Desde entonces, esta compañía actúa veintitrés semanas al año en este teatro y lo comparte con la *New York City Opera*. El *New York City Ballet* ha hecho giras por todo el mundo, su repertorio consta principalmente, de las obras de *Balanchine* y de *Jerome Robbins* que se unió como director asistente artístico, en el año 1948.

En 1969 la *School of American Ballet* se trasladó a los estudios de la *Julliard School*, situada también en el *Lincoln Center*. En 1991 la escuela se trasladó al edificio *Samuel B and David Rose Building*, construido en el *Lincoln Center* para ser su sede permanente. Por fin la escuela de *Balanchine* facilitaba a los estudiantes que no vivían en Nueva York, la posibilidad de residir en el internado de la escuela, al igual que en la Escuela Imperial de San Petersburgo donde él había resido y estudiado. Desgraciadamente, esta sede final él no la conoció porque murió el 30 de Abril de 1983.

⁶⁴ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 39 (La traducción es mía)

Balanchine explicó lo siguiente sobre *Los cuatro temperamentos*, en su libro *101 argumentos de grandes ballets*:

"Subtitulado "ballet danza sin argumento", *Los cuatro temperamentos* es una expresión con danza y música del concepto antiguo de que el organismo humano está formado por cuatro humores diferentes, o temperamentos. Cada uno de nosotros posee estos cuatro humores pero en grados distintos y del predominio de uno de ellos se derivan los cuatro tipos físicos y psicológicos- melancólico, sanguíneo, flemático y colérico-. La medicina griega asociaba los cuatro humores y temperamentos con los cuatro elementos- tierra, agua, fuego y aire- que para ellos componían el cuerpo humano así como el mundo.

Aunque la partitura está basada en esta idea de los cuatro temperamentos, ni la música ni el ballet hacen una interpretación específica o literal de la idea. El entendimiento de la teoría griega clásica y medieval de los temperamentos fue siempre el punto de partida tanto para el compositor como para el coreógrafo."⁶⁵

Esta obra fue un presagio de lo que vendría, abrió un nuevo campo de posibilidades que serían experimentadas en la danza, durante las siguientes décadas del siglo XX, primero por *Balanchine* en ballets como *Episodes*, *Agon*, *Ivesiana*, *Opus 34*, *Movements for piano and Orchestra*, *Stravinsky Violin Concerto*, *Kammermusik No. 2* y más tarde por otros coreógrafos del siglo XX y XXI. El biógrafo de *Balanchine*, *Bernard Taper* afirmó lo siguiente:

" Esta obra parecía que demostraba que el ballet podía hacer cualquier cosa que la danza moderna hacía e incluso más. [...] Tuvo el brillo alcanzado por una obra de arte, que hace una declaración definitiva. Parecía que manifestaba una fuerza que era nueva en el ballet, una especie de crueldad, incluso en su grado de concentración y en su impersonalidad, que proyectaba una actitud significativa hacia la vida a mediados del siglo XX. Se podría decir que en *Los cuatro*

⁶⁵ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 106- 107

temperamentos había un nuevo tipo de contenido porque los denominados ballets abstractos de *Balanchine* tienen un verdadero contenido incluso si no tienen argumento."⁶⁶

Esta afirmación de *Taper* demuestra la fuerte importancia de esta obra en la evolución de las futuras coreografías, porque *Los cuatro temperamentos* fue un ballet del futuro, años después fue reconocido como una obra maestra.

El análisis coreográfico de este ballet está basado en la grabación del año 1977 para las series de PBS, *Dance in America*. Esta grabación fue totalmente supervisada por el propio *Balanchine*, la diferencia con el espectáculo en la escena de un teatro es, que la cámara en algunos momentos cambia de ángulo, es decir no frontal, para que se pueda apreciar a los bailarines y la arquitectura coreográfica desde el punto de vista más idóneo. También la iluminación de diferentes colores, que cambian durante esta grabación, no pertenecen al espectáculo habitual, pero seguramente *Balanchine* los añadió para acentuar el efecto coreográfico.

En este ballet al igual que *Apolo*, *Serenade* y *Concerto Barocco* los vestuarios y los decorados fueron modificados después del estreno. Lo mismo que en las otras obras los vestuarios fueron reducidos y los decorados eliminados. Como ya se sabe, la reforma de los vestuarios fue una de las facetas del *Nuevo Ballet*, *Isadora Duncan* al bailar descalza y con túnicas demostró el potencial cinético del cuerpo, liberado de corsés y faldas amplias. *Fokine*, con sus reformas de los vestuarios, tenía como propósito modificar el traje convencional de ballet. Pero y, como *Tim Scholl* reseña, la innovación de los vestuarios de *Balanchine* reside en su austera simplicidad y no es ni escandalosa ni provocativa⁶⁷.

El cuerpo humano y su movimiento en el tiempo y espacio eran la fórmula primordial de *Balanchine*, ambos tiempo (expresado a través de la música) y el espacio, serían las condiciones fundamentales para la composición de un ballet. Esa fue la razón de por qué el reformó los vestuarios, ya que para él el cuerpo humano era su material de composición y

⁶⁶ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 209 (La traducción es mía)

⁶⁷ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.116

reconocía y examinaba la cualidad física del cuerpo danzante y la belleza propia de la técnica de la Danza Académica. Los vestuarios de *Los cuatro temperamentos* fueron reducidos a los trajes propios de una clase de ballet, maillot negro y medias color carne para las mujeres y camiseta blanca y medias negras para los hombres, de esta manera los bailarines tenían la mayor libertad de movimiento y permitía al espectador una vista sin obstáculos del cuerpo danzante. Estos vestuarios, como escribe *Scholl*, fueron designados para los denominados ballets en *blanco y negro* y pretendían no llamar la atención⁶⁸.

La mayoría de las obras llamadas *modernistas*, explica *Scholl*, dieron su nombre a un género de ballets del periodo de *Balanchine* en America, estos fueron escasos, minimalistas y conocidos como ballets en *blanco y negro*. Entre ellos se encuentran clásicos modernos como *Los cuatro temperamentos*, *Episodios* y *Agon*⁶⁹.

Los vestuarios originales fueron diseñados por el pintor surrealista *Kurt Seligmann* (1900-1962), las fotografías, que han sobrevivido de aquel momento, revelan que los bailarines llevaban plumas, cascos, amplias faldas, múltiples tules y vendas. *Balanchine*, según relata *Nancy Goldner*, antes de que se abriera el telón el día del estreno empezó a cortarlos⁷⁰.

Estos vestuarios enfurecieron a *Balanchine*⁷¹ y, en 1951, fueron sustituidos por los simples maillots y medias.

Los cuatro temperamentos, de todas las obras analizadas, es el ballet más abstracto, más acorde con el nuevo arte del siglo XX. La pureza de sus líneas, la exposición de los bailarines como tales, el reconocimiento y exposición de la belleza del cuerpo danzante, con una técnica clásica y el nuevo vocabulario neoclásico como únicos instrumentos en la

⁶⁸ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.116

⁶⁹ *Ibid.*, p.116

⁷⁰ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 45

⁷¹ En el libro de *Francis Mason*, *I Remember Balanchine*, la bailarina *Mary Ellen Moylan* que bailó la solista en la sección llamada Sanguíneo recordó lo siguiente: "Before the opening, *Balanchine* was complaining about *Seligmann's* costumes being so voluminous that they covered the dancers movements. I remember my costume was red, with matching tights and shoes, and it had white bandage like gauze around the torso and a great big gauzy bow on one shoulder, gauze skirts, and big sleevy things. *Balanchine* was justly complaining to *Seligmann*: 'Look! Mary Ellen! Where is Mary Ellen? We can't see her. We should take this off and this and this'. And *Seligman* was standing there, and he said: 'Hah! Where is *Seligmann*?'. They were destroying him." MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 221

escena, demuestran que después de la larga historia de la *danse d'ecole* con sus crisis y renovaciones, fue sólo a partir de la obra de *Balanchine*, cuando la Danza Clásica se pudo presentar en su esencia y, así, demostró su potencial como arte independiente.

1. La explicación de la primera parte de este ballet por parte de *Balanchine* es:

"El ballet está dividido en cinco partes que se corresponden con las de la partitura. La primera sección. Tema, presenta a tres parejas, que bailan tres *pas de deux* sobre diferentes exposiciones del tema musical básico."⁷²

La música del comienzo del ballet es de un ritmo lánguido, suave y es interpretado por las cuerdas. En la escena hay un bailarín y una bailarina colocados uno junto al otro de cara al público en el lado derecho. Cuando la música empieza se dan las manos, cruzando sus brazos y a continuación estiran su pierna delante en una posición abierta y flexionan el pie en canon. Este simple movimiento podría tener una relación con el principio de *Serenade*, porque, al igual que en ese ballet, ellos ejecutan los movimientos básicos del comienzo de una clase de ballet. *Nancy Goldner* comenta, que este movimiento, al ser ejecutado casi en perfil produce un doble impacto, uno puede ver como los pies empujan hacia arriba en vez de estirarse hacia abajo, que sería lo que se supone que tienen que hacer⁷³.

Este simple movimiento de calentamiento pero flexionando el pie⁷⁴, introduce ya al espectador en esta obra. En ella *Balanchine* rompe con frecuencia las reglas académicas para quebrar las líneas sin distorsionarlas y sin que pierdan su pureza. También el hecho de que muchos momentos sean ejecutados en perfil eleva el efecto de muchas de las innovaciones de *Balanchine*. No hay que olvidar que la Danza Clásica es, en general, ejecutada de frente o en posiciones cruzadas o abiertas en diagonal (*croisé* y *effacé*) utilizando el *epaulement* para dar más volumen al cuerpo y acentuar la tercera dimensión

⁷²BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 107

⁷³ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 39

⁷⁴ En la Danza Académica los pies siempre se estiran, salvo en papeles de carácter para representar algo grotesco o cómico. Fue a partir del Ballet Neoclásico, cuando se introdujeron en algunos momentos, los pies flexionados en una danza que no es de carácter. En algunos ballets de los predecesores de *Balanchine* como *Fokine*, *Nijinsky*... también se utilizaron los pies en flex pero su propósito no era el mismo. Se ejecutaban como parte de unas danzas o personajes específicos.

del cuerpo humano. El perfil se evita frecuentemente, en la Danza Clásica porque el ángulo que ofrece al público en muchas ocasiones demuestra que los bailarines no tienen la perfecta rotación hacia afuera de las piernas y se pierde la belleza de las líneas. *Balanchine* experimenta con el perfil y añade movimientos que crean belleza y naturalidad, hasta entonces nadie se había atrevido a utilizar el perfil de este modo.

Ellos se elevan para ejecutar un movimiento en paralelo que finalizará en *en dehors*, es decir, el utiliza el paralelo (movimiento que se evita en la Danza Clásica) para culminar con la rotación hacia afuera típica de la Danza Clásica en la cual toda su técnica está basada. Con ello amplía el campo de posibilidades y crea un movimiento que nos presenta a los bailarines de perfil formando diferentes ángulos en el espacio.

Después, ambos bailarines se arrodillan de perfil sobre una de ellas, *Goldner* cree, que este simple paso que ellos hacen, que es extraño, trae lo que podría ser un movimiento transitorio hacia un alto relieve⁷⁵.

Esto se afirma porque después ellos se elevan y la bailarina extiende su pierna al máximo y él la gira lentamente.

Hay que remarcar, que en esta obra *Balanchine*, hace consciente al público y a los bailarines de las articulaciones del cuerpo. Las rodillas se doblan con frecuencia y los codos también.

Este primer paso a dos, introduce de una manera suave al resto del ballet, se podría decir que es equivalente al principio de una clase de ballet. Muchos de sus elementos son ejecutados en perfil y en paralelo, para luego volver a la forma tradicional de frente y con rotación de las piernas hacia afuera. El paso a dos, demuestra que *Balanchine* ha revolucionado la técnica de danza en pareja. El hombre eleva a la mujer sujetándola por debajo de las axilas, ella en otro momento ejecuta giros lentos sobre la punta con la rodilla de la pierna de soporte doblada, mientras él la sujeta. De nuevo, esto significa que rompe con las reglas académicas al quebrar la línea de la pierna de soporte. Aunque las líneas y ángulos son diferentes y nuevos en la escena, esta danza es clara, orgánica y de gran belleza para la contemplación. Los experimentos de *Balanchine* en el espacio, con el cuerpo humano buscando e incrementando sus límites, se exponen ya en este corto paso a dos.

⁷⁵ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 40

Balanchine, durante toda esta obra presta atención al peso del cuerpo y a la fuerza de la gravedad a la que está sometido. El final de este paso a dos demuestra, no sólo sus innovaciones, sino lo anteriormente dicho referente al peso del cuerpo, *Tim Scholl* lo analiza del siguiente modo, incluyendo una relación con la poesía acmeista, ya explicada, y con sus innovaciones en el trabajo en pareja:

"Ya en la exposición de los temas, el coreógrafo llama la atención a la inherente gravedad del cuerpo humano, lo que *Mandelshtam* en el poema *Notre Dame* llamó como *peso cruel* (*Yo también algún día crearé belleza del peso cruel*). Al final del típico paso a dos de los ballets del siglo XIX, la bailarina era sacada de la escena- portada o escoltada- por su caballero. Al final del primer tema de *Los cuatro temperamentos* el hombre agarra a su pareja por debajo de sus brazos con las piernas de ella totalmente extendidas y rígidas, sus pies casi no tocan el suelo. Él así la carga- o parece que la desliza- fuera del escenario como una pesada pieza de escultura."⁷⁶

El segundo paso a dos es introducido cuando el piano irrumpe y la música se vuelve sincopada, rápida y dinámica. Este paso a dos recuerda mucho al jazz, por los elementos que utiliza. Además, incluye rápidos giros, en los que el hombre sujeta a su pareja, pero en este caso ella sobre la punta, tiene la rodilla de la pierna de soporte doblada. *Scholl* afirma que, con esto *Balanchine*, vuelve a enfocar su atención al peso del cuerpo⁷⁷. *Goldner* de otro modo cree que esta es una forma no ortodoxa, con la rodilla doblada, es un contraste porque el ideal de la danza en puntas es el de crear una imagen estilizada⁷⁸.

⁷⁶ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.118 (La traducción es mía)

⁷⁷ *Ibid.*, p. 118

⁷⁸ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 40



Estos dos puntos de vista son complementarios y ayudan a la mejor comprensión de la evolución de los movimientos del Ballet Neoclásico. Nuevamente, otras de las innovaciones de este coreógrafo pueden ser vistas, el hombre eleva a la mujer que abre totalmente las piernas en el aire para descenderla y colocarla sobre sus muslos. En otro momento él está colocado detrás de ella, mientras ella está en *arabesque* y él empuja su pelvis y la de ella hacia delante cambiando de direcciones y ángulos. Estos movimientos, acrobáticos y denominados eróticos por los académicos del ballet, a principios del siglo XX, tienen sus raíces en las primeras coreografías de *Balanchine*, ya descritas, en la Unión Soviética. En este ballet están más desarrollados y actualmente son vistos con normalidad, sin ser considerados como escandalosos.

Goldner explica, que otra fuente de inspiración de los movimientos de la pelvis, según la opinión de algunos críticos y escritores, derivan de las danzas afro-americanas porque *Balanchine* había trabajado en *Broadway* durante muchos años con bailarines de color⁷⁹.

⁷⁹ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 41

Este paso a dos, finaliza cuando los bailarines salen de la escena andando y moviéndose de una manera bidimensional y angular, que podría recordar a los grabados del antiguo Egipto. ¿Por qué incluye *Balanchine* algo así?. No se sabe. Durante toda la obra se exponen movimientos angulares que rompen con la línea clásica pero, de tal forma, que el orden y homogeneidad de la obra no es interrumpido. Con esta concepción más moderna y completamente abstracta, él demuestra que el Ballet Neoclásico ensambla y experimenta nuevos elementos y posibilidades, sin perder el orden y la claridad típicos de la Danza Clásica sino incrementándolo.

Goldner es de la opinión que estos movimientos angulares y egipcios revelan la influencia del pintor *Seligmann*, que diseñó los primeros vestuarios y lo explica de esta forma:

"*Seligmann* tenía un interés especial en las religiones ocultas y la magia negra y obviamente se identificó con la noción de los humores medievales, que era el contenido del cual *Hindemith* había compuesto la partitura. Es posible entender que sus vestuarios eran una perfecta y razonable visualización de los sistemas arcanos del cuerpo y su iconografía propia de la mente. Naturalmente los vestuarios quedaban fuera de cuestión, [...]. Sin embargo hay algo de su espíritu en la coreografía. [...] incluso los brazos egipcios rebelan la influencia de *Seligmann*."⁸⁰

Quizás, este recuerdo a la cultura del antiguo Egipto, podría basarse en su compleja y misteriosa religión, pero no son determinantes en la concepción del ballet. Como *Balanchine* dijo, que él ensamblaba, en esta obra tan completa y experimental, es posible que simplemente probara estos movimientos angulares como contraste a los otros que buscan los extremos de extensión y amplitud. También hay que remarcar que complementan y responden al ritmo musical con el que son ejecutados.

En el tercer paso a dos y al igual que en el segundo se exploran los límites de la flexibilidad del cuerpo. De nuevo *Balanchine*, experimenta con los giros en pareja en los que la bailarina en puntas dobla la rodilla de la pierna de soporte, en este caso son

⁸⁰ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 45 (La traducción es mía)

ejecutados lentamente. *Scholl* analiza estas diferentes variaciones de este giro del siguiente modo:

"En el segundo y tercer tema el coreógrafo varía ligeramente la posición de la pirueta de la mujer, para enfocar su atención en el peso del cuerpo. Múltiples giros en los que el hombre ayuda a la mujer pertenecen a los efectos más espectaculares de la coreografía de *Petipa*. Típicamente, el hombre está detrás de la mujer asistiéndola en su múltiple pirueta al girarla en la punta. En *Los cuatro temperamentos* estos giros son ejecutados lentamente, con la pierna de soporte de la mujer ligeramente doblada en *plié*. La pierna doblada y el lento giro revelan ambas la fuerza e intensidad que este movimiento requiere."⁸¹

Con este giro se evidencia que el coreógrafo explota diferentes posibilidades que, en su origen, derivan del giro tradicional en pareja, exponiendo otras facetas y ejemplos que se pueden desarrollar de estos. Así el vocabulario se extiende sin perder su mácula original ni la claridad y orden de sus líneas. Explorando las posibilidades que el cuerpo humano contiene en su estructura.

El número de veces que *Balanchine* ajusta las líneas clásicas en esta obra se podría decir que es innumerable, por ejemplo, cuando el hombre levanta a la mujer y ella está en *arabesque*, *Goldner* observó que, con esto, el coreógrafo consiguió grandes efectos coreográficos y que además, en algunos momentos ella no es levantada sino arrastrada como al final del primer tema. Otras veces ajusta este *arabesque* en una visión frontal, estos *arabesque* con las piernas totalmente abiertas, finalizan en el tercer tema con la bailarina sentada con una pierna a través de la pierna doblada de su pareja y para rematar, en el segundo tema, el bailarín levanta a la mujer para descenderla en sus muslos⁸².

En un momento, se puede ver como el bailarín anda con la mujer sobre su espalda, como deslizándola, este elemento pertenece al ballet *Apolo*. Más tarde, cuando ella ejecuta un *arabesque* en punta, él la ayuda a estirarse todavía más moviéndola hacia delante, hacia

⁸¹ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.118 (La traducción es mía)

⁸² GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, pp. 40- 41

atrás y hacia cada lado. Esto parece como si buscaran el límite del equilibrio corporal y el máximo de flexibilidad. En este último tema se puede observar que ambos bailan con frecuencia con los brazos entrelazados, creando nudos e intentando moverse con ello, parece como si estuvieran buscando nuevas posibilidades y además, jugando.

Al final, ella ejecuta grandes extensiones con su pierna y él apoyándola detrás la ayuda de este modo a avanzar, lo interesante es que es ella extiende su pierna al máximo, después se arquea lo máximo hacia detrás para encogerse antes de volver a repetir la secuencia. Este es un ejemplo claro de como *Balanchine* expone las posibilidades de máxima amplitud, expansión y de encogimiento del movimiento del cuerpo humano en el espacio. Pero todo esto que resulta quizás muy frío y esquemático, se realiza con la intensidad que la música demanda, con movimientos tan fluidos causando así una gran emoción. Aunque el Ballet Neoclásico pueda parecer en su descripción fría, lo mismo que podría decirse de otras formas de arte abstracto, esta al ser la esencia que se busca produce una conmoción en el espectador, esta conmoción se llama Arte.

Él sale con ella agarrada encima de su torso y ella extiende sus piernas hacia delante.

Estos motivos que se desarrollan, expanden y repiten durante toda la obra, representan según *Scholl*, la experimentación del material que el coreógrafo tiene para sus composiciones, es decir, el cuerpo humano, su estructura y sus proporciones, sus limitaciones y lo importante que es su vulnerabilidad respecto a la fuerza de la gravedad⁸³.

La primera parte del ballet es la más dramática, no desde el punto de vista teatral, sino porque es la parte que más desafía a la Academia, para así mostrar no sólo la belleza de la danza que los bailarines ejecutan, sino, además, mostrar la belleza de la tradición clásica. Es como un juego con las reglas académicas.

⁸³ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p.118

2. Melancólico. Comienza con un bailarín solo, su danza es muy emocional, aunque se pueda imaginar o asumir que este bailarín tiene un estado de melancolía, su danza da un amplio ámbito de interpretación al público porque resulta ambigua⁸⁴.

Con este Solo que da inicio a Melancólico, el bailarín se mueve como buscando los límites de su propio cuerpo se expande y cae al suelo como víctima de la fuerza de la gravedad y de su propio peso. Esto causa un efecto muy emocional porque la música e intensidad de ejecución lo provocan. El comentario de *Scholl* ante estos movimientos es el siguiente:

"En los años cuarenta, cuando *Los cuatro temperamentos* fue creado, el reconocimiento de la gravedad era una faceta propia de la Danza Moderna. [...]Pero el uso del peso por *Balanchine* y la exploración del cuerpo, representa algo bastante diferente. *Balanchine* rechaza disimular, en vez elige celebrar las propiedades de su material que la Danza Clásica ha escondido. En estos momentos de *Los cuatro temperamentos* los recursos de la Danza Académica se convierten en algo tan importante como su fin."⁸⁵

La cita de *Scholl* muestra, que el coreógrafo en este Solo busca y muestra los límites del cuerpo y la existencia de su peso. La Danza Clásica esconde estas limitaciones humanas pero él con el vocabulario clásico, no sólo las muestra sino que crea movimientos para crear fluidez en su interpretación.

El Solo de *Melancólico* no es virtuoso, es una búsqueda de los límites, un experimento en el espacio, el cuerpo del bailarín crea, al bailar de esta forma, una cualidad dramática. El bailarín tiene como una lucha con su propio equilibrio, sus brazos se agarra a sí mismo, se dobla y arquea, salta, todo en una especie de lucha que siempre acaba en el suelo. Los solos del piano y el violín acompañan a este drama. Muchos de los elementos pueden ser similares a algunos de los solos de *Apolo*.

⁸⁴ La crítica *Nancy Goldner* interpretó el sentido de esta variación de la siguiente manera: "La variación de *Melancólico* es bastante directa, aunque yo personalmente no describiría estado de ánimo del hombre como triste, a pesar de todas las caídas al suelo. Su problema principal es que no puede llegar a ningún sitio." GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 43 (La traducción es mía)

⁸⁵ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.118 (La traducción es mía)

Al final de su Solo se sienta en el suelo en el centro del escenario, dos bailarinas aparecen y se ponen a bailar cuando la orquesta comienza, su danza está llena de elementos del jazz, es rápida y dinámica. Él se une a ellas, parece que ellas le han infundido la fuerza que en su solo parecía que le faltara. La música de la orquesta es dinámica y animada. en un momento, ellas crean una barrera con sus piernas que él intenta sobrepasar. Las cadenas, grupos y barreras formadas por bailarines son típicas de las coreografías de *Balanchine*, sus orígenes, como ya se ha visto, están en el teatro constructivista y con ello muestra pero de otra forma, su empeño en mostrar las barreras que existen dentro del movimiento, las barreras que unos cuerpos pueden crear al bloquear a los otros y las propias barreras que el ser humano tiene.

En esta danza, los tres ejecutan movimientos muy dinámicos, rítmicos y amplios, ocupando el máximo de espacio al moverse, desafiando de esta manera los límites del movimiento de la Danza Clásica al moverse, lo más grande posible, a través del espacio. Para ello utilizan movimientos de la pelvis no típicos de la Danza Clásica, mezclando elementos académicos con elementos del jazz. Sus brazos están con frecuencia estirados con las palmas de las manos flexionadas hacia arriba, como en *Apolo y Serenade*, esta posición añadida por *Balanchine* es típica del Ballet Neoclásico. Los movimientos del bailarín a veces son los mismos que en su solo pero al cambiar la dinámica de la música y la danza, causan otro tipo de efecto, menos dramático.

Cuando esta danza finaliza ellos están situados en la esquina izquierda de delante de la escena. A continuación, cuatro bailarinas entran en la escena desde la esquina derecha, bajando en diagonal hacia a ellos. *Balanchine* describió este momento de esta forma:

"Intervienen cuatro muchachas misteriosas con furia, majestuosamente, sobre la melodía de una marcha intensa y vibrante en la que participa el piano percutivamente."⁸⁶

⁸⁶ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 107

La entrada de estas cuatro bailarinas es majestuosa, es uno de los momentos más impresionantes del ballet, es Ballet Neoclásico puro. Sus movimientos son secos, entran con los pies en paralelo sobre las puntas y luego descienden para lanzar una pierna hacia delante, al máximo de extensión pero ahora utilizando la rotación de las piernas hacia fuera de la Danza Clásica, descienden la pierna y colocan la punta del pie en el suelo con la rodilla doblada, mueven su pelvis al máximo hacia delante como para agrandar y dar más fuerza a sus movimientos, sus brazos están estirados con las palmas de las manos flexionadas hacia arriba. Repiten varias veces estos movimientos y después cambiando de direcciones en la escena.

Nancy Goldner explica que como el solista no sabe donde ir en su Solo y se frustra, cuando él no lo hace, las seis mujeres lo hacen por él. Las dos bailarinas le bloquean el camino y las cuatro lo presionan con sus *battements* (lanzamientos de las piernas) y sus movimientos de la pelvis⁸⁷.

Luego crean uno de los típicos grupos en tres dimensiones de este coreógrafo, el bailarín es aprisionado por las seis bailarinas. *Scholl* relaciona este tipo de formaciones con la poesía acmeista⁸⁸:

"En estos momentos de la coreografía de *Balanchine*, el cuerpo se convierte en una parte de un mayor esquema, una unidad en una construcción tridimensional. Las estructuras animadas- y sus continuas transformaciones, de cuerpo como obstáculo a cuerpo en movimiento- son las *cadena móviles de la existencia*⁸⁹ de *Mandelstam*, las condiciones, siempre en cambio, de la composición artística, que deben de ser sobrepasadas.

⁸⁷ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 43

⁸⁸ *Tim Scholl* relata que: "Bart Cook, un bailarín del *New York City Ballet*, dijo al autor en una conversación, (*Scholl*) que cuando el había empezado a coreografiar (*Cook*), *Balanchine* le dijo que uno tiene que llevar las métricas de la poesía en la cabeza. *Balanchine* empezó a recitar poesía rusa." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p. 152

⁸⁹ Esta frase pertenece a uno de los poemas de *Osip Mandelstam* del libro *Slovo i kul'tura* (El mundo y la cultura) publicado en Moscú en 1987. SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.160

Esta rápida manipulación del material en la coreografía de *Balanchine* yuxtapone el cuerpo sin movimiento y los estados en movimiento de la misma manera que *Mandelstam* describe el material de *Notre Dame: la pesada masa de piedra y la ligera bóveda de crucería*, ambos son lo mismo. En cada caso, el poeta y el coreógrafo celebran la dualidad de sus materiales, su habilidad de transformar lo corriente y lo no bello en cosas de la belleza. Ellos celebran los poderes transcendentales de sus artes."⁹⁰

En esta cita, una vez más, se aprecia el uso arriesgado y creativo del material coreográfico, en este caso los cuerpos humanos. Con ello, no sólo explota sus múltiples potenciales, sino de una forma no concreta, expone las barreras y características de un temperamento melancólico.

Durante esta danza con las seis bailarinas, él vuelve a su estado de debilidad y por eso de sus saltos cae casi al suelo, como si la entrada majestuosa de las cuatro mujeres hubiera devuelto la cualidad dramática del principio. Ellas crean, junto con él, claras formaciones geométricas, mientras se mueven con el máximo de amplitud en el espacio escénico. Para realizar esta amplitud expanden las líneas que les es posible crear con su cuerpo al utilizar la pelvis hacia delante, es como si se quisieran mover y expandir más de lo que la longitud de sus piernas les permite. De nuevo se puede observar el uso de las rodillas dobladas sobre la punta, en este caso con las piernas en paralelo. Forma un contraste con la expansión máxima ya descrita, al ejecutar esto, las líneas se quiebran y se crean líneas angulares con las piernas.

Las bailarinas salen de la escena y él se vuelve a quedar solo, ejecutando movimientos que se parecen a su Solo (variación del principio), sale del escenario arqueado hacia atrás, andando hacia atrás como si fuera arrastrado por una fuerza no visible pero real. Nuevamente, se evidencian las búsquedas de los límites del cuerpo humano, que utilizadas en el contexto del tema que se expresa, acentúan el drama de este bailarín melancólico. Toda esta sección para el espectador no aficionado puede resultar no clara, ya que el estado

⁹⁰ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p.122 (La traducción es mía)

melancólico no es expresado de una forma concreta, sin gestos faciales ni gestos corporales desorbitados. El coreógrafo explota las posibilidades del movimiento del cuerpo humano con la música y sus límites, que no pueden ser sobrepasados, como el evitar la gravedad de la tierra, para crear esta danza.

3. Sanguíneo. Esta es la sección más virtuosa y también la más clásica.

Balanchine la describió de la siguiente forma:

"La segunda variación, Sanguíneo, es brillante y expansiva en tiempo de vals. Una bailarina y su pareja bailan con gestos abiertos que son alternativamente cortantes y fluidos. Les acompaña un grupo secundario de cuatro bailarinas."⁹¹

Al principio se encuentra una pareja, su danza es dinámica y alegre, como un juego. El coreógrafo en esta sección sigue experimentando con los movimientos sobre la punta con las rodillas dobladas pero, en este caso, los usa para ampliar la expansión del propio movimiento en el espacio.

Los movimientos de la pelvis en esta sección son secos y con cambios de dirección en el espacio, emplea posiciones cruzadas y abiertas que cambian con rapidez según los acentos musicales. es una experimentación de las direcciones, que el cuerpo humano puede tomar con posiciones específicas en el espacio, utilizando las oposiciones del torso y las piernas. Todo esto añadido a los difíciles giros y saltos que los solistas ejecutan, desarrolla una danza precisa, exacta y vital.

Balanchine continúa explotando el peso del cuerpo, sus límites y su dependencia de la gravedad. En algunos momentos, la bailarina extiende su pierna al máximo de altura y desafía el equilibrio de su cuerpo, el resultado es un movimiento al máximo de expansión pero con gran claridad porque lo ejecuta con elementos de la Danza Académica.

Sanguíneo es un contraste a Melancólico porque su danza tiene una gran amplitud en el espacio y es rápida. *Goldner* analizó, que en su habilidad de moverse con libertad en el

⁹¹ BALANCHINE, George; MASON, Francis. 101 argumentos de grandes ballets. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 107

espacio, esta pareja constituye un fuerte contraste con el solista de Melancólico que le gusta envolverse en sí mismo⁹².

En un momento el bailarín eleva a su pareja a la altura de su pecho, ella ejecuta *arabesque*. Es otra forma de presentar como el bailarín eleva a la mujer en *arabesque*. En la primera sección, ya se han visto diferentes variaciones de este elemento, en esta, otra vez, *Balanchine* usa el peso y la gravedad. En la Danza Clásica el hombre eleva a la mujer sobre su cabeza, en este caso al sólo elevarla a la altura de su propio pecho hace consciente al espectador de la fuerza de la gravedad y de como desafiarla y además el peso del cuerpo. La bailarina *Mary Ellen Moylan* (1926) a la que *Balanchine* creó esta sección, describió este paso a dos de la siguiente forma:

"Yo bailé Sanguíneo en *Los cuatro temperamentos*- un paso a dos extraordinario que desafía a la gravedad. Tiene una calidad lúgubre de movimiento en el aire sin ninguna preparación, movimiento elástico, de un lugar a otro, en otra atmósfera. Así es como me sentí cuando lo bailé- no salto, no arqueo, pero moviéndome en otra esfera."⁹³

En una entrevista esta bailarina añadió una nueva información:

"*Balanchine* creó la sección de Sanguíneo para mí. Durante toda mi carrera he tenido pocos ballets que hayan sido creados para mí y este era realmente extraordinario. Yo sentí la grandeza de este ballet ya incluso entonces. Mi paso a dos tenía un maravilloso sentido de elasticidad, fluidez, casi desafiando la gravedad. Cuando vi el ballet desde el punto de vista del público, veinte años más tarde y posteriormente en la televisión, me quedé deslumbrada."⁹⁴

⁹² GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 43

⁹³ MASON, Francis. *I Remember Balanchine*. New York: Anchor Books, 1991, p. 221 (La traducción es mía)

⁹⁴ TRACEY, Robert. *Balanchine's Ballerinas Conversations with the Muses*. New York: Linden Press/Simon & Schuster, 1983, p.88 (La traducción es mía)

Los *arabesques* de la bailarina en el aire, a la que el hombre levanta a la altura de su pecho, son según *Goldner* increíbles, porque al volar a tan poca altitud, se crea la ilusión de un movimiento a cámara lenta, la mujer es la imagen de un poder invertido, ella no es capaz de cortar el mundo de abajo sino de absorberlo en su propio ser. Esto, en la recopilación de la energía, es más elevado en su segundo giro alrededor de la escena, cuando la serenidad de su viaje es contrastada con los movimientos secos y contraídos del cuerpo de baile⁹⁵. Las cuatro bailarinas ejecutan una danza fuerte al golpear el suelo con sus pies mientras se desplazan pero, la solista permanece inalterable ante esto, en su vuelo planeado.

El cuerpo de baile de cuatro bailarinas se une a los solistas. Sus movimientos son a veces fuertes y contraídos, más tarde crean una fila detrás de los solistas ejecutando poses y movimientos de gran amplitud. Se unen a los solistas en alguna ocasión y todo el conjunto ejecuta una danza dinámica, clara y geométrica.

Nuevamente, los elementos ya descritos como propios del Ballet Neoclásico vuelven a ser usados por todo el conjunto e incluye movimientos típicos de *Broadway* y de *Hollywood*. En esta sección, el coreógrafo prescinde de las formaciones tridimensionales, nudos y barreras para dar a esta danza un sentido más fuerte de libertad.

Al final de *Sanguíneo* la pareja vuelve a ejecutar el vuelo planeado, pero la última vez que el bailarín eleva a su pareja, la eleva sobre su cabeza como para demostrar que han conseguido casi desafiar a la gravedad, luego la desciende y ambos salen corriendo de la escena.

Sanguíneo es una de las creaciones más grandiosas de la obra de *Balanchine*. La bailarina *Mary Ellen Moylan* explicó que podría describir como le creó este papel, su creatividad brotaba de él como una fuente, con gran facilidad. Él era inescrutable sobre el sentido y significado de sus obras⁹⁶.

⁹⁵ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 41

⁹⁶ En el libro *Balanchine's Ballerinas*, la bailarina *Mary Ellen Moylan* describió como este coreógrafo creaba: "I could never tell you how *Balanchine* creates; it would be like trying to hold running water. His creativity seemed to spring like a fountain- so easily. [...] He had a sense of humour, and there was a feeling of camaraderie at rehearsals. [...] When he choreographed he would show a step quickly, and then I would do what I thought he did. Maybe I didn't do it exactly the way he did it, but it was approximate. That's where a dancer puts a little of herself into the creation. If *Balanchine* liked what you thought he did, then he would let it stay. So little things that creep in here and there of a dancer's personality, or the way a person moves, become part of *Balanchine's* choreography. In *Balanchine's* work the individuality of a dancer always comes into play." TRACEY, Robert. *Balanchine's Ballerinas Conversations with the Muses*. New York: Linden Press/Simon & Schuster, 1983, p. 88

4. Flemático. Es la sección que más humor contiene de este ballet, es un juego e incluso, en algunos momentos, una sátira de los movimientos ejecutados en las secciones anteriores.

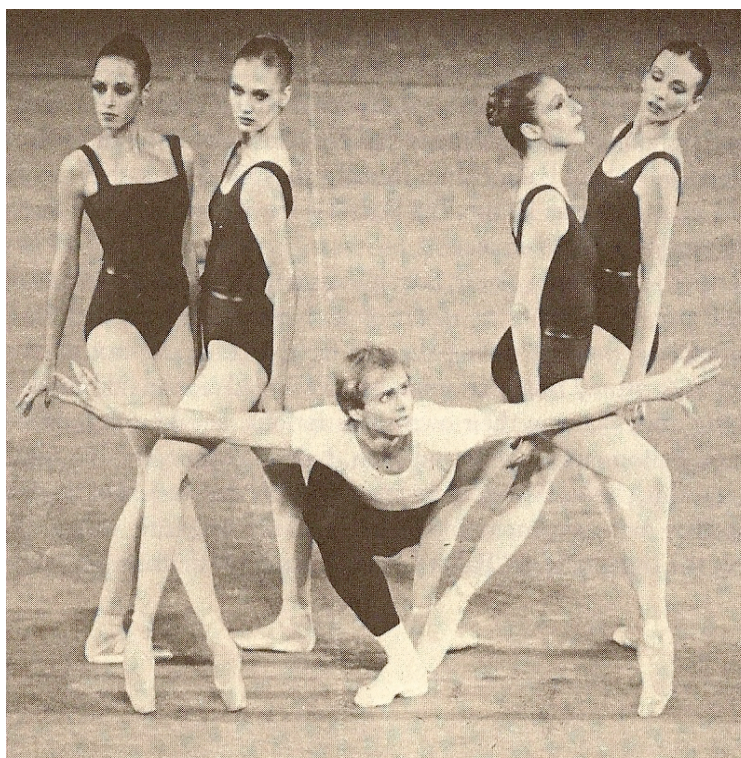
Comienza con un bailarín que anda lentamente como agotado, ejecuta movimientos propios de alguien que pierde el control de sus articulaciones. Imita, con un humor, los saltos de bailarín de Melancólico y los brazos del bailarín de Sanguíneo. Su danza en algunos momentos, parece como si estuviera examinando sus articulaciones, al doblarse y flexionar una muñeca, un pie etc. Es como si experimentara una nueva forma de moverse o simplemente como si se acabara de despertar. La música también contiene tonos de humor a los que la coreografía responde con pasos de humor complementarios.

Cuatro bailarinas se unen a él formando un cuadrado alrededor de él. Sus movimientos son amplios, elásticos y suaves en algunos momentos, ejecutados en canon, para crear mayor efecto. Él responde con su danza que podría recordar a un bailarín con dolores artríticos⁹⁷. Ellas lo rodean y se acercan a él con posiciones angulares, con los codos doblados y la palma hacia arriba. Esta posición podría recordar a los musicales y películas musicales de los años treinta y cuarenta. Esta danza es lenta, sin prisa y sin velocidad. Todos se mueven con el máximo de expansión, moviendo la pelvis hacia delante, creando extensas líneas rectas y diagonales con sus propios cuerpos. Recordando al espectador que el cuerpo humano forma, con el movimiento de sus extremidades, un amplio cuadrado y círculo que en moción se convierte en tridimensional. Esta es la base de la arquitectura de la Danza Clásica, al igual que *Vitruvio* utilizó la estructura y proporciones humanas, para la arquitectura de los templos.

Las líneas de nuevo son puras y claras, cualquier movimiento se ve en su esencia.

En algunos momentos, ellas crean barreras con sus piernas, en las que él queda aprisionado e intenta salir, ellas juegan con él escondiéndolo.

⁹⁷ En el libro *The Stravinsky festival of the New York City Ballet*, una cita de *Balanchine* explica lo siguiente: "Choreographic movements are basic movements that underlie all gesture and action, and the choreographer must train himself to discover them... People in love all over the world have certain attitude of sweetness and tenderness in the way they look and talk and touch. A choreographer notices this and finds movements to portray not the romance of A and B, but romance in general. A choreographer must see things that other people don't notice, to cultivate his visual sense." GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 37



También forman grupos en movimiento en tres dimensiones, para acabar convirtiéndose en las cadenas humanas en movimiento, típicas de *Balanchine*.

Esta danza lenta que muestra la fatiga, las barreras y a su vez los amplios movimientos con saltos y altas extensiones, es según *Scholl* la manera que tiene *Balanchine* de examinar y explotar, como en el resto de la obra, la transformación del cuerpo de lo ordinario, su dependencia de la tierra, a uno libre de sus obligaciones a la gravedad, rigidez y fatiga⁹⁸.

La música cambia de dinámica y los bailarines vuelven a retorcerse, moviendo sus articulaciones, esto finaliza cuando se estiran al máximo, se levantan y con los brazos estirados y las palmas flexionadas hacia arriba, se mueven al ritmo de la música como jugando e imitando sin saltar, movimientos de *Sanguíneo* y los temas de la primera sección. El hombre está situado en el centro de una línea horizontal creada por las bailarinas. Él ejecuta lo mismo que ellas dándole de este modo un tono de humor a la coreografía. También recuerdan otra vez a las danzas de *Broadway*.

⁹⁸ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.122

En canon flexionan sus brazos para cambiarlos de dirección con el último acento musical que una vez más da un tono humorístico a esta danza.

Las bailarinas imitan en canon los movimientos en cruz, que él ha ejecutado solo al principio de su variación. Esta danza culmina con todos moviéndose al unísono, en un grupo que forma un estrecho cuadrado geométrico con el bailarín en el centro. Así salen de la escena.

En Flemático se observa la fluidez y mayor expansión de los bailarines, los simples vestuarios ofrecen la oportunidad de ver como estos cuerpos se agrandan al moverse. Esta danza puede ser sólo ejecutada por bailarines de largas extremidades porque está basada en mostrar la amplitud que se puede conseguir.

Nuevamente, él mezcla elementos de la Danza Clásica, movimientos en paralelo, de *Broadway*, entre otros.

5. Colérico. Es la última sección del ballet, que comienza con una bailarina, a la que se le unen el resto de los bailarines para culminar en un final apoteósico.

La bailarina entra en la escena con movimientos fuertes y agresivos, cayendo de rodillas y cubriéndose con sus brazos la cabeza, como una señal de enfado. Repite algunos pasos ejecutados por la bailarina de Sanguíneo pero con más agresividad, dándole un carácter que recuerda a un temperamento colérico. De todos los temperamentos hasta ahora analizados está bailarina con su danza expresa de una manera más clara el temperamento que representa.

El bailarín de Sanguíneo entra en la escena e intenta como ayudarla a saltar empujándola, pero ella lo rechaza con su enfado. A continuación aparecen los tres bailarines que han bailado los tres temas de la primera sección y el bailarín de Sanguíneo. La rodean en un cuadro recreando el motivo ya explotado en *arabesque* durante el segundo y tercer tema, en el que *Balanchine* explora los límites de la flexibilidad del cuerpo. *Scholl* lo describió de la siguiente forma:

"Este motivo se repite en la sección de Colérico, cuando los cuatro hombres manipulan las extremidades de la solista."⁹⁹

No sólo se desarrolla y explora este motivo que aparece durante la obra, sino que de nuevo, se vuelve a crear una formación geométrica tridimensional en la que ella se encuentra en medio de cuatro hombres que la giran en esta posición y permiten al público que ella sea vista desde todos los lados y ángulos. Para exponer la flexibilidad de su cuerpo y la pureza de las líneas que este puede ejecutar.



Las solistas de los tres temas de la primera sección y la solista de Sanguíneo, se unen a ella cuando los bailarines salen del escenario. Al igual que ellos crean un cuadro alrededor de ella en el centro del escenario. La denominada *double dance* comienza. Es una danza rápida, las cuatro solistas ejecutan elementos ya vistos en las diferentes secciones, pero a gran velocidad. Cuando ellas se paran, la solista de Colérico les responde con movimientos

⁹⁹ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p.118 (La traducción es mía)

agresivos y rápidos. Todas ejecutan movimientos amplios, con la pelvis hacia delante, con gran exactitud, cambios de direcciones en el espacio. Algunos elementos recuerdan la coda del ballet *Apolo*. A veces, sus extremidades están alargadas y estiradas al máximo y, otras veces, flexionadas creando las líneas angulares que se han podido ver durante todo el ballet. La música es veloz, los violines tocan en *pizzicato* y la danza visualiza esta música con su precisión.

Los cuatro solistas entran en un fuerte acorde de la orquesta, se unen a sus parejas y de esta forma creando un estrecho cuadrado, rodean a la bailarina que está en el centro de rodillas. Las cuatro parejas ejecutan nuevamente los *arabesque* desarrollados desde el principio del ballet. Los hombres elevan a sus parejas en canon y las descienden sobre la punta con la rodilla flexionada.

Toda esta parte en la que los cuatro bailarines, las cuatro bailarinas y más tarde juntos en pareja fue descrita y analizada por *Goldner* de esta manera:

"La mujer de Colérico está llena de grandes declaraciones. La ambigüedad de esta sección es llevada a cabo por los cuatro hombres y más tarde por las cuatro parejas que la atienden. En algunos momentos parece que se burlaran de ella (un sentimiento que es reflejado, particularmente, por la fuerte agitación de la música). Pero en otros momentos, otra vez correspondiendo a la música y a su respuesta, las cuatro parejas rodeando a Colérico, parecen calmarla- quizás bendecirla- con sus lentos descensos en *arabesque*."¹⁰⁰

Esta danza es clara, estructurada y, a su vez, innovadora, creando imágenes nunca vistas hasta aquel momento.

La bailarina de Colérico sale de la escena girando y moviéndose hacia atrás, el sentido inverso al usual en la Danza Académica. Esto vuelve a afirmar que el coreógrafo también experimentaba con la *danse d'école*. Las cuatro parejas se quedan solas. La bailarina de Sanguíneo ejecuta una pirueta, ayudada por su pareja, como respuesta a las escalas que el

¹⁰⁰ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 43 (La traducción es mía)

piano toca, esta finaliza con la bailarina arqueada hacia atrás y con la pierna rodeando la cintura de su pareja. Este es un gesto dramático que de nuevo responde a la fuerte música.

El resto de las bailarinas y bailarines que han bailado durante el ballet, menos las bailarinas de Sanguíneo, entran en la escena en sus correspondientes grupos, a un lado, en la parte de arriba, está el grupo de Melancólico y al otro el de Flemático. Las tres parejas de los temas crean una diagonal delante de los grupos, la pareja de Sanguíneo está situada delante a un lado. Es un cuadro de líneas rectas y formaciones geométricas. Su precisión en el espacio escénico, la claridad y exactitud de movimientos, que suben, bajan y ejecutan elementos ya vistos durante todo el ballet recuerdan a los cuadros, collages y películas de los artistas constructivistas, por las formas, diagonales y la simetría que exponen. También, recuerdan a las pinturas abstractas por sus líneas.

La solista de Colérico vuelve a la escena y las cuatro bailarinas de Sanguíneo se unen a los grupos de detrás que formarán dos líneas rectas una delante de la otra. Las cuatro parejas se colocan creando un amplio cuadrado, los solistas de Melancólico y Flemático se unen en el centro del escenario a la solista y, mientras, las parejas ejecutan los movimientos egipcios del paso a dos del segundo tema, ellos la ayudan a girar lentamente, de nuevo en *arabesque*.

Las cuatro parejas cierran su cuadrado ejecutando los giros en *arabesque* con la pierna de soporte doblada del primer tema. La mujer de Colérico es elevada mientras abre sus piernas que están estiradas, por los dos bailarines que retroceden con este elemento. Al descender ella las dobla y cae en la punta con las rodillas estiradas.

La solista y los dos hombres se unen a las dos líneas que están detrás. Este grupo descende lanzando con fuerza la pierna hacia delante (*battements*) y los brazos extendidos a la altura de los hombros creando dos líneas paralelas al suelo con ellos. Esta acción parece como si al avanzar estas dos líneas envistieran contra el público. Las piernas se alzan al máximo de extensión hacia arriba rápidamente, provocando un efecto de unidad con líneas, en movimiento y con gran precisión. La música es fuerte y poderosa, como el grupo que descende.

Las cuatro parejas se mueven se separan y repiten elementos ya vistos en las otras secciones, en los que los hombres elevan a las bailarinas al compás de la música.

Las dos líneas se mueven con sus lanzamientos de piernas después de ejecutarlos cuatro veces hacia delante, los ejecutan cuatro veces, lanzando y moviendo el cuerpo cada vez a una de las cuatro esquinas del espacio escénico. El espectador puede ver este grupo en diferentes ángulos. Las parejas se distribuyen por la escena para ejecutar en canon *arabesque*, que avanzan cuando el hombre eleva a la mujer, de esta manera cruzan la escena de un lado a otro. Cada una de ellas, por su propio camino recto, delante o atrás o entre las dos líneas.

Las líneas al finalizar con sus lanzamientos de piernas, casi se arrodillan y mueven los brazos, primero hacia delante, la segunda vez el cuerpo se eleva un poco y los vuelven a mover y la tercera al estar completamente levantados los mueven hacia arriba. Estos movimientos evidencian los diferentes niveles del espacio en los que el cuerpo humano se mueve en el tiempo. Al igual que muchos artistas del siglo XX, *Balanchine* intenta crear ballets con las formas únicas que construyen el arte: el tiempo y el espacio, que unidos al movimiento, construyen la danza¹⁰¹. Para finalizar ejecutan unos movimientos de la sección de Flemático, de una posición abierta (*effacé*) con la pierna delante estirada, la pelvis hacia delante para agrandar la posición, ejecutan un giro completo sobre sí mismos con las piernas cerradas, después, extienden su brazo hacia la esquina de arriba del cuadrado o cubo imaginarios en los que un bailarín se mueve, para descender al otro lado a la esquina de abajo de este cubo. Esto se repite dos veces, terminan con un doble giro que acaba en una posición elástica, mirando al lado izquierdo del escenario.

Este final es una exposición de lo que se ha estado viendo en esta obra: la expansión y amplitud de los movimientos, las líneas rectas y angulares¹⁰², la búsqueda y

¹⁰¹ En el manifiesto Realista de 1920 de los artistas constructivistas soviéticos *N.Gabo* y *N. Pevsner* proclaman lo siguiente sobre el espacio y el tiempo: " Proclamamos: *el espacio y el tiempo han nacido hoy*. El espacio y el tiempo: las únicas formas sobre las cuales se edifica la vida, las únicas sobre las que debería edificarse el arte." GONZÁLEZ GARCIA, Angel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón. *Escritos de Arte de Vanguardia*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p. 302

¹⁰² *Nancy Goldner* explicó que el escritor de danza *George Jackson* reflexionaba que quizás estos movimientos distorsionados de *Los cuatro temperamentos* podrían derivar del arte cubista. GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 41
Estos podrían tener una relación al igual que el uso de las tres dimensiones del espacio pero es solamente una suposición como otras que se podrían deducir.

experimentación de los límites del cuerpo danzante, elementos que amplían, agrandan y evolucionan los ya existentes en la Danza Académica, la geometría y las matemáticas que ayudan a la concepción y al orden de este ballet y, al cuerpo humano con sus proporciones, estructura y movimiento en el espacio y en el tiempo, la música¹⁰³.

Los cuatro temperamentos son expresados con una visión abstracta que coincide con el momento artístico en el que fue creado. De él resultó un nuevo tipo de ballet que se sigue creando actualmente con diferentes estilos y variaciones.

Sobre él dijo *Balanchine*:

"Usted ve mi enfoque del ballet es que es más que comunicar una historia, un mensaje o actuar una historia. Es lo contrario. Puro entretenimiento."¹⁰⁴

Este cita radical del coreógrafo, señala su empeño en crear sólo danza, sin nada más. De esta forma, de la que él dice que es puro entretenimiento, llega a su esencia poniendo en la escena un espectáculo abstracto pero muy emocional. Esta emoción que sus ballets evocan demuestran su dualidad, porque aunque sus ballets son claros, extremadamente

¹⁰³ En un artículo de *Evelyn Gavrilou* se exponen las facetas importantes de la coreografía de *Balanchine* y su uso del movimiento en espacio y el tiempo: "This implies that dance is treated as primarily visual not only in perception but also in conception, specifically that it brings to the fore specific visual frames. Also, the idea of a vocabulary of key discrete positions is clearly present, not only as a compositional device, but also as a clearly perceivable aspect of the language of dance. Movement is exploited for its capacity to highlight the tensions and forces that are involved in the composition of such frames. It also serves to suggest that the idealised or privileged moments are transformable into one another. Accordingly, the syntax of the dance can be considered in terms of sequences of transitions, or transmutations, from one pose to the next. In this context, however, the body is exploited for its ability to realise ideal forms, in a seemingly effortless manner. The direct experiences of the body, or its mechanics are not as important as the pictorial compositions that bodies fit in. The emphasis is on overall harmony, including a good fit between pictorial image and music. Stravinsky (1966:24), for example, has said that to see Balanchins choreography of the *Movements* is to hear music with ones eyes; and this visual hearing has been a greater revelation to me, I think, than to anyone else. The choreography emphasises relations of which I had hardly been aware — in the same way — and the performance was like a tour of a building for which I had drawn the plans but never explored the result.

This choreographic emphasis can perhaps be traced back to earlier traditions, including the ideas explored by French court dance in the 18th century. In 1760, for example, Noverre encouraged choreographers to consult paintings in order to identify harmonious visual compositions and then to think of the sequencing of the elements of dance in terms of their theatrical effect (Copeland and Cohen, 1983: 12-13). However, for Balanchine, the visual composition of the dance and the unfolding of movements is more important than the potential narrative contents, even if it is not independent of them (Balanchine, 1945). "

<<http://www.spacesyntax.org/symposia/SSS4/fullpapers/32Gavriloupaper>>

¹⁰⁴ GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 42 (La traducción es mía)

estructurados y matemáticos, todo esto y su unión con la música y la intensidad de sus movimientos y gestos coreográficos crean esa emoción. Sobre todo esto el comentó:

"Mucha gente va al teatro a ver su propia vida, sus propias experiencias. Nosotros no les damos esto en el ballet. Les damos algo menos. ¿Cuando tu ves flores, tienes alguna emoción? Eres emocionado por el color y la belleza- Pero ¿Que significa ser emocionado?"¹⁰⁵

Cual es la filosofía y punto de vista sobre el ballet de *Balanchine* se explican con estas citas. Que en cierta manera concuerdan con la forma de pensar del pintor y fotógrafo constructivista soviético *Alexander Rodchenko* que afirmó lo siguiente al hablar de la línea en la pintura en su manifiesto constructivista de 1921:

"Habiendo puesto la línea en primer lugar, como elemento sin el cual es imposible construir y crear, rechazamos con ello toda estética del color, de la factura y del estilo, porque todo lo que estorba a la construcción es el estilo (por ejemplo, el cuadrado de *Malevich*). En la línea se manifestó una nueva visión del mundo: construir de acuerdo con la esencia, y no representar figurando o no figurando; construir nuevas estructuras útiles en la vida, y no a partir de la vida ni fuera de la vida."¹⁰⁶

Todo esto se ve en sus ballets que están llenos de múltiples experimentos y acontecimientos y de una forma no concreta o concreta, según la obra, conmueven al espectador y presentan la danza en su esencia.

El coreógrafo americano *Jeromme Robbins* comentó lo siguiente sobre los acontecimientos que tienen lugar en los ballets neoclásicos de *Balanchine*:

¹⁰⁵ GOLDNER, Nancy. The Stravinsky Festival of the New York City Ballet. New York: The Eakin Press, 1973, p. 41 (La traducción es mía)

¹⁰⁶ <http://www.ddooss.org/articulos/textos/Alexander_Rodchenko.htm>

"En *Apolo* las tres musas de repente se convertían en caballos empujando el carro de *Apolo*, y un instante más tarde eran adorables diosas una vez más. En *Los cuatro temperamentos* al final, yo siento como si estuviera viendo alguna partida trascendental- como si fueran viajeros interplanetarios que se van del mundo."¹⁰⁷

Una de las facetas más importantes, que continuamente se ha mencionado, es la visualización que quiso crear de la música, en *Los cuatro temperamentos* esto es claro.

La música de *Hindemith* es complementada y visualizada por la coreografía, esta composición no es de fácil interpretación para los bailarines, que para ejecutar su danza con la música tienen que contarla con gran precisión, al igual que con los ballets de *Stravinsky*. La crítica *Nancy Goldner* escribió sobre esta composición de este modo:

"La partitura de *Hindemith* no arroja ninguna influencia oscura sobre el ballet. Incluso suponiendo que *Hindemith* se suscribió a la idea de los temperamentos medievales, el creía fuertemente en la idea de un tema y variaciones (de la música), una idea que permitió a *Balanchine* crear un edificio cohesivo llamado *Los cuatro temperamentos*. Todavía más, la interacción de la música entre el piano y las cuerdas, inspiró en *Balanchine* fascinantes pasajes de síncopas y contrastes entre los fuertes movimientos (el piano) y los flexibles (las cuerdas). Finalmente, la majestuosa, moderada forma en la que las notas se alargan permite a la coreografía su mesurado control, su falta de prisa- las cualidades que hacen a este Ballet clásico."¹⁰⁸

Al igual que la música está basada en un tema que se expone en diferentes variaciones, la coreografía expone y desarrolla motivos que se repiten en diferentes variaciones durante todo el ballet, por ejemplo, los movimientos angulares, los *arabesque*, el peso de cuerpo, la gravedad, las barreras y las cadenas. Esta repetición de movimientos y formas de presentar al cuerpo danzante en diferentes ángulos, como ya se ha explicado, también fue utilizada

¹⁰⁷ TAPER, Bernard. *Balanchine A Biography with a new Epilogue*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 206 (La traducción es mía)

¹⁰⁸ GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 45 (La traducción es mía)

por *Petipa*¹⁰⁹, *Balanchine* exagera esta técnica y proporciona al público la posibilidad de ver las estructuras coreográficas como una pieza de arquitectura, que se puede observar al mirarla cuando se anda alrededor de ella. *Scholl* afirma que esto envuelve al espectador más en la arquitectura coreográfica que los ballets del siglo XIX y principios del XX¹¹⁰.

Los cuatro temperamentos es probablemente uno de los ballets en los que se expone con más claridad las innovaciones de este coreógrafo. Su empeño en mostrar las tres dimensiones con grupos arquitectónicos y secuencias de movimientos, evidencian como dice *Scholl*, lo siguiente:

"Estas secuencias de movimientos arquitectónicos- aquellas que mueven la coreografía alrededor del espectador, de tal manera que las estructuras coreográficas son vividas arquitectónicamente y no de una forma pictórica- subrayan la inherente neutralidad y objetividad con la que él enfoca el espacio escénico."¹¹¹

Lo fascinante de esta obra es, que aunque los movimientos sean experimentados, agrandados, con la pelvis hacia delante, con líneas angulares, la claridad de cada paso y como dijo *Goldner*, el sentimiento de que cada uno de ellos es una entidad inviolable y completa por sí misma, más que la pelvis hacia delante y las rodillas dobladas, demuestra que este ballet es uno de los más puros ejemplos del clasicismo de *Balanchine*¹¹².

¹⁰⁹ *Scholl* explica lo siguiente: "En una de las variaciones de *Paquita* de *Petipa*, por ejemplo, la solista ejecuta una serie de giros que describen un amplia semicírculo que cubre la escena, de la parte derecha a la izquierda. Cuando la bailarina repite estos movimientos de un lado de la escena al otro, ella presenta el mismo movimiento, del principio al fin, desde todos los ángulos." SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.153 (La traducción es mía)

¹¹⁰ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.126

¹¹¹ *Ibid.*, p.127 (La traducción es mía)

¹¹² GOLDNER, Nancy. *Balanchine Variations*. Gainesville: University Press of Florida, 2008, p. 42

La claridad y precisión de este ballet no sólo se ve en su arquitectura sino en los bailarines que con sus cuerpos, con maillots y medias, exponen la danza en su más pura esencia. Sobre esto *Balanchine* dijo:

"Sin bailarines yo no podría hacer nada. Algunos coreógrafos preparan todos sus ballets al bailarlos ellos mismos delante de un espejo. Luego los escriben. Yo no hago eso. Para mi el ballet sólo existe cuando la gente lo ejecuta, de otro modo no existe. Cuando yo uso bailarines, yo quiero crear cosas para sus cuerpos; sus cuerpos van a entretener, no el mío. Mis ideas no existen hasta que sus músculos son presentados a esta gente. Si yo no tuviera bailarines con los que me gusta estar- porque me gusta mirarlos y mostrarles cómo se ven y se mueven- entonces yo nunca pensaría en la danza."¹¹³

Este afán de *Balanchine* de presentar la belleza del cuerpo de un bailarín se acentúa especialmente al presentar sus obras en una escena vacía, la mayoría de ellas son puestas en una escena plana delante de un ciclorama azul. *Scholl* explica que el volumen del escenario permanece absoluto y fijo pero la falta de escenario en perspectiva tradicional permite su libre manipulación¹¹⁴. Esto coincide con las teorías ya mencionadas del escenógrafo suizo *Adolphe Appia* y coincide con la visión del arquitecto *Van der Rohe* y su famosa frase "menos es más. Con ello *Balanchine* presenta al Ballet Neoclásico en su más pura esencia: el movimiento del cuerpo humano en el espacio y el en tiempo.

Los grupos de bailarines definen el espacio y, de esta forma, él envuelve al espectador en el espacio más directamente. Esta faceta podría derivar, una vez más, de las teorías sobre el espacio escénico de *Appia*, los grupos del teatro constructivista y de la poesía acmeista, que envuelve al lector de una forma más directa en ella.

Visto desde el contexto histórico y según *Scholl*, en esta segunda fase del modernismo ruso, la ilusión de las puestas en escena de los ballets de *Petipa* y la dependencia de los

¹¹³ GOLDNER, Nancy. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973, p. 38 (La traducción es mía)

¹¹⁴ SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994, p.127

decorados de los ballets de *Fokine* (que eran un empuje trascendental de la poesía simbolista) ceden el paso a algo más inmediato, a los placeres palpables que ofrecen las formas de arte del siglo XX, que encuentran sus más cercanas metáforas en la actividad humana básica de la construcción¹¹⁵.

Esta nueva distribución del espacio escénico por parte de *Balanchine*, la vuelta a la escala humana demostrada con gran claridad en *Apolo*, tiene un antecedente genuino clásico. En el siglo I el historiador de arquitectura *Vitruvio*, con sus escritos sobre la arquitectura clásica, se dirige al cuerpo humano en su discusión sobre el templo clásico: *Ningún templo puede tener una forma razonable sin simetría y proporciones, si en sus partes no existe una relación entre ellas, como las partes de un bien formado ser humano*. No hay que olvidarse del famoso *Hombre de Vitruvio* de *Leonardo da Vinci* que enseña que estas proporciones sirvieron en la historia para la arquitectura. El uso del espacio escénico de *Balanchine*, que permitió a los cuerpos en la escena determinar sus dimensiones percibidas, representa una inconsciente vuelta a esta idea genuinamente clásica: la conceptualización del espacio arquitectónico en una escala humana¹¹⁶. Además tiene una relación estética y filosófica con las teorías sobre el arte clásico y la vuelta al ideal clásico de belleza del Renacimiento, de *Winckelmann* y el neoclasicismo en el arte del siglo XVIII.

¹¹⁵ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p.127

En un artículo de *Evelyn Gavrilou* llamado, *Inscribing structures of dance into architecture*, se expone el potencial del cuerpo humano como el instrumento para construir y crear formas, en una experiencia espacial y con una coordinación spacio-temporal y su relación con la arquitectura: "This paper looks at dance, and the theory of dance in order to retrieve principles of movement, co-ordination and spatio-temporal form and that can potentially illuminate and enrich the manner in which we understand buildings as generators of spatial experience. Specifically, looking at dance offers a good starting point for asking questions about the relationship between movement and visual understanding, generators of form that might have tactile or kinetic foundations and their visual consequences. This endeavour involves a reconsideration of our awareness of the human body: recent theoretical discussions (Johnson, 1987; Lakoff and Johnson, 1999) have brought into focus the importance of embodied experience as a foundation for the development of abstract frames of understanding. However, the body involved in embodied experience should not necessarily be treated only as a biological given. It becomes itself a construct and is amenable to redefinition based on perceptual and cognitive schemes. Dance offers a good way to understand how this may occur precisely because the body is the instrument for the production of form while at the same time the experience and the communication of the experience of the body is expressed as an aim of movement. Thus, dealing with dance in the context of architecture is aimed at bringing a richer understanding of the body to bear upon our descriptions of spatial experience and upon our treatment of such experience as an end of design formulation."

<<http://www.spacesyntax.org/symposia/SSS4/fullpapers/32Gavriloupaper>>

¹¹⁶ SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p.127

Esta cita de *Scholl* demuestra que la base de la danza es sólo y únicamente el cuerpo humano, sin necesidad de otros añadidos. Esta búsqueda de siglos llega a su fin con los ballets de *Balanchine*.

La conclusión de esta tesis aúna los diferentes capítulos que se han investigado a lo largo de su desarrollo. Se concretan, en primer lugar, las conclusiones que se desprenden de cada uno de ellos y que constituyen los eslabones que preceden a las conclusiones finales de esta ella, destacando sus más importantes contribuciones.

Se presentaron los orígenes de la *danse d'école*, en el capítulo 1, su fundamento en la estructura corporal humana, el movimiento, el espacio, el tiempo, la base de su técnica y sus características. Sus orígenes históricos, los países en los que se fue desarrollando. y los periodos evolutivos que abarcan desde su creación hasta el Romanticismo.

Una de las conclusiones más importantes de este primer capítulo consiste en que la Danza Clásica está basada en la estructura humana, con sus proporciones, límites, en movimiento en el espacio y el tiempo. Y esto se evidencia con el *Hombre de Vitruvio* al ser el cuerpo humano el punto central de este arte. Esta estructura corporal con sus proporciones, que son las bases de la técnica de la Danza Clásica, coincide con la visión y estudios del arquitecto de la antigua Roma *Vitruvius Pollio* y con el dibujo de *Leonardo da Vinci* de 1492. Este cuerpo en el que se basa la Danza Clásica, corresponde a un cuerpo con un ideal de belleza basada en estas proporciones (*Vitruvio*) y su perfecta simetría. La Danza Clásica se refleja en el *Hombre de Vitruvio* porque sus movimientos, con desplazamientos o sin ellos, están dentro del círculo y cuadrado, aunque en la tercera dimensión. Llegado a este punto, se puede remarcar que la búsqueda de los límites del movimiento humano se reflejan en este arte de una forma evidente y por eso, la *danse d'école* no ha dejado de evolucionar hasta nuestros días sin destruir la belleza de su ejecución, llegando de este modo al virtuosismo.

Tras un breve estudio histórico sobre sus orígenes en las danzas populares, su desarrollo en las cortes renacentistas italianas y más tarde su traslado a Francia y su profesionalización en 1661 bajo el reinado de *Louis XIV*, rey bailarín, que bailó en diferentes ballets personificando su propio símbolo personal, el rey sol o el dios *Apolo*. Se pone de manifiesto que, el dios *Apolo* es el símbolo de la Danza Clásica y la base de su estética, que por su orden, claridad de movimientos y posiciones, su armonía, su faceta abierta hacia

el exterior, representada por el *en dehors* que es la base de su técnica; su generosidad, es decir, donación y al mismo tiempo entretenimiento despertando emociones: la caracterizan como un arte apolíneo. Esta danza de orígenes renacentistas, una vez más, expresa su clasicismo porque sus facetas más importantes son las cualidades que caracterizan al dios *Apolo*. Dios de las artes.

Posteriormente el Ballet Romántico con sus innovaciones, el *acto blanco*, su evolución técnica, la aparición de las puntas y de música de mejor calidad, conducirían a la danza a un nuevo y más auténtico espectáculo, es la raíz de la modernización de este arte. Además, se tiene que afirmar que la búsqueda de liberar al cuerpo para conseguir más amplitud de movimiento, crear belleza con el cuerpo danzante en el espacio y de esta forma desarrollar a la *danse d'école*, ha sido una de sus tareas más importantes a lo largo de su historia.

En el análisis histórico de este capítulo se llega también a la conclusión que, debido al traslado de la *danse d'école* de Italia a Francia y más tarde a Rusia, se demuestra que su historia pertenece a países. Cada uno de ellos aportó facetas típicas de su cultura, debido a esto su desarrollo se enriqueció. Con ello se aprecia que este arte es impersonal por eso su estudio teórico e histórico debe de tener un carácter multidisciplinar, porque la Danza Clásica ha asimilado las diferentes características de las culturas y tendencias artísticas europeas en las que se ha desarrollado.

El contexto socio-político y cultural de la Rusia de la última mitad del siglo XIX, fue presentado en el capítulo 2, así como rasgos de la biografía de *Marius Petipa* y su trabajo en San Petersburgo. Se analizó, también, la creación de este coreógrafo: *Le Grand Ballet* y la influencia de la música en él. Además, su obra cumbre en colaboración con *Tchaikovsky* y *Vsevolozhsky: La Bella Durmiente*, así como las críticas a ella, su música, su simbología y sus aportaciones. Se presentó, también, el *Sinfonismo* de *Lev Ivanov*.

En este estudio, se llega a la conclusión de que *Petipa* con sus reformas, conduce a la Danza Clásica a una mayor variedad de posibilidades en la creación de danzas, al aumentar el número de ellas en su *Grand Ballet*. Además, la estructura y arquitectura coreográficas son desarrolladas al orquestar a sus bailarines, añadir más actos y utilizar el espacio escénico con la formación de líneas diagonales, rectas, es decir, figuras geométricas, que recordarán a los jardines de *Versalles*, jardines que fueron testigos de sus primeros espectáculos como arte profesional. Todo ello con una técnica más evolucionada,

demostrando que se podía conseguir mayor amplitud y capacidad de movimiento, en el espacio y con la música, hasta poder casi conseguir la visualización del tema musical, y así, expresar las emociones. Con este conjunto, dentro de sus ballets con argumento, logra crear diferentes tipos de *actos blancos*, disminuyendo la pantomima y resultando sólo danza. Su acierto al reunir diferentes tipos de danzas en sus obras llegaría a ser un modelo futuro.

La obra de Ballet clásico que más influyó en su propia evolución en el siglo XX es *La Bella Durmiente*, porque al cambiar el tipo de argumento (ni cómico, ni dramático), al repasar la historia de la danza (desde su creación hasta aquel momento), al modificar el *acto blanco*, al ser tanto un cuento como un mito (utilizando ideas de *Wagner*), al formar la colaboración más importante de artistas que hubo hasta entonces, al reducir el drama (si es que lo hay), al introducir al músico *Tchaikovsky* y a la música sinfónica y, de esta forma, poder llegar a una unión mas fuerte con la música, por todo eso sus cualidades apolíneas no se disminuyeron sino que, aumentaron. Por todo lo enumerado, deja a la *danse d'école* consolidada y es en sí misma, esta obra, un puente entre dos épocas.

Otra de las conclusiones más importantes de este capítulo reside, en que la unión con la música vuelve a evolucionar con la obra de *Lev Ivanov*. Esta obra será la base de los ballets sin argumento del siglo XX.

En el Capítulo 3, se presentó la situación política y cultural de principios del siglo XX, las influencias de las obras de *Nietzsche*, *Wagner* y del movimiento simbolista en el arte y la danza en la Rusia de aquel momento. Se analizaron la crisis de la *danse d'école* y sus principales impulsores, con sus respectivas innovaciones y amenazas hacia este arte.

En el análisis realizado se demuestra, que la atmósfera revolucionaria y las fuertes influencias de las ideas simbolistas en la danza, la condujeron a esta fuerte crisis. La obra fundamental de *Petipa* entró en controversia después de su éxito, al haber caído víctima de conceptos dogmáticos que en el nuevo siglo ya no eran válidos.

Se llega a la conclusión de que, la búsqueda de dar sentido a la danza con el drama, eran las obsesiones de aquel momento de crisis, que pretendían remplazarla por la expresividad y las influencias de los principios dionisiacos, reduciéndola así, a un papel secundario. Lo ya evolucionado por *Petipa*, además de su técnica, quedó sustituido por un conjunto de

expresiones y drama, en los que la danza volvía a quedar bastante oculta. Al volver a estilos anteriores y pretender bailar como en épocas pasadas, se rechaza el desarrollo que la *danse d'école* había ya adquirido, dando un nuevo paso en muchas ocasiones hacia atrás.

Uno de los factores más importantes, que resultan de esta investigación, consiste en que el denominado sinfonismo, en este momento, se acerca a la visualización de la música por la danza, visión ya más abstracta de la danza. Esta visualización de la música continúa de esta manera desarrollándose, lentamente, en los primeros ballets sin argumento, creados en este periodo de crisis y abriendo la puerta hacia la búsqueda de la esencia de la danza.

La búsqueda, también, de la liberación del cuerpo danzante, ya planteada anteriormente, no sirvió para mucho en ese momento, porque la danza adquirió un papel secundario y al rechazar su movimiento básico, el *en dehors* y muchos elementos de su lenguaje, su potencial como arte arquitectónico de carácter apolíneo se vio amenazado.

Se presentaron en el capítulo 4 a los *Ballets Russes*, sus orígenes, su éxito y su idea de síntesis de las artes. Se analizaron las obras más importantes, que manifiestan la búsqueda e influencias de las vanguardias en ella, como las de *Fokine* y *Massine* y el primer ballet abstracto. Se presentan las obras del periodo ruso del compositor del siglo XX para ballet más destacado, *Stravinsky*. Se presenta y analiza una de las obras de la primera mujer coreógrafa, *Nijinska* y las innovaciones de su hermano *Nijinsky*.

Tras este estudio, se puede volver a afirmar que los *Ballets Russes*, que derivaban del grupo de tendencia simbolista de la revista *Mir iskusstva*, se creó bajo el influjo de *La Bella Durmiente* con todo su esplendor. Pero a pesar de ser conscientes de la riqueza de esta obra, el estado de crisis y de búsqueda de nuevas formas artísticas en la danza no pudieron encontrar la fórmula para su evolución. De todos modos, en este caso, un nuevo tipo de puesta en escena nació, otro tipo de espectáculo, brillante y dirigido al público del momento, que se convirtió en un estilo en el que múltiples artistas expresaban sus ideas. El *Grand Ballet* dio paso a obras de corta duración sin interrupciones, en este espectáculo variado. Esta sería la fórmula del futuro.

Las teorías artísticas, de algunos movimientos vanguardistas que trabajaban en los *Ballets Russes*, impulsaron a la danza a cambiar la estructura de su espectáculo pero no la ayudaron a salir de su crisis. Estas teorías naturalistas y simbolistas, al ser puestas en la escena, redujeron a la danza. Porque la danza no puede ser puesta en escena bajo el

naturalismo, porque su técnica, aunque humana, es artificial y además, las ideas simbolistas, apoyaban en este caso a los principios dionisiacos, contrarios a los de la *danse d'école*. Esto condujo a que el espectáculo se convirtiera en una exhibición de las otras artes pero no de la Danza y la crisis aumentara.

Ninguno de los reformadores de aquel momento, pudo ampliar y desarrollar el vocabulario de la Danza Clásica, más bien lo redujeron. El que buscó nuevos movimientos fue *Nijinsky*, invirtió los utilizados por la Danza Académica, buscó nuevas posibilidades al cortar las líneas, planteó una nueva concepción musical pero su aportación más importante fue el uso del movimiento en el espacio escénico, al experimentar con él de una manera diferente, al rechazar el uso del espacio escénico (escenario en perspectiva) en el que se había desarrollado la danza desde que fue puesta en la escena, dando así paso a nuevas posibilidades a los futuros coreógrafos. Su obra radical no fue seguida pero sí algunas de sus ideas.

Una de las conclusiones más claras de esta investigación consiste en que, el desarrollo musical resultó ser, con la entrada de *Stravinsky* y la coreógrafa *Nijinska*, un paso de suma importancia hacia una visualización del tema musical más evolucionado, que superó a todos los intentos anteriores, al eliminar lo superfluo, eliminar la narración e intentar responder con los movimientos a la música de una forma más abstracta. Esto coincidía con los planteamientos de las vanguardias soviéticas de aquel momento.

En el Capítulo 5 se introdujo al bailarín y coreógrafo *Balanchine*, su vida y el estado de la danza en Rusia, durante los años pre y post-revolucionarios. Las influencias de coreógrafos soviéticos en sus primeras obras y, además, de la de las vanguardias artísticas soviéticas. Su partida al oeste de Europa y su trabajo como coreógrafo para los *Ballets Russes*. Se analiza su ballet *Apolo*, su importancia en la renovación de la Academia, primer Ballet Neoclásico. Las innovaciones de este coreógrafo que condujeron a un espectáculo, cada vez más abstracto.

Tras la fuerte crisis y, como ya muchas veces se ha repetido en la historia del arte, se va a poner de manifiesto que debido a la decadencia y crisis de la Danza Clásica, los nuevos coreógrafos vuelven al vocabulario de la *danse d'école*, tantas veces rechazado por los reformadores anteriores. Con esto se manifiesta, nuevamente, que ella poseía el vocabulario que da la mayor capacidad y amplitud de movimiento al cuerpo humano, que

debido al paso de tantos siglos, por la experiencia y trabajo de muchas generaciones y la eficiencia que sus propios movimientos, ofrecen. La búsqueda de nuevos movimientos que no dieron resultado, encontró su fin al eliminar todo lo superfluo y volver al cuerpo humano con el vocabulario de la *danse d'école*, ampliándolo y adaptándolo, inspirándose en los grupos artísticos de tendencia abstracta, con sus construcciones, geometría, claridad y con el dinamismo, ya proclamado por los futuristas y propio de la vida del siglo XX. El lento desarrollo de la expresión de la música, a través de la danza, consiguió aquí, en manos de *Balanchine*, su punto cumbre, es decir, la visualización de la música, a través de la danza.

El ballet *Apolo* de *Balanchine* reúne las conclusiones ya dichas y, además, es la vuelta definitiva de la *danse d'école* a sus principios apolíneos, como se muestran en esta obra, con un nuevo uso del espacio escénico, es decir, la creación de grupos humanos en la tercera dimensión y además, alargando y extendiendo los movimientos en este espacio, de esta forma y al eliminar todo lo superfluo y dejando sólo lo inevitable, amplió el vocabulario y los movimientos en el tiempo, es decir, con la música. Representa el fin de la crisis, a la que da por terminada, es una vuelta al clasicismo griego, al clasicismo en la danza, a la corte de *Louis XIV*, en definitiva al dios *Apolo*, dios como se ha repetido, que define la estética y principios de este arte. Pero, además, reúne en sí aspectos notables de la modernidad en el arte, desde la vuelta al clasicismo del Renacimiento, de *Winckelmann*, el nuevo uso del espacio escénico de *Appia*, el constructivismo soviético y las teorías de los poetas acmeístas rusos, de esta manera, se creó un nuevo espectáculo que se caracteriza por poseer y dar una visión más abstracta: el Ballet Neoclásico.

Se presentó en el capítulo 6 el traslado de la *danse d'ecole* al continente americano, en manos de *Balanchine*. Creando su escuela y desarrollando la Danza Clásica en su nueva forma de realización: el Ballet Neoclásico. Se analizaron ballets de *Balanchine* importantes que, de forma cronológica facilitan la comprensión de esta evolución: *Serenade*, *Concerto Barocco* y *Los cuatro temperamentos*.

El análisis de estas tres obras llevan a la conclusión de que, todas las partes de esta investigación se encuentran expresadas en ellas. Pero que sin los avances coreográficos, técnicos y musicales que *La Bella Durmiente* representó, bajo el papel predominante de la mujer y partiendo desde un planteamiento tradicional de este arte, no se hubiese podido

conseguir poder crear un ballet en su esencia y con una visión abstracta como la que tuvo lugar en el siglo XX. Por eso *La Bella Durmiente* se convierte en el ballet clave que dio comienzo a una gran evolución, pasando por los *Ballets Russes* hasta *Balanchine*.

Esta búsqueda de la esencia de la danza concuerda con los planteamientos de artistas especialmente constructivistas, suprematistas y abstractos, manifestándose en la danza a través de la Geometría y claridad de las líneas que los cuerpos danzantes crean en el espacio; al vaciar la escena de adornos, al liberar al cuerpo de vestuarios que lo esconden y ocultan su lenguaje; al eliminar el argumento y al presentar al cuerpo danzante bajo su ideal estético de belleza con la música, como su único material, consiguiendo de esta forma, la búsqueda durante tantos siglos deseada, alcanzar su pura esencia y demostrando, con todo esto, que "menos es más".

El Ballet Neoclásico de *Balanchine*, gracias a la vuelta a la esencia de la danza, en un espectáculo más abstracto, con su uso del espacio, en el tiempo y su empeño en mostrar al cuerpo humano sin adornos, demuestra por primera vez en la escena, que la *danse d'école* es un arte basado en la concepción clásica, que construye su técnica y su propia filosofía en su material: el cuerpo humano, sus dimensiones, proporciones, claridad, orden y belleza y que, gracias a su obra, se presenta con toda su pureza como un arte independiente.

Contribuciones de esta tesis

La importancia de las contribuciones de esta tesis están enmarcadas con objeto de profundizar en el conocimiento de este arte, y difundir estos conocimientos, para que así no vuelva a ser víctima de críticas fáciles. Dando de este modo relevancia, no sólo al conocimiento de sus orígenes históricos, a su difícil evolución, sino a la importancia que tiene el ser un arte que surge del cuerpo humano, de su esquema corporal para levantar emociones y crear belleza. Además, demostrar que al situar este estudio en el contexto de las Bellas Artes, su carácter interdisciplinar es imprescindible para todo análisis e investigación de este arte. Análisis que parte de una visión amplia de la Ciencia de la

Cultura, que supera toda parcialidad artística, coincidiendo así con las teorías del historiador y autor *Aby Warburg*. En definitiva, las principales contribuciones de esta tesis son:

- Que, desde casi sus inicios, la búsqueda insistente por liberar al cuerpo para conseguir más amplitud de movimiento y así, conseguir que este arte fuera aceptado al igual que las otras.
 - La *danse d'école* es una historia de países que con su filosofía apolínea, demuestra que es un arte de la cultura occidental y que gracias a esta evolución abierta, es parte también del patrimonio de otras culturas muy diferentes.
- Resaltar la figura de *Petipa*, sus innovaciones, la creación y sus aportaciones al desarrollo de la *danse d'école*, para comprender su momento actual pero no sólo respecto a la Danza Clásica sino, también, a la Danza Moderna y Contemporánea, porque estas últimas, que nacieron como reacción opuesta a su obra, en muchos casos, han creado un arte de una gran calidad.
 - La importancia del ballet *La Bella Durmiente* en la evolución histórica de este arte. Con su análisis, destacando su profundidad, simbología, sus avances y la importancia que tuvo para la creación de los *Ballets Russes* y el nacimiento del Ballet Neoclásico.
 - La importancia de la búsqueda de la esencia de la danza se concreta con la creación y evolución del acto blanco, y la intención de expresar el tema musical con la danza, se logra gracias a las aportaciones de músicos sinfónicos.
- La importancia del estudio de la crisis, que se desencadena, al igual que en las otras artes, como reacción contra la Academia, sirvió para evidenciar que la base de la técnica de la *danse d'école* no puede ser remplazada, ni alterada sino evolucionada, porque desaparecería como tal arte.

-
- Las aportaciones, de artistas de otras ramas del arte, la ayudaron en su evolución, aunque en muchas ocasiones se vio obligada a replantear sus principios.
 - Estas aportaciones, también de bailarines, maestros de baile y coreógrafos han demostrado, por otra parte, que ella es un arte impersonal, en el sentido de que es fruto de las aportaciones de muchos artistas y no de la creación de una sola persona.
-
- Destacar que la eliminación de lo superfluo, que hizo *Balanchine*, condujo a que este arte consiguiera su esencia y por ella, conquistase su lugar entre las otras artes en el siglo XX.
 - Resaltar que la *evolución* de la *danse d'école*, la condujo a esta a una visión más abstracta y conceptual. Sólo danza.
 - Evidenciar que este arte se expresa por sí mismo con su único instrumento el cuerpo humano en movimiento en el espacio, en el tiempo, con orden y claridad. Dándole al público y al bailarín la libertad para su propia interpretación.
 - En esta tesis se han puesto de manifiesto los paralelismos entre danza y artes visuales, danza y literatura y danza y música. Esto significa la confluencia de grandes artistas y pensadores en la obra creada por *George Balanchine*, articulado en su pensamiento escrito, especialmente en entrevistas y, por encima de todo en su gran creación artística el Ballet Neoclásico. Creación, en la que se encuentran las huellas del clasicismo desde el prisma de un artista del siglo XX, integrando a *Vitruvio*, a *Leonardo da Vinci*, la unión del Renacimiento y las Vanguardias, la Música sinfónica, la Música del siglo XX y todo ello mostrando que para que la danza se exprese por sí misma, sólo basta la vuelta al ideal clásico, es decir, el cuerpo humano como su único material y así construirla y crearla. Tal vez se podría

sintetizar todo este conjunto de gran riqueza, con la frase del poeta acmeista ruso *Osip Mandelshtam: Yo construyo, por lo tanto estoy en lo cierto*¹.

¹ Artículo de *Mandelshtam* del año 1913. SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet. London: Routledge, 1994, p. 108

Apéndice I: RESPUESTA DE BALANCHINE AL GRAND BALLET DE PETIPA

La obra de *Balanchine* es muy completa, consta de 425 coreografías que abarcan diferentes áreas: el ballet, el cine, los musicales, las óperas y el teatro. Su influencia en las artes escénicas y en el arte en general ha sido muy destacada. Muchos de los musicales de *Broadway* y algunas películas de *Hollywood* han pasado a la historia por las coreografías de *Balanchine*, por ejemplo el musical *On your toes* (1939) y la película *The Goldwyn Follies* (1938). Por lo tanto, muchas generaciones de artistas, no sólo bailarines, se han formado bajo su huella creadora.

Toda esta obra de *Balanchine* tiene sus orígenes y es herencia de la obra de *Petipa*, que al igual que *Balanchine*, reformó y evolucionó el espectáculo de danza del siglo en que vivió, el XIX. La obra de *Petipa*, como se recordará, siempre ha permanecido en la escena especialmente las más destacadas: *La Bayadere*, *Don Quijote*, *La Bella Durmiente*, *Raymonda*, *El lago de los cisnes*, al igual que la obra de *Balanchine* que es parte del repertorio de la mayoría de las compañías de ballet del mundo y de los grandes teatros.

Aunque *Balanchine* rechazaba la pantomima, los argumentos, vestuarios, decorados etc, siempre se consideró discípulo de *Petipa* porque sus reformas en la coreografía, sus aportaciones a la evolución de la técnica y el hecho de que fuera el primero en trabajar con un músico sinfónico, mejoraron a la *danse d'école* de tal manera, que reafirmaron a la Academia y, además, porque cambiaron el espectáculo tanto, que ni sus más fuertes enemigos e incluso, todos los que se denominaban renovadores y liberadores, pudieron ignorar y eliminar su trabajo. Es por eso, que al volver *Balanchine* la mirada a la Danza Académica, a las estructuras coreográficas de *Petipa* y en el fondo a la educación en la que él se había formado, en vez de rechazarla, como ocurrió con otros, se dio cuenta que *Petipa* con su gran obra había consolidado a la *danse d'école*. Todos los denominados reformadores al rechazar a la Danza Académica, en vez de aceptarla y reconocer que su estructura y su técnica con el cuerpo humano como base, son unas de las mayores creaciones de la historia del arte, decidieron no sólo ignorarla sino intentar destruirla. La experiencia de varios siglos, de maestros, bailarines y coreógrafos no pudo ser ni será destruída porque este arte, es como todas las artes, un legado de la humanidad.

Balanchine se situó ante esta obra con una mirada crítica y propia de un hombre del siglo XX pero no la rechazó. Su respuesta a los ballets de *Petipa* no sólo se ve en ballets como *Apolo*, *Serenade*, *Concerto Barocco*, *Los cuatro temperamentos*, por su vuelta al orden apolíneo y a la técnica y claridad de la *danse d'école*, sino que se evidencia de una forma clara y como un homenaje a su maestro, pero con la mirada de un hombre de su época, en sus ballets como *Symphonie in C*, *Theme and Variations*, *Ballet Imperial*, *Joyas*, entre otros.

Estas obras por el gran número de bailarines que en ellas participan, los *tutús* que en general llevan, la música con la que están coreografiados y la estructura que recuerda a *Petipa* son de las más demandadas por las compañías de ballet y los teatros y además, favoritas del público.

Estos ballets son una retrospectiva al *Ballet Imperial* y, en cierto modo, al *Grand Ballet*. Contienen la misma jerarquía que en las obras de *Petipa*, es decir, cuerpo de baile, demi-solistas y solistas. Los elementos de Danza Clásica son menos neoclásicos que en sus ballets en *blanco y negro*, aunque contienen mucho de su estilo. La mujer es la absoluta protagonista, no sólo las solistas sino el cuerpo de baile; los hombres, al igual que con *Petipa*, tienen un papel muy secundario y su número es mucho menor.

Lo mismo que *Petipa* para *Balanchine* la mujer era su sujeto de inspiración, y como dijo en el programa de PBS *Dance in America*: era una Reina a la que su caballero debía ayudar y rendir homenaje. Su cuerpo para él, como se ha repetido, era más apto para el ballet, que el del hombre, por su flexibilidad.

Uno de los mejores ejemplos de la respuesta a *Petipa* sería el ballet *Symphonie in C*, con música de la primera sinfonía en Do mayor de *Bizet*. Este ballet fue creado para la Ópera de París en 1947 con el nombre *Le Palais de Cristal*¹, que un año más tarde fue bailado por su compañía *Ballet Society* con el nuevo nombre *Symphonie in C*.

La duración de esta obra es la de la composición musical, consta de cuatro movimientos, este sería un paralelo con los cuatro actos del *Grand Ballet* de *Petipa*. Como el resto de sus ballets no tiene decorados, los vestuarios aunque en este caso *tutús*, son lo más simples posibles (las bailarinas van de blanco y los hombres llevan mallas negras) y no tiene

¹ *Le Palais de cristal* fue coreografiado para la Ópera de París en el año 1947. Balanchine fue maestro de baile invitado durante seis meses y revivió *Apolo*, *Serenade* y *Le Baiser de la Fée*. Cuando la Ópera de París bailó este ballet en el tetro *Bolshoi* de Moscú en el año 1958, se convirtió en el primer ballet de *Balanchine* creado en occidente que se bailó en la Unión Soviética después de su salida en 1924. KATZ, Leslie; LASSALLE, Nancy; SIMMONDS, Marvey. *Choreography by George Balanchine A Catalogue of Works*. New York: Eaking Press Foundation Viking, 1984, p. 178

argumento, es simplemente danza. El elenco es muy numeroso, cuatro primeras solistas, cuatro primeros solistas, ocho demi-solistas mujeres y ocho hombres y como alrededor de veintiséis bailarinas de cuerpo de baile. En 1971, era bailado por 52 bailarines. Este número tan alto de nuevo es otro paralelo con los ballets de *Petipa*.

Scholl afirma que la organización de esta obra también recuerda a la fórmula del *Grand Ballet*: exposición, acto blanco y *divertissement*.

El primer movimiento el *Allegro* sitúa al público en la obra; el segundo movimiento, al igual que el segundo acto con su ambiente, en el que se ejecuta un Adagio en él la bailarina parece que esté agonizando, recuerda al acto blanco; el tercer movimiento con su alegría podría ser parte de un *divertissement* y el final apoteósico en el todos los miembros del elenco bailan juntos es parecido a los finales de los ballets de *Petipa*.

La estructura de repetición de pasos, su simplicidad, las formaciones en líneas y el orden de la jerarquía, solistas delante etc, es tomada de *Petipa*. Pero la novedad reside en que el cuerpo de baile casi nunca está pasivo, no existen variaciones ni codas, los cuatro movimientos son bailados por sus correspondientes bailarines, en los que los solistas, demi-solistas y cuerpo de baile bailan juntos. Las exigencias técnicas ya no son sólo altas para los solistas sino que el cuerpo de baile tiene una coreografía muy difícil de ejecutar. Del mismo modo, que en la mayoría de sus obras es una visualización de la música.

Otros ballets como *Theme and Variations*, creado para *Alicia Alonso* en 1947 y *Ballet Imperial* en 1941, se basan en una fórmula parecida. Todos ellos son de gran dificultad técnica, rápidos, vivos y dinámicos.

El punto cumbre de este tipo de obras de *Balanchine* podría decirse que reside en el ballet *Joyas* de 1967. Esta obra ya no tiene una duración de alrededor de media hora, como las otras, sino que consta de tres actos. Inspirada en las joyas de la joyería *Tiffanys* de Nueva York y en las joyas del tercer acto de *La Bella Durmiente*. El primer acto con música de *Fauré*, se denomina Esmeraldas, sus vestuarios son tutús románticos para las bailarinas de color verde, es un homenaje al Ballet Romántico francés. El segundo acto con música de *Stravinsky*, se llama Rubíes, el vestuario es rojo, es un homenaje a la escuela americana que él creó y al Ballet Neoclásico. El tercer acto con música de *Tchaikovsky*, son los Diamantes, es un homenaje al Ballet Imperial Ruso y a *Petipa*.

Balanchine creó una obra extremadamente completa y variada, en ella existen ballets con ambientación en países en que vivió como *Union Jack* y *Scotch Symphony* en Gran

Bretaña. Y una serie de ballets con ambientación americana como *Who Cares?*, *Stars and Stripes*, *Western Symphonie* e incluso ballets más complejos como *Square Dance*.

Ballets con argumento, también, fueron revividos por él como *Cascanueces*, *Coppelia*, *El lago de los cisnes* (que consta de un solo acto), *El sueño de una noche de verano*, entre otros.

En todos ellos sus reformas en torno al uso del espacio escénico, ensamblaje de diferentes movimientos, el desarrollo técnico de la Danza Académica y la musicalidad pueden ser vistos.

Balanchine junto con *Picasso* y *Stravinsky* fueron considerados como los grandes genios del siglo XX. La *danse d'école* llegó con él al igual que un siglo antes con *Petipa* a una cima no igualada.

Balanchine murió el 30 de Abril de 1983, su obra y su compañía lo mismo que su Escuela han permanecido hasta nuestros días.

Apéndice II: BALANCHINE'S WÜRDIGUNG DES GRAN BALLETS VON PETIPA

Das Gesamtwerk von George Balanchine ist sehr umfangreich. Es besteht aus 425 Choreographien, die verschiedene Kunstrichtungen berühren: Ballett, Film, Musical, Oper und Theater. Sein Einfluss auf die darstellenden Künste und auf die Kunst an sich war sehr bemerkenswert. Viele Broadway-Musicals, beispielsweise *On your toes* (1939) und einige Hollywood-Filme wie *The Goldwyn Follies* (1938) gingen durch seine Choreographien in die Geschichte ein. Zahlreiche Künstlergenerationen - nicht nur Tänzer – wandelten auf seinen Spuren.

Das ganze Werk Balanchines ist praktisch das Erbe des Werkes von Petipa, der – gleich Balanchine – die Tanzaufführungsweise in seinem, dem 19. Jahrhundert erneuerte und weiterentwickelte. Wie schon erwähnt, haben sich die Schöpfungen Petipas bis heute ihren Platz auf den Bühnen der Welt erhalten, insbesondere die berühmtesten wie *La Bayadere*, *Don Quijote*, *Dornröschen*, *Raymonda* und *Schwanensee*. Gleiches trifft auf die Werke Balanchines zu, die fester Bestandteil des Repertoires der meisten Ballett-Compagnien und der großen Theater der Welt sind.

Obwohl er Pantomime, Handlung, Kostüme und Bühnenbild ablehnte, sah er sich stets als einen Jünger Nachfolger Petipas, dessen choreographische Neuerungen, dessen Beiträge zur Entwicklung der Technik und die Tatsache, dass er der erste war, der mit einem symphonischen Musiker zusammenarbeitete, den *Danse d'école* derartig verbesserten, dass die Akademie wiederbestätigt wurde. Auch die Aufführungspraxis änderte sich durch Petipa in der Weise, dass seine größten Gegner,- die selbsternannten Erneuerer und Befreier eingeschlossen – seine Arbeit weder ignorieren noch beseitigen konnten. Deswegen wandte Balanchine seinen Blick zurück auf den Akademischen Tanz, auf Petipas choreographische Strukturen und – im Grunde – auf die Tanzausbildung, die auch ihn selbst geformt hat. Während andere den Akademischen Tanz ablehnten, bemerkte er stattdessen, dass Petipa den *Danse d'ècole* durch sein großes Werk sogar gefestigt hatte. Die sogenannten Reformer lehnten den Akademischen Tanz ab, anstatt ihn anzunehmen und anzuerkennen, dass seine Strukturen und seine Technik mit dem menschlichen Körper

als Grundlage, zu den großartigsten Schöpfungen der Kunstgeschichte gehören. Man entschied sich nicht nur dafür, ihn zu ignorieren, sondern versuchte gar, ihn zu zerstören. Das Wissen von Ballettmeistern, Tänzern und Choreographen mehrerer Jahrhunderte konnte nicht ausgelöscht werden, weil diese Kunstform – wie alle Künste – ein Vermächtnis der Menschheit ist.

Ganz wie ein Mensch des 20. Jahrhunderts stand Balanchine mit kritischem Blick vor diesem Werk ohne es jedoch zu missbilligen. Seine Referenz an die Ballette Petipas ist nicht nur bei *Apollon*, *Serenade*, *Concerto Barocco*, *Die vier Temperamente* und daran zu erkennen, dass er zur apollinischen Ordnung und zur Technik und Klarheit des *Danse d'école* zurückkehrte. Auch seine Ballette *Symphony in C*, *Thema und Variationen*, *Ballet Imperial* und *Jewels* lassen deutlich – wenngleich mit der Sicht eines Mannes seiner Zeit erkennen, dass sie eine Hommage an seinen Meister darstellen.

Diese Werke mit ihrer großen Tänzer-Besetzung, mit den Tutus, mit der Musik, nach der sie choreographiert sind und ihren an Petipa erinnernden Aufbau gehören bei den Ballett-Compagnien und Theatern zu den gefragtesten und erfreuen sich beim Publikum großer Beliebtheit. Sie sind ein Rückblick auf das *Ballet Imperial* und in gewisser Weise – auf das *Gran Ballet*. In ihnen finden wir dieselbe Hierarchie wie in den Werken Petipas: Corps de Ballett, Halb-Solisten und Solisten. Die Elemente des klassischen Tanzes sind hier weniger neoklassisch als in seinen Balletten in „schwarz und weiß“, obwohl sie viel von seinem Stil zeigen. Die Frau ist sowohl bei den Solisten als auch in der Gruppe die absolute Protagonistin. Den Männern bleibt – wie schon bei Petipa – nur eine untergeordnete Rolle, und sie erscheinen in deutlich geringerer Zahl auf der Bühne.

In gleicher Weise wie für Petipa war die Frau für Balanchine die Quelle der Inspiration und – wie er in dem Fernsehsender *PBS Dance in America* sagte: „... eine Königin, der ihr Kavalier behilflich sein – und ihr huldigen müsse“. Aufgrund seiner größeren Beweglichkeit war für ihn der weibliche Körper – wie weiter oben beschrieben – geeigneter für das Ballett als der männliche. Eines der besten Beispiele für eine Hommage an Petipa könnte das Ballett *Symphony in C* sein, dem die frühere von zwei Sinfonien George Bizets zugrunde liegt. Es wurde 1947 für die Pariser Oper mit dem Titel *Le Palais*

*de Cristal*¹ kreiert. Ein Jahr später wurde es unter seinem neuen Namen *Symphony in C* von seiner Compagnie *Ballet Society* getanzt. Das Stück hat vier Sätze, die eine Parallele zu den vier Akten des *Gran Ballets* Petipas darstellen könnten. Wie bei seinen anderen Balletten verzichtet er vollständig auf Bühnendekoration. Obschon die Kostüme in diesem Fall Tutus sind, sind sie jedoch so schlicht wie möglich gehalten (die Tänzerinnen erscheinen in weiß, die Tänzer tragen schwarze Trikots). Es findet keine Handlung statt. Alles, was auf der Bühne geschieht, ist nichts als reiner Tanz. Vier weibliche, vier männliche Solisten, acht weibliche, acht männliche Halb-Solisten sowie etwa 26 Gruppentänzerinnen bilden die überaus große Besetzung. 1971 standen sogar 52 Tänzer auf der Bühne. Derart große Besetzungen stellen eine weitere Analogie zu den Balletten Petipas dar.

Scholl bestätigt, dass der Aufbau dieses Werkes ebenfalls dem Schema des *Gran Ballets* folgt: Exposition, weißer Akt, *Divertissement*.

Es beginnt mit einem Allegro-Satz. Gleich dem zweiten Akt, in welchem die Ballerina ihr Leid in einem Adagio offenbart, erinnert der zweite Satz an den „weißen Akt“.

Die Lebendigkeit des dritten Satzes könnte ihn als Teil eines *Divertissements* erscheinen lassen, und der glänzende Finalsatz, in welchem alle Mitwirkenden zusammen tanzen, entspricht den apotheotischen Schlussakten Petipascher Ballette.

Die Anordnung der Schrittwiederholung, ihre Schlichtheit, die perfekt zueinander passenden Formationen und die Ordnung der Hierarchie (Solisten vorn, etc....) stammen von Petipa. Jedoch liegt die Neuerung Balanchines darin, dass das *Corps de Ballet* auf der Bühne nahezu niemals passiv ist. Es gibt weder Variationen noch Cudas oder dergleichen. Die vier Sätze werden von ihren entsprechend besetzten Tänzern, und zwar von Solisten, Halb-Solisten und Gruppe zusammen, getanzt. Die technischen Anforderungen sind nun nicht mehr nur für die Solisten hoch. Auch das *Corps de Ballet* hat jetzt eine Choreographie von großer Schwierigkeit zu bewältigen. Wie bei den meisten seiner Werke stellt die Choreographie auch hier eine Visualisierung der Musik dar.

¹ *Le Palais de Cristal* wurde für die Pariser Oper im Jahr 1947 choreographiert. Balanchine weilte dort für sechs Monate als Gast-Ballettmeister wo er *Apollon*, *Serenade* und *Der Kuss der Fée* wiedereinstudierte. Als dieses Werk 1958 von der Pariser Oper während eines Gastspiels am Bolschoi-Theater in Moskau getanzt wurde, wurde es sein erstes im Westen entstandenes Ballett, welches seit seiner Ausreise 1924 in der damaligen Sowjetunion aufgeführt wurde. KATZ, Leslie; LASSALLE, Nancy; SIMMONDS, Marvey. *Choreography by George Balanchine A Catalogue of Works*. New York: Eaking Press Foundation Viking, 1984, p. 178

Andere seiner Ballettschöpfungen wie *Thema und Variationen*, das er 1947 für Alicia Alonso kreierte und das 1941 entstandene *Ballet Imperial* folgen einem ähnlichen Muster. Sie alle sind schnell, lebendig, dynamisch und stehen auf einem technisch hohen Niveau.

Als den Höhepunkt dieser Art von Balanchines Balletten könnte man *Jewels* aus dem Jahr 1967 bezeichnen. Seine Aufführungsdauer liegt nun nicht mehr bei etwa einer halben Stunde, sondern es besteht aus drei kompletten Akten. Inspiriert wurde er durch die Juwelen des Juweliergeschäftes *Tiffanys* in New York und durch das Juwelen-Divertissement aus dem dritten Akt von *Dornröschen*. Der erste Akt zu Musik von Fauré heißt *Smaragde* und wird von den Tänzerinnen in grünen romantischen Tutus getanzt. Er ist eine Hommage an das französische romantische Ballett. Im zweiten Akt, der die Bezeichnung *Rubine* trägt sind die Kostüme rot, und die Musik stammt von Strawinsky. Dieser Akt ist ein Tribut an die von ihm selbst begründete amerikanische Schule und an das neoklassische Ballett. *Diamanten*, begleitet von Tschaikowsky's Musik, bildet den dritten Akt, mit dem das russische *Ballet Imperial* und Petipa geehrt werden.

Balanchine hinterließ ein äußerst umfassendes und abwechslungsreiches Œvre, in dem sich unter anderem auch Ballette mit dem typischen Ambiente von Ländern befinden, in denen er gelebt hat, zum Beispiel: *Union Jack* und *Scotch Symphony* in Groß Britannien und eine Serie von Balletten in amerikanischem Kolorit wie *Who cares*, *Stars and Stripes*, *Western Symphony* sowie vielschichtigere Werke wie *Square Dance*.

Auch wurden Handlungsballette von ihm erneuert. Dies betrifft *Der Nussknacker*, *Coppelia*, den zweiten Akt von *Schwanensee*, *Ein Sommernachtstraum*, etc

In all diesen Werken sind seine Neuerungen rund um die Nutzung des Bühnenraumes, die Zusammenführung verschiedener Bewegungsabläufe, die technische Weiterentwicklung des Akademischen Tanzes und der Musikalität deutlich erkennbar. Zusammen mit Picasso und Strawinsky wurde Balanchine als großes Genie des 20. Jahrhunderts angesehen. Der *danse d'école* erreichte durch ihn – wie bereits im Jahrhundert zuvor durch Petipa – einen unübertroffenen Höhepunkt.

George Balanchine starb am 30. April 1983. Sein Werk und sowohl seine Compagnie als auch seine Schule haben sich bis heute erhalten.

Apéndice III: ABSTRACT IN ENGLISH

TESIS DOCTORAL DE MARÍA TORIJA ÁNGEL

CRISIS Y EVOLUCIÓN DE LA DANSE D'ÉCOLE (DANZA ACADÉMICA) DE 1890 A 1946, EN EL CONTEXTO DE LAS BELLAS ARTES

The purpose of this thesis is the study and investigation of the rejection and failure of reforms in classical ballet at the beginning of the 20th century. Using the Sleeping Beauty choreographed by Marius Petipa in 1890 as a starting point, this research will show how this seminal work influenced some Russian artists around the turn of the century. This group of artists, influenced by symbolism, years later created The Ballets Russes, the largest artistic enterprise in Western Europe. A generation later George Balanchine would be influenced by this same work and would go on to revolutionize classical ballet in a way never seen or conceived before.

The main objective of this thesis is to study and investigate the evolution of dance as an art form from traditional approaches to a more abstract point of view. This research is double: historical and choreographic.

The first presents the basic principles of classical dancing, the development of this unique technique and of its movements in space and time since its beginnings until the Twentieth Century. The influences and contributions of different personalities and artistic groups are analyzed including choreographers, dancers, musicians, philosophers, various artists and also some of the avant-garde movements. For a better understanding of the rejection and failure of reforms in this art form, these factors are contextualized in the socio-political and cultural situation of the period that this investigation covers. Therefore seeking to achieve greater clarity on the causes of the crisis around the turn of the century and the later developments that led Balanchine transform the ballet performance.

The second analyzes several choreographic works that were created in the same period and are considered fundamental in this study like the Sleeping Beauty, Firebird, Petrushka, Le Sacre du Printemps, Les Noces, Apollo, Serenade, Concerto Barocco and The Four Temperaments.

This investigation aims to develop a comprehensive analysis and study of the rejection, failure of reforms and later transformation of classical ballet. Based in the interdisciplinary aspects characteristic of a study that must discover the artistic relations, the historical facts and the choreographic development and consequently leading to the interdisciplinary thinking of Aby Warburg, embodied in his interpretation of Art History, resulting in an innovative study of Classical Dance.

The main contribution of this work can be summarized as follows, the parallelisms presented throughout this study, between dance and visual arts, dance and literature and dance and music, shows that the confluence of the great artists and creative thinkers can be found in the creation of George Balanchine: the Neoclassical Ballet. Creation in which the traces of classicism can be found, integrating Vitruvius, Leonardo da Vinci, music and the union of the Renaissance and the avant-garde and therefore confirming that it is enough to return to the classical idea for dance to express itself, that is to say, the human body as its material and thus build and create.

BIBLIOGRAFÍA

Danza

ANDRÉ, Paul, editor. *The Great History of Russian Ballet its art and choreography*. Bournemouth: Parkstone Publishers, 1998.

ABAD CARLÉS, Ana. *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

BALANCHINE, George; MASON, Francis. Traducción del inglés de Carlos-José Costas. *101 argumentos de grandes ballets*. Madrid: Alianza Editorial, 1988

— *101 Stories of the Great Ballets*. New York: Anchor Books Edition, 1989.

BANES, Sally. *Dancing Women Female bodies on stage*. London: Routledge, 1998.

BARRINGER, Janice; SCHLESINGER, Sarah. *The Pointe Book shoes, training & technique*. Hightstown: Princeton Book Company, Publishers, 2004.

BARTOS, Iren, et al. Traducción del húngaro de Veith Büchel y Ina Büchel-Spitzkowsky. *Methodik des Klassischen Tanzes*. Zwickau: Henschel Verlag, 2007.

BEAUMONT, Cyril W. *Complete Book of Ballets*. New York: G. P. Putnam's sons, 1938

— *The Ballet called Giselle*. London: Dance Books, 1996

BEAUMONT, Cyril W; IDIZIKOWSKI, Stanislas. *The Cecchetti Method of Classical Ballet Theory and technique* New York: Dover, 2003

BLASIS, Carlo. Traducción de R. Barton. *The Code of Terpsichore*. London: James Bulcock, 1928

BOURNONVILLE, August. Traducción del francés de Francesca Falcone y Patricia n McAndrew. *Études Choreographiques (1848, 1855, 1861)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005.

CECCHETTI, Grazioso. Traducción del italiano de Flavia Pappacena. *Classical Dance .A complete manual of the Cecchetti Method. Vol 1*. Rome: Gremese Editore, 2000

— *Classical Dance. A complete manual of the Cecchetti Method Vol 2*. Rome: Gremese Editore, 1998

CLARK, Mary; CRISP, Clement. *Ballerina. The Art of Women in Classical Ballet*. London: BBC Books, 1987

COHEN, Selma Jeanne, editor. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 2004.

CRISP, Clement; THORPE, Edward. El fascinante mundo del Ballet. Barcelona: Parramón, 1981

DUNNING, Jennifer. "But first a School. The first fifty years of the School of American Ballet". New York: Viking Penguin Inc, 1985

EGLEVSKY, André; GREGORY, John. Heritage of a Ballet Master: Nicolas Legat. London: dance Books, 1978.

FONTEYN, Margot. A Dancer's World. London: W. H. Allen & Co. Ltd, 1978.

FRANKLIN, Eric. Kraftvoller Auftritt Tanzen mit Power und Perfektion. Freiburg: VAK Verlags GmbH, 2004.

— Tanz- Imagination Stark im Ausdruck und perfekt in der Technik das Handbuch für Training und Bühne. Freiburg: VAK Verlags GmbH, 2002.

GARAFOLA, Lynn. Diaghilev's Ballets Russes. New York: Oxford University Press, 1989

GARAFOLA, Lynn; VAN NORMAN, Nancy, editors. The Ballets Russes and Its World. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

GARAFOLA, Lynn; FORNER, Eric. Dance for a City. Fifty years of the New York City Ballet. New York: Columbia University Press, 1999.

GARIS, Robert. Following Balanchine. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

KATZ, Leslie; LASSALLE, Nancy; SIMMONDS, Marvey. Choreography by George Balanchine A Catalogue of Works. New York: Eaking Press Foundation Viking, 1984.

GRANT, Gail. Technical Manual and Diccionary of Classical Ballet. Mineola: Dover Publication, 1982.

GRIEG, Valery. Inside Ballet Technique, separating anatomical fact from fiction in the ballet class. Hightstown: Dance Horizons Book, 1994.

GRUEN, John. The Great Ballets. New York: Harry N. Abrams, Inc, Publishers, 1981.

GUEST, Ivor. The Ballet of the Enlightenment. The Establishment of the Ballet d'Action in France, 1770-1793. London: Dance Books, 1996

— The Romantic Ballet in Paris. Hampshire: Dance Books, 2008.

GUILLOT, Genevieve y PRUDHOMEAU, Germaine. Traducción del francés de Marilys Belin de Queyrat. Gramática de la Danza Clásica. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1974.

HAMILTON, Linda H. Advice for Dancers. Emotional counsel and practical strategies. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1998.

HILTON, Wendy. *Dance and Music of Court and Theatre*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1997.

HODSON, John. *Mastering movement the life and work of Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2001.

HODSON, Millicent. *Nijinsky's Crime Against Grace Reconstruction Score of the original choreography for Le Sacre du Printemps*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1996.

HORST, Louis. *Traducción del inglés de Pastora Sofía Nogués Acuña. Interpretación de las danzas del Renacimiento y Barroco*. Madrid, Intervalic Press, 2005.

HUWYLER, Joseph S. *The Dancer's Body. A Medical Perspective on dance and dance Training*. Hampshire: Dance Books, 2002.

JORDAN, Stephanie. editor. *Traducción del ruso de Dorinda Offord. Fedor Lopukhov writings on Ballet and Music*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.

JORDAN, Stephanie. *Stravinsky Dances. Re-Visions across a Century*. Hampshire: Dance Books, 2008.

JOSEPH, Charles m. *Stravinsky & Balanchine a journey of invention*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

KANT, Marion, edited. *The Cambridge Companion to Ballet*. New York: Cambridge University Press, 2007.

KIRSTEIN, Lincoln. *Dance A short History of Classic Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons, Incorporated, 1977

— *Fifty Ballet Masterworks From the 16th to the 20th Century*. New York: Dover Publications, Inc, 1984.

KIRSTEIN, Lincoln; Stuart, Muriel. *The Classic Ballet Basic Technique & Terminology*. New York: Alfred. a. Knopf, 2004.

KOCHNO, Boris. *Traducción del francés de Adrienne Foulke. Diaghilev and the Ballets Russes*. New York: Harper & Row, Publishers, 1970.

KRASOVSKAYA, Vera. *Traducción del ruso de Cynthia Read. Marius Petipa and "The Sleeping Beauty"*. New York: Dance Perspectives, 1972.

KOSTROVISTKAYA, Vera. *Traducción del ruso de John Barker. Scholl of Classical Dance*. London: Dance Books, 1995.

— *Traducción del ruso de Ursula Kirsten-Collein. Schule des Klassischen Tanzes Die Waganowa-Methode in der Praxis*. Berlin: Henschel Verlag, 2003.

LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*. New York: Routledge, 2002.

MESSERER, Asaf. Traducción del ruso de Uroki klassicheskogo tantsa. *Classes in Classical Ballet A book for Teachers and Dancers*. New York: Limelight Editions, 2007.

MORINA, Beryl. *Mime in Ballet*. Hants: Green Tree Press, 2000.

NOVERRE Jean-Georges. Traducción del francés de Cyril W. Beaumont. *Letters on Dancing and Ballets*. Alton: Dance Books, 2004

PASI, Mario. *El Ballet Enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1980.

PREST, Julia. *Theatre under Louis XIV Cross casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

REGITZ, Hartmut; Regner, Otto, Friederich; Schneiders, Heinz-Ludwig. *Reclams Ballettführer*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 1988.

REYNOLDS, Nancy; MC CORMICK, Malcolm. *No fixed Points Dance in the Twentieth Century*. New Haven and London: Yale University, 2003.

ROSLAVLEVA, Natalia. *Era of Russian Ballet*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc, 1966.

SALAZAR, Adolfo. *La Danza y el Ballet*. México: Fondo de Culura Económica, 1964.

SCHORER, Suki. *Balanchine Technique*. London: Dance Books, 1999.

SCHOLL, Tim. *From Petipa to Balanchine Classical revival and the modernization of Ballet*. London: Routledge, 1994.

— *Sleeping Beauty a Legend in Progress*. New Haven and London: Yale University, 2004.

SOURITZ, Elizabeth. Traducción del ruso de Sally Baner. *Soviet Choreographers in the 1920s*. London: Dance Books, 1990.

STÜDEMANN, Natalia. *Dionysos in Sparta Isadora Duncan in Rußland Eine Geschichte von Tanz und Körper*. Bielefeld: transcript verlag, 2008.

TARASSOW, Nikolai. Traducción del ruso de Martin Puttke. *Klassischer Tanz Die Schule des Tänzers*. Berlin: Henschel Verlag, 2005.

VAGANOVA, Agrippina. Traducción del ruso de Anatole Chujov. *Basic Principles of Classical Ballet*. New York: Dover Publications, 1969.

— Traducción del ruso Jochen Scheibe. *Grundlagen des Klassischen Tanzes*. Berlin: Henschel, 2002.

VESSEL SCHLÜTER, Anne Marie, editor. *The Bournonville School- the Dance Programme*. Denmark: The Royal Danish Theater, 2005.

WARD WARREN, Gretchen. *Classical Ballet Technique*. Tampa: University of South Florida Press, 1989.

— *The Art of Teaching Ballet Ten Twentieth-Century Masters*. Tampa: University Press of Florida, 1996.

WACHTEL, Andrew. *Petrushka Sources and Contexts*. Illinois: Northwestern University Press, 1998.

WALCZACK, Barbara; KAI, Una. *Balanchine the Teacher Fundamentals that Shaped the First Generation of the New York City Ballet*. Gainesville: University Press of Florida, 2008.

WILEY, Roland John. *The Life and Ballets of Lev Ivanov*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

— *Tchaikovsky's Ballets*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

— *A Century of Russian Ballet*. Hampshire: Dance Books, 2007.

WINEARLS, Jane. *Choreography the Art of the Body an anatomy of expression*. London: Dance Books, 1990.

MEMORIAS, BIOGRAFÍAS, TESTIMONIOS, DOCUMENTOS DE DANZA.

ASHLEY, Merrill. *Dancing for Balanchine*. New York: E. P. DUTTON, INC, 1984.

BEAUMONT, Cyril W. *Michel Fokine and his Ballets*. London: Dance Books, 1996.

BUCKLE, Richard. *George Balanchine Ballet Master*. New York: Random House, 1988.

COPELAND, Roger; COHEN, Marshall: *What is Dance?*. New York: Oxford University Press, 1983.

DANILOVA, Alexandra. *Choura The Memoirs of Alexandra Danilova*. London: Dance Books, 1987.

DRUMMOND, John. *Speaking of Diaghilev*. London: Faber and Faber Limited, 1997.

DUNCAN, Isadora. *My Life*. New York: Liveright, 1995.

FARREL, Susan. *Holding On to the Air*. New York: Summit, 1990.

GARSTKA, Britta. *Ludwig XIV- Tanzender König und Absolutistischer Herrscher*. Hamburg: Verlag Dr Kovac, 2006.

GEVA, Tamara. *Split Seconds A Remembrance*. New York: Limelight Editions, 1984.

GOLDNER, Nancy, editor. *The Stravinsky Festival of the New York City Ballet*. New York: The Eakin Press, 1973.

- Balanchine Variations. Gainesville: University Press of Florida, 2008.
- GOTTLIEB, Robert. George Balanchine The Ballet Maker. New York: Atlas Books, 2004.
— editor. Reading Dance. New York: Patheon Books, 2008.
- GRIGORIEV, S. L. Traducción de Vera Bowen. The Diaghilev Ballet 1909-1929. Alton: Dance Books, 2009.
- HOGAN, Anne, editor. Balanchine Then and Now. Lewes: Sylph Editions, 2008.
- KARSAVINA, Tamara. Theatre Street. London: Columbus Books, 1988.
- KRASOVSKAYA, Vera. Vaganova Traducción del ruso de Vera Siegel. A dance journey from Petersburg to Leningrad. Gainesville: University Press of Florida, 2005.
- KSCHENSSINSKA, Mathilde. Traducción del francés de Victor Gollancz. Dancing in Petersburg The Memoirs of Mathilde Kschessinska. Alton: Dance Books, 2005.
- MASON, Francis. I Remember Balanchine Recollections of the Ballet Master by those who knew him. New York: Anchor Books, 1991.
- MELVILLE, Joy. Diaghilev and Friends. London: Haus Publishing London, 2009.
- MILBERG FISHER, Barbara. In Balanchine's Company a dancer's memoir. Middletown: Wesleyan University Press, 2006.
- MOORE, Lillian. Russian Ballet Master The Memoirs of Marius Petipa. New York: The McMillan Company, ?
- NIEHAUS, Max. Isadora Duncan Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1981.
- NIJINSKA, Bronislava. Traducción del ruso de Irina Nijinska y Jean Rawlinson. Bronislava Nijinska Early Memoirs. Durham and London: Duke University Press, 1981.
- NIJINSKY, Vaslav. Traducción del ruso de Kyril Fitzlyon. The Diary of Vaslav Nijinsky. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- RAMSEY, Christopher, editor. Balanchine 100 Centennial Exhibition. Aarhus: Phoenix-Printing, 2004
- TAPER, Bernard. Balanchine A Biography with a new Epilogue. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- TEACHOUT, Terry. All in the Dances A Brief Life of George Balanchine. New York: Harcourt, 2004.

TRACEY, Robert. *Balanchine's Ballerinas Conversations with the Muses*. New York: Linden Press/Simon & Schuster, 1983.

REBLING, Eberhard. Traducciones del francés y ruso de Brigitte Kupsch. Traducción del inglés de Peter Zacher. *Marius Petipa Meister des Klassischen Balletts Selbstzeugnisse Dokumente Erinnerungen*. Berlin: Henschel Verlag, 1975.

VILLELA, Edward; KAPLAN, Larry. *Prodigal Son Dancing for Balanchine in a World of Pain and Magic*. New York: Simon & Schuster, 1992.

VOLKOV, Solomon. Traducción del ruso de Antonina W. Bouis. *Balanchine's Tchaikovsky Conversations with Balanchine on his Life, Ballet and Music*. New York: Anchor Books, 1985.

VOLYNSKY, Akim. Traducción del ruso de Stanley J. Ranowitz. *Ballets Magic Kingdom*. New Haven and London: Yale University Press, 2000

WOITAS, Monika. *Leonide Massine-Choreography zwischen Tradition und Avantgarde*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.

GENERAL

ANDRENSSEN, Louis; Schönberger, Elmer. *The Apollonian Clockwork*. New York: Oxford University Press, 1989.

ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Acantilado, 2007.

ARGULLOL, Rafael; VALÉRY, Paul. *Pathos: scrittura del Corpo, Della passione, del dolore*. Bologna: Edizioni Pendragon, 2000.

ASSOULINE, Pierre. Traducción del francés de Manuel Serrat Crespo. D. H. Kahawailer *En el nombre del Arte*. Barcelona: Galeria Miguel Alzueta, 2007.

BARLETT, Rosamund. *Wagner in Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BAYER, Reinhard; BREDHAUER, Wilhem; BRUNS, Klaus Gerd. *Impulse Physik 2*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2008.

BEACHAM, Richard C. Traducción del inglés de Petra Schreyer y Dietmar Hornig. *Adolphe Appia*. Berlin: Alexander Verlag, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Moscow Diary*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1986.

BERGER, John. Traducción al español de Justo Beramendi. *modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, S. L, 2007.

BERGER, Robert W; HEDIN, Thomas F. *Diplomatic Tour in the Gardens of Versailles under Louis XIV*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2008.

BILLINGTON, James H. *The Icon and the Axe An Interpretive History of Russian Culture*. New York: Vintage Books, 1996.

BLÁZQUEZ, Eduardo. *Viajes al Paraíso La representación de la naturaleza en el Renacimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

— *El desnudo en el Arte Abulense*. Guisando: Edita la Sociedad Cultural Aleroañil, S. L, 2005.

BOMPIANI. *Diccionario Literario De obras y personajes de todos los tiempos y países*. Barcelona: Hora, S. A, 1988.

BONDEVILLE, M. Emmanuel. *De Diaghilev a Igor Stravinsky Ver la plus belle entrée dans la vie*. Paris: Institut de France Académie des Beaux-Arts, 1972.

BURY, Stephen, editor. *The Printed Face of the European Avant-Garde 1900-1937*. London: The British Library, 2007.

CARR, Nicholas, editor. *The Encyclopædia Britannica*. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc, 2010.

CARR, Maureen A. *Multiple Masks Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.

CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

CIRLOT, Lourdes, ed. *Primeras Vanguardias Artísticas Textos y Documentos*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.

CHIPP, Herschel B. *Traducción del inglés de Julio Rodríguez Puértolas. Teorías del arte contemporáneo Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: ediciones Akal, 1995.

COLLINS, James. *Descartes Philosophy of Nature*. Pittsburgh: Basil Blackwell with the University of Pittsburgh, 1971.

CREPALDI, Gabriele. *Traducción del Rosa Solá. El siglo XIX*. Barcelona: Electa, 2005

DA VINCI, Leonardo. *Leonardo's Writings and Theory of Art*. New York & London: Garland Publishing, Inc, 1990.

DAHLHAUS, Carl; Miller, Norbert. *Europäische Romantik in der Musik, Band 2*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B Metzler; 2007.

DE MICHELI, Mario. Traducción de la vigésima edición italiana de Pepa Linares. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

DESCARTES, René. Principles of Philosophy. Lewiston/ Queenston: The Edwin Mellen Press, 1988.

ELGER, Dietmar. Dadaismus. Köln: Taschen, 2004.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel. Arte y Mito. Madrid: Silex ediciones S. L., 2008.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. La Teoría de la Proporción Arquitectónica en Vitruvio. Artígrama, num 16, 2001, 229-256.

FARGAS Y SOLER. Diccionario de la música. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdager, 1852.

FINDLAY, Elsa. Rhythm and Movement Applications of Dalcroze Eurhythmics. Van Nays: Alfred Publishing Inc, 1971.

FRANKE, Thomas. Ideale Natur aus Kontingenten Erfahrung Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empirische Naturwissenschaft. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2006.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. Kandinsky. Madrid: Fundación Juan March, 1978.

GARCIA MELERO, José Enrique. Arte Español de la Ilustración y del siglo XIX. Madrid: ediciones Encuentro, 1998.

GEMEINSCHAFTLICHE AUSGABE. dtv-Atlas zur Musik systematischer Teil Historischer Teil: Von den Anfängen bis zu Renaissance Band 1. Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

— Historischer Teil Vom Barock bis zu Gegenwart Band 2. Kassel: deutsche Taschenbuch Verlag, 1985.

GOMBRICH, E. H. The Story of Art. London: Phaidon Press, 2006.

— Traducción del inglés de Esteve Riambau i Saurí. El sentido del orden Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. London: Phaidon Press Limited, 2010.

GONZÁLEZ GARCIA, Angel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón. Escritos de Arte de Vanguardia. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

GONZÁLEZ, Angel. Juan Ramón Jimenez Estudio. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.

GORISCHEK, Thussy. Russische National-komponisten des 19 Jahrhunderts. Graz: Verlag Kurt Pichler, 2005.

GRABNER, Hermann. Allgemeine Musiklehre. Kassel: Bärenreiter Kassel, 1959.

GREENHALGH, Paul. The Modern Ideal The rise and collapse of Idealism in the Visual Arts from the Enlightenment to Postmodernism. London: V & A Publications, 2005.

DEL GUERCIO, Antonio. Russische Avantgarde von Marc Chagall bis Kasimir Malewitsch. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft, 1988.

GUIRAND, F. Traducción del francés de Pedro Pericay. Mitología General. Barcelona: editorial Labor S. A, 1960.

HANSMANN, Wilfried. Barocke Gartenparadiese. Köln: Dumont, 1996.

HAUSER, Arndt. Historia Social de la Literatura y el Arte. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

HEUSLER, Dr Andreas, editor. Das Nibelungenlied. Darmstadt: Der Tempel-Verlag GmbH, 1968.

HILL, Peter. Stravinsky: The Rite of Spring. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HIRSCHBERGER, Johannes. Geschichte der Philosophie Band I- II. Freiburg: Verlag Herder, 1980.

INNES, Christopher. Edward Gordon Craig. A vision of theatre. Amsterdam: OPA (Overseas Publishers Assotiation), 1998

JUNG, Carl Gustav. Traducción del alemán de Cristina Garcia Ohbrich. Sobre el fenómeno del Espíritu en el Arte y en la Cultura. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

JONES, Stephen Richard. Traducción del inglés de Maria del Mar Moya i Tasis. Introducción a la Historia del Arte El siglo XVIII. Barcelona: Cambridge University Press, 1985.

KANERVA, Liisa. Between Science and Drawings Renaissance Architects on Vitruvius Educational Ideas. Helsinki: Finish Academy of Science and Letters and the Finnish society of Science and letters, 2006.

KENNEDY, Janet. The Mir iskusstva Group and Russian Arts 1899-1912, Outstanding Dissertations in the Fine Arts. New York: Garland Publishing, Inc, 1977.

KIRCHMEYER, Helmut. Strawinskys russische Ballette Der feuer Vogel, Petrushka, Le Sacre du Printemps. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1974.

KNOFF, Kurt, Wege zur Musik. Heidelberg: Kemper Verlag, 1956.

KULTERMANN, Udo. Traducción del inglés de Jesus Espino Nuño. Historia de la Historia del Arte El camino de una ciencia. Madrid: Akal ediciones, 2001.

LABLAUDE, Pierre-André. The Gardens of Versailles. Paris: Editions Scala, 2005.

MAHNKE, Detlef. Der Aufbau des Philosophischen wissens nach Descartes. München: Verlag Anton Pustet, 1967.

— Epimielia Beiträge zur Philosophie. München: Verlag Anton Pustet, 1967.

MAIAKOVSKY, Vladimir. Traducción de Lila Guerrero. Antología poética. Buenos Aires: Losada S. A, 1970.

MALEWITSCH, Kasimir. Suprematismus-Die Gegenstandlose Welt. Köln: Du Mont Buchverlag, 1989.

MALIAVINA, Svetlana. El Simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento. Madrid: Universidad Complutense. Eslavística Complutense, Vol 2, 2002.

MAIORINO, Giancarlo. Leonardo da Vinci The Daedalian Mythmaker. United States of America: The Pennsylvania State University Press, 1992

MARTIN, René. Mitología Griega y Romana. Madrid: E Espasa, 2006.

MERINO PERAL, Esther. El Reino de la Ilusión: breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2005.

MICHA, René. Expressionisme. Paris: Librairie Duponchelle, 1990.

MITSCHERLING, Jeff. The Image of the Second Sun. Plato on Poetry, Rhetoric and the tecnè of Mimesis. New York: Humanity Books, 2009.

MOSSE, George L. La Cultura Europea del siglo XIX. Barcelona: Ariel, 1997.

MYERS, Diana, editor. Traducción del ruso de Amaya Lacasa y Rafael Ruiz de la Cuesta. Poesía acmeista rusa. Madrid: Visor Libros, 2001.

NÉRET, Gilles. Traducción Belingua Servicios Lingüísticos. Kasimir Malevich y el Suprematismo 1878-1935. Köln: Taschen, 2003.

NEWLOVE, Jean. Laban for Actors and Dancers. New York: Routledge, 1995

NIETO ALCAIDE, Victor; CHECA, Fernando. El Renacimiento. Madrid: Ediciones Istmo. S. A, 2000.

NIETZSCHE, Friederich. El Nacimiento de la Tragedia. Madrid: Alianza Editorial S. A, 2002.

— Nietzsche für Anfänger Die Geburt die Tragödie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

ORSENNE, Erik. André Le Nôtre Gardener to the Sun King. New York: George Brazillier, 2000.

ORTIZ Y SANZ, José. Los diez libros de arquitectura. Madrid: Ediciones Akal, 2008,

OTTO, Walter F. Las Musas. Madrid: Siruela, 2005.

PARTRIDGE, Loren. Traducción del inglés de Beatriz Mariño Lopez. El Renacimiento en Roma. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

PERRAULT, Charles. Los cuentos de Perrault Ilustrados por Doré. Madrid: Ediciones Atlas, 2007.

PETRIC, Vlada. Constructivism in Film The Man with the Camara. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

PICHON, Jean-Charles. Historia des Mythes. París: Petite Bibliothèque Payoy, 1971.

PLEBE, A. Qué es verdaderamente el Expresionismo. Madrid: Doncel, 1971.

PRECKLER, Ana María. Historia del Arte Universal de los Siglos XIX y XX. Madrid: Editorial Complutense, 2003.

REAL ACADEMIA DE LAS BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Calcografía Nacional. Goya, los caprichos. Madrid, 1994.

De RIQUER; VALVERDE. Historia de la Literatura Universal. Barcelona: Editorial Planeta S. A, 1970.

RODCHENKO, Alexander. Alexander Rodchenko. Berlin: Martin Gropius Bau, 2008.

ROWELL, Margit; WYE, Deborah. The Russian Avant- Garde Book 1910-1934. New York: The Museum of Moder Art, 2002.

RUMMENHÖLLER, Peter. Romantik in der Musik. München: Deutsche Taschenbuch Verlag & Co. KG, 1989.

RUHBERG; SCHNEKENBURGER; FRICKE; HONNEF. Arte del siglo XX. Köln: Taschen, 2000.

SCHALF, Gustav. Deutsche Heldensagen. Berlin: Verlag Neufeld & Genius, 1936.

SCHNERB, Robertt. Historia general de las civilizaciones. El siglo XIX. Barcelona: Destino, 1965.

SCHNEIDERS, Werner. *Das Zeitalter der Aufklärung*. München: Verlag C. H. Beck, 2005.

STANISLAVSKY, Konstantin. Traducción del ruso de Julieta Campos. *El Arte Escénico*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2009.

— Traducción del ruso Bernardo Fernández. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

STRAVINSKY, Vera; Craft, Robert. *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon & Schuster, 1979.

STRONG, Roy. *Art and Power*. Berkeley: University of California Press, 1984.

SZAMBIEN, Werner. *Simetría, gusto, carácter: teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*. Madrid: Ediciones Akal, 1993.

TARTAKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la estética: La estética antigua*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions A Biography of the Works Through Mavra*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2005.

VITRUVIUS. *Ten Books on Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

VOLKOV, Solomon. *The Magical Chorus A History of Russian Culture from Tolshtoi to Solzhenitsyn*. New York: Alfred a. Knopf, 2008.

— Traducción del ruso de Antonina W. Bouis. *St. Petersburg A Cultural History*. New York: The Free Press, 1995.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin. Akademie Verlag GmbH, 2008.

WARRACK, John. *Tchaikovsky Balet Music*. Seattle: University of Washington Press, 1979.

WITTKOWER, Rudolf. *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München: Verlag C. H. Beck München, 1969.

ZAJACZKOWSKI, Henry. *Tchaikovsky's Musical Style*. Michigan: UMI Research Press, 1995.

SITIOS WEB

< www.unizar.es/artigrama/pdf/16/3varia/1.pdf >

< www.cultureduca.com/litepros_sxvi_movrenac02.php>

<www.elitearteydanza.com.ar/enciclopedia-diccionario-de-la-danza.htm >

< www.balletedictionary.com/ballet_dictionary>

<www.elitearteydanza.com.ar/enciclopedia-diccionario-de-la-danza.htm >

<[http:// www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=78](http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=78)>

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/201777/farandole>>

<laberintos.itam.mx/files/98.pdf>

<www.abt.org/.../dictionary/index.html>

<www.suite101.com/.../adolphe-adam-giselle-composer-a35163>

<danceheritage.org/xtf/view?docId=ead/danmooreID>

<www.revistapolis.cl/polis%20final/19/doc/osor.doc>

<cv.uoc.edu/~04_999_01.../perc61.html>

<www.all-art.org/history356.html>

<www.ballerinagallery.com/toumanov.htm>

<www.sab.org/school/faculty.php?fid=5>

< [http:// www.nycballet.com/company/history/balanchine.html](http://www.nycballet.com/company/history/balanchine.html) >

<<http://www.spacesyntax.org/symposia/SSS4/fullpapers/32Gavriloupaper>>

<http://www.ddooss.org/articulos/textos/Alexander_Rodchenko.htm>

Datos Audiovisuales

Balanchine. Dance in America. West Long Branch: Kultur, 2009. (DVD)

Ballets Russes. London: revolver entertainment, 2006. (DVD)

Bringing Balanchine Back The Historic Return to Russia. New York: Warner/Elektra/Atlantic Corp, 2008. (DVD)

Choreography by George Balanchine. Dance in America. West Long Branch: Kultur, 1979. (DVD)

— Choreography by George Balanchine 2. Dance in America. West Long Branch: Kultur, 1979. (DVD)

Dancing for Balanchine Six Balanchine Ballerinas. West Long Branch: Kultur, 1989. (DVD)

Felia Doubrovskaya Remembered From Diaghilev's Ballets Russes to Balanchine's School of American Ballet. U.S. A: Virginia Brooks, 2008. (DVD)

Jewels Choreography by George Balanchine. Paris: Opusarte, 2006. (DVD)

Reflections of a Dancer: Alexandra Danilova. Santa Monica: direct cinema limited, 1990. (DVD)

Stravinsky and the Ballets Russes. A coproduction of the Mariinsky Theatre, Bel Air Media, Arte France. NHK, 2008 (DVD)

The Art of Maria Tallchief. Pleasantville: Video Artist International, 2003. (DVD)

The Children of Theatre Street. West Long Branch: Kultur, (DVD)

ZDF. Serenade, Concerto Barocco, Symphonie in C. New York City Ballet, ORF Sinfonie-Orchester. Alemania, 1975.

LISTA DE IMÁGENES

1. HOMBRE DE VITRUVIO (1492) LEONARDO DA VINCI 41

2. SPACE MODULE OF THE ARMS AND LEGS (1952) CARLUS DYER 48

3. LA BELLA DURMIENTE, ACTO 3 APOTEOSIS (1999) NASTASHA RAZINA 187

4. SVETLANA ZAKHAROVA, VIKTOR BARANOV EN LA BELLA DURMIENTE, ACTO 2 (1999) NATASHA RAZINA 191
5. CHOPINIANA KIROV BALLET. COURTESY OF MARIINSKY THEATRE 274
6. PETRUSHKA'S ROOM (1911) ALEXANDRE BENOIS. MUSEUM OF THE BOLSHOI ACADEMIC 297
7. LYDIA NELIDOVA, VASLAV NIJINSKY EN L'APRÈS-MIDI D'UN FAUN DIAGHILEV'S BALLETS RUSSES (1912) GETTY IMAGES (BARON) 312
8. SEIS BAILARINAS EN LE SACRE DU PRINTEMPS (1913) THE SKETCH SUPPLEMENT 323
9. ELIZABETH MCGORIAN, SANDRA CONLEY, DEREK RENCHER EN LES NOCES, TABLEAU 1. ROYAL BALLET LESLIE E. SPATT 352
10. NILAS MARTINS EN APOLO © THE GEORGE BALANCHINE TRUST 417
11. NILAS MARTINS, DARCI KISTLER, HELENE ALEXOPOULOS, WENDY WHELAND EN APOLO © THE GEORGE BALANCHINE TRUST 436
12. PETER MARTINS, KARIN VON AROLDINGEN, KYRA NICHOLS, HEATHER WATTS EN APOLO (1982) MARTHA SWOPE 437
13. ALEXANDRA DANILOVA, SERGE LIFAR APOLO (1928), DANCE COLLECTION, THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY 467
14. NICOLAI HUBBE, IVONNE BOURRE EN APOLO NEW YORK CITY BALLET 470
15. SERENADE NEW YORK CITY BALLET (1983) © STEVEN CARAS 500
16. CONCERTO BAROCCO NEW YORK CITY BALLET PHOTO BY PAUL KOLNIK 521
17. KATHLEEN TRACEY, NILAS MARTINS EN LOS CUATRO TEMPERAMENTOS © THE BALANCHINE TRUST 534
18. ADAM LÜDERS EN LOS CUATRO TEMPERAMENTOS MATHA SWOPE 546
19. DIANA WHITE, ARCH HIGGINGS, NILAS MARTINS, BEN HUYS, JOCK SOTO EN LOS CUATRO TEMPERAMENTOS © THE BALANCHINE TRUST 548

