



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo

La importancia histórica de los Ballets Rusos de Diaghilev para el desarrollo del
ballet cubano como estética de la pluralidad

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Arte Moderno y Contemporáneo

Presenta:

Celia Dubia Hernández Franco

Dirigido por:

M. en F. Jorge H. Martínez Marín

SINODALES

M. en F. Jorge H. Martínez Marín
Presidente

Mtro. Giancarlo Pulido Macías
Secretario

Mtra. Ma. de los Ángeles Aguilar
San Román
Vocal

Mtra. Ana Cristina Medellín Gómez
Suplente

Mtra. Ma. de Lourdes Puente González
Suplente

M. en F. Jorge H. Martínez Marín
Director de la Facultad de Bellas Artes

Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro, México
Febrero. 2006.

No. Adq. H70842

No. Título _____

Clas IS 792.84

H557i

BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

RESUMEN

Este trabajo de tesis lleva por título “La importancia histórica de los Ballets Rusos de Diaghilev para el desarrollo del Ballet Cubano como estética de la pluralidad”, y tiene como objetivo demostrar mediante una investigación histórico – descriptiva, la importancia de los Ballets Rusos de Diaghilev para la integración de distintos aspectos artísticos en el desarrollo de la Escuela Cubana de Ballet. En el Capítulo I se hace una descripción histórica general de los antecedentes del ballet, atendiendo en especial al Romanticismo. En el Capítulo II se expone una visión histórica particular, la de los Ballets Rusos de Diaghilev, la figura de éste, y la integración de Mijail Fokín por sus importantes aportes a la coreografía. En el Capítulo III se presenta una visión histórica en la que se integra la pluralidad para la concepción del arte del ballet. En especial, es en ese capítulo, en el que se trata sobre un concepto de integración de pluralidad que está relacionado con la participación de la plástica para la construcción de la imagen como elemento artístico relacionado con el ballet. En el Capítulo IV se expone una visión histórica de un hecho particular que tiene que ver con la conformación de la Escuela Cubana de Ballet. En ese capítulo se define, el concepto de escuela de ballet, la descripción de la formación histórica de la Escuela Rusa Antigua y la importancia que esta tuvo para el surgimiento de la Escuela Cubana de Ballet y sus características técnicas. En el último Capítulo, el V, se trata en específico de la influencia de los Ballets Rusos en la Escuela Cubana de Ballet, así como de Nijinski, como bailarín principal de esta compañía y de otras figuras importantes. En las conclusiones, se exponen las razones por las que se puede considerar que hay elementos artísticos, basados en la pluralidad de diferentes culturas para concebir el arte del ballet como un arte autónomo y universal.

(Palabras Clave: Diaghilev, ballet, pluralidad, repercusión, influencia y unidad).

SUMMARY

This thesis work is named "The Historical Importance of Diaghilev Russian Ballets for the Development of Cuban Ballet as aesthetic of plurality". It's main goal is to demonstrate through a historical and descriptive research the importance of Diaghilev Russian Ballets for the integration of different artistic features in the development of Cuban Ballet School. In Chapter I a general historical description, of the background is made, paying special attention to Romanticism. In Chapter II is presented the particular historic vision of the Diaghilev Russian Ballet, its role as well as the integration of Mijail Fokin for his important contributions to choreography. In Chapter III is presented a historical vision in which is integrated the plurality for the conception of Ballet Art. In this Chapter in particular is where the work will deal with a concept of integration of plurality which is related to the participation of the plastics arts for the construction of the image as an artistic element related to ballet. In Chapter IV is presented a historical vision of a particular fact which has to do with the conformation of the Cuban Ballet School. In this Chapter the concept of Ballet School to defined, the description of the historical formation of the Antique Russian School and the importance that it had for the emergence of the Cuban Ballet School and it's technical characteristics. In the last Chapter the specific topic is the influence of the Russian Ballet in the Cuban Ballet School, as well as the influence of Nijinski as the main dancer of this company and other important figures. In the conclusions is a presented the reasons why it can be considered that there are artistic elements based on the plurality of the cultures to conceive the Art of Ballet as an autonomus and universal art.

(Key Words: Diaghilev, ballet, plurality, repercusion, influence and unity)

Dedicatoria

A Dunet y Fernando, mis dos amores.

Agradecimientos

Se hace necesario comenzar este trabajo de diploma, agradeciendo a aquellas personas que me ayudaron y alentaron en todo momento, para la elaboración del mismo.

En primer lugar mi reconocimiento y respeto, a todos los maestros de la maestría, que de una u otra forma aportaron mucho a mi crecimiento personal. De manera especial, al Mtro. Jorge Martínez Marín, que no reparó en acudir a mis llamados, a pesar de todos los inconvenientes de tiempo y espacio y me apoyó en todo lo que estuvo a su alcance, para la realización de este trabajo; a todas las personas, que desinteresadamente, dedicaron su tiempo para leer y analizar esta tesis y suministrarme datos que la enriquecieron.

A mis maestros cubanos, Miguel Cabrera e Ismael Albelo a quienes les debo todos mis conocimientos teóricos sobre este bello arte, que es el ballet.

A Roberto González, porque hizo posible esta maestría y porque siempre me ha brindado su confianza y apoyo. A mi alumna y amiga Atzimba por su gran ayuda y a Misael por ofrecerme su tiempo, trabajo y por querer a mi hija.

Por supuesto a mis padres, que desde donde estén siguen siendo mi fuente de inspiración, y el más grande agradecimiento a mi hija Dunet y a mi esposo Fernando, por su comprensión en las horas que los privé de mi atención en aras de concluir esta maestría y porque siempre he encontrado en ellos ayuda y apoyo incondicional.

La Autora.

INDICE

	Página
Resumen	I
Summary	II
Dedicatoria	III
Agradecimientos	IV
Índice	V
Índice de figuras	VII
 I INTRODUCCIÓN	 2
II METODOLOGÍA	5
III PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	7
IV JUSTIFICACIÓN	9
V OBJETIVOS	10
VI ENUNCIACIÓN DE SUPUESTO	11
VII CAPÍTULO I. El Ballet en la Historia	12
Antecedentes históricos del ballet	13
El Romanticismo	18
El ballet romántico	22
Las obras	28
Las figuras	31
VIII CAPÍTULO II. Los Ballets Rusos de Diaghilev	34
Nacimiento de los Ballets Rusos de Diaghilev	35
Antecedentes	35
La figura de Diaghilev	39
Inicio de los Ballets Rusos	43
Los Ballets Rusos de Diaghilev de 1909 – 1929	46
Fokín como coreógrafo principal de los Ballets Rusos	48
Nijinski como bailarín y coreógrafo de los Ballets Rusos	50
Los Ballets Rusos de Montecarlo 1932 – 1936	55
IX CAPÍTULO III. El ballet como imagen plástica	57
El ballet como imagen plástica	58
El diseño en la relación plástica – ballet	61
Función del diseño, la idea dramática y el estilo en el ballet	64
La plástica renovadora de los Ballets Rusos de Diaghilev	66
Período ruso (1909 – 1914)	68

	Período de transición (1914 – 1921)	75
	Período influenciado por el gusto francés (1921- 1929)	86
X	CAPÍTULO IV. La Escuela Cubana de Ballet	91
	Antecedentes de La Escuela Cubana de Ballet	91
	Definición de Escuela de Ballet	96
	La Escuela Rusa Antigua	98
	Surgimiento de la Escuela Cubana de Ballet	100
	Características técnicas de la Escuela Cubana de Ballet	103
XI	CAPÍTULO V. Los Ballets Rusos y la Escuela Cubana de Ballet	104
	La influencia de los Ballets Rusos en el desarrollo de la Escuela Cubana de Ballet	104
	Influencia de Nijinski y otras figuras de los Ballets Rusos de Diaghilev en Cuba	109
XII	CONCLUSIONES	110
	BIBLIOGRAFÍA	116
	APÉNDICE	121

INDICE DE FIGURAS

Figura		Página
1.1.	Cartel programa Diaghilev. (1909-1929)	1
1.2.	Cartel programa Diaghilev. (1909-1929)	4
7.1.	Ballet Cómico de la Reina. (1581)	12
7.2.	Ballet Clásico de Querétaro de la FBA-UAQ La Fille Mal Gardée. (2000)	16
7.3.	Ballet Clásico de Querétaro FBA-UAQ. Giselle. (2003) Dunet Pi Hdez. e Hiram Díaz Quintero. Primeros Bailarines	17
7.4.	Ballet Clásico de Querétaro FBA. UAQ. Grand Pas de Quatre. (2002)	21
7.5.	Ballet Clásico de Querétaro FBA. UAQ. Dunet Pi Hernández como <i>Giselle</i> . (2004)	27
7.6.	Marie Taglioni en La Sílfi de. (1804 – 1884)	30
8.1.	Cartel del Programa de los Ballets Rusos de Diaghilev. (1909 – 1929)	34
8.2.	Sergei Pavlovich Diaghilev. (1925)	38
8.3.	Cartel del Programa Diaghilev. (1909-1929)	42
8.4.	Mijail Fokin, en <i>El pabellón de Armida</i> . (1911)	45
8.5.	Mijail Fokin. (1980)	47
8.6.	Revista Cuba en el Ballet. Vazlav Nijinski. (1889 - 1989)	49
9.1.	Revista Cuba en el Ballet. (1990)	57
9.2.	Nureyev en Petroushka. (1975) Fernando Jhones en Petroushka. (1983)	67
9.3.	León Bakst. (1910)	70
9.4.	Esquema gráfico del salto, Kandinsky. (1981)	79

9.5.	La Danza 1909, 1910. Oleo Sobre Lienzo 260 x 391cm. Ermitage, San Petersburgo.	81
9.6.	Picasso, Las Señoritas d' Avignon. (1907)	82
9.7.	Leonide Massine. (1895 – 1979)	85
10.1.	Alberto Alonso. (1940), Fernando Alonso. (1984) y Alicia Alonso. (1977)	99
12.1.	Ballet Clásico de Querétaro. FBA-UAQ. Las Bodas de Aurora. (1996)	115

BALLETS RUSSES

DE

SERGE DE DIAGHILEW



POL. 1950

1.1 Cartel programa Diaghilev. (1909-1929).

I. Introducción.

Este trabajo de tesis inicia, escogiendo como objeto de estudio “La importancia histórica de los Ballets Rusos de Diaghilev para el desarrollo del ballet cubano como estética de la pluralidad”, por ser un aspecto en el que siempre he querido profundizar debido a que las circunstancias históricas y políticas que unieron a Cuba con la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) hacen creer en el mundo, que los logros del ballet cubano en este siglo, tienen que ver con esta relación amistosa que existía entre estos dos países.

A pesar del respeto y admiración que se tiene por la Escuela Soviética reconocida a nivel internacional, existen opiniones diferentes respecto a ese criterio generalizado. Esto conduce a realizar una investigación minuciosa, cuidadosa y a un estudio profundo y acucioso, con respecto a fundamentar este criterio sobre los orígenes de la Escuela Cubana de Ballet y su desarrollo, que ha sido influenciado fundamentalmente por los Ballets Rusos de Diaghilev, que tiene que ver más con la Escuela Rusa Antigua que con la Escuela Soviética.

Motivada también por los estudios realizados en la Maestría en Arte Moderno y Contemporáneo, surgió el interés de conocer como se han relacionado todas las artes en estos períodos y precisar sobre la plástica, en relación con el ballet, específicamente en la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev, principal eje de este trabajo. También se hace necesario hacer una retrospectiva del ballet, realizando para esta tesis un primer momento de investigación histórico- descriptiva de este arte, para la mayor comprensión de los interesados en el tema, considerando el ballet como un arte integral que debe tener relación con las demás artes, siendo esta la idea principal que inspiró a Diaghilev en la creación de su compañía y que pudo difundir a través de sus discípulos, por todo el mundo.

Es por eso que el supuesto fundamental de esta tesis descansará en demostrar la influencia de los Ballets Rusos de Diaghilev, para el desarrollo del Ballet en Cuba, a través, de sus figuras protagónicas y máximos exponentes, como son Alicia, Fernando, Alberto Alonso y otros que desde otras disciplinas artísticas, contribuyeron a la autonomía y desarrollo del ballet cubano.

A lo largo de este trabajo se exponen aspectos históricos desde tres puntos de vista, para atender al del arte del ballet y sus principales períodos y exponentes, estos tres aspectos son:

- 1.- Perspectiva histórico-general. (Cap I y II).
- 2.- Perspectiva histórica que atiende a la pluralidad. (Cap III).
- 3.- Perspectiva histórico-específica. (Cap IV y V).

En el Capítulo I, se realiza una breve reseña histórica de los orígenes del ballet y se destaca el período Romántico, el ballet en el Romanticismo, sus obras y figuras principales, para llegar así desde esta perspectiva histórico – general al surgimiento de los Ballets Rusos de Diaghilev, que es tratado en el Capítulo II y su posterior desarrollo e influencia, destacando a sus personalidades fundamentales. En el Capítulo III abordaremos la relación del ballet con otras artes, en especial la plástica como un logro excepcional de esta compañía, de manera que en este capítulo la perspectiva histórica atiende a la pluralidad.

En el Capítulo IV se realiza una exposición, de los antecedentes, definición, surgimiento y características de la Escuela Cubana de Ballet, para en el último Capítulo, el V, destacar la influencia de los Ballets Rusos de Diaghilev en la propia Escuela Cubana y la repercusión de ésta en la actualidad a nivel mundial.

Me gustaría destacar que esto es sólo el principio de un tema que pudiera apasionar a los estudiosos de este arte y me gustaría dejar esta línea de investigación abierta para futuras generaciones de bailarines.



1.2. Cartel programa Diaghilev (1909-1929).

II. Metodología.

Para la investigación propuesta, consideré realizar en primer término una investigación bibliográfica de carácter histórico - descriptiva, que nos permitiera conocer la historia de los Ballets Rusos desde sus antecedentes hasta su conclusión y destacar su importancia y trascendencia. Continuando en la línea histórica, observar los hechos sucedidos posteriormente a los Ballets Rusos de Diaghilev, que derivaron de éste y donde se apreció la influencia de los Ballets Rusos centrándonos en la Escuela Cubana de Ballet, por ser la más cercana a nosotros.

Finalmente en las conclusiones, hicimos una valoración crítica del acontecer actual del arte del ballet, en relación con el antecedente de los Ballets Rusos y establecimos la relación de éste con otras disciplinas artísticas. Todo esto de acuerdo a los siguientes puntos:

1. Los Ballet Rusos de Diaghilev. (1909 – 1929)
2. Los Ballets Rusos de Montecarlo y el Coronel de Basil. (1932 – 1946)
3. Importancia histórica de los Ballets Rusos.
4. Difusión de las ideas de Diaghilev por todo el mundo por sus discípulos.
5. La repercusión de los principios de Diaghilev en la Escuela Cubana de Ballet y otras partes del mundo.
6. Relación de otras disciplinas artísticas con los Ballets Rusos.
7. El desarrollo del ballet actual como arte autónomo y plural como consecuencia de los Ballets Rusos.

Por lo dicho anteriormente es necesario aclarar el método que se utiliza en este trabajo. El creador del método fenomenológico, Edmund Husserl (1859-1938), habla de una: “percepción de lo ajeno” (Husserl, 2000).

La historia de Diaghilev y de la Escuela Cubana son partes de acontecimientos, que por el tiempo transcurrido tienen algo de ajenos. Pero con el método descriptivo que Husserl propone, se puede describir la historia como algo fundamental, y que podemos atender sin prejuicios. A eso le llama Husserl, *epogé*. Se trata de ver la historia de Diaghilev y de la Escuela Cubana de Ballet, como un antecedente muy importante para el objetivo de este trabajo. Derrida dice, que Husserl supo ver la importancia de la historia en un momento difícil en su vida: "... en la época de la Krisis..., es la historia misma la que irrumpe en la metodología" (Derrida, 2000).

Por lo antes expuesto, este trabajo tiene un método histórico – descriptivo. Histórico para buscar en los antecedentes de los Ballet Rusos de Diaghilev y de la Escuela Cubana de Ballet, los elementos artísticos que sean una aportación para que el ballet sea autónomo y se forme de pluralidad. Lo descriptivo, tiene que ver con no prejuiciarse, ya sea para exaltar estas corrientes del ballet, o para negarles su real importancia. Por eso en mi opinión el concepto de *epogé* se relaciona con una actitud que sea propicia, para al final, poder emitir una conclusión, o sea, una respuesta al planteamiento del problema.

III. Planteamiento del problema.

Lo que aquí se expone, trata de responder a preguntas que se han hecho parte de mi vida. No sólo se trata de los Ballets Rusos de Diaghilev y la Escuela Cubana, para hacer un recuento historicista de acontecimientos. Lo que se busca es encontrar la situación histórica propia que he encontrado en el ballet, una forma histórica de descripción de mi ser. Debo comenzar por manifestar mi admiración por Diaghilev, porque es ésta, la que me ha impulsado para hacer este trabajo, con todo el respeto y cariño que le tengo a su figura.

Para hacer el planteamiento del problema se tomó en cuenta la admiración al artista, pero también la necesidad de encontrar respuestas a la importancia de su obra artística, para lo que hoy es una Escuela Cubana de Ballet, autónoma y que fue el resultado de la pluralidad de influencias históricas, incluyendo, la de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Como se mencionó anteriormente, se harán esfuerzos para no dar lugar a prejuicios, dentro de lo posible, por lo cual comienzo con una cita de Alejo Carpentier, con la que cuento para no caer en exacerbar la labor de Diaghilev y no hacer un planteamiento del problema sin haber considerado antes posiciones críticas:

“Si Nijinski hubiese contado con bailarines así, su coreografía primera de La Consagración de la Primavera no hubiese sido el fracaso que fue. Era esto lo que pedía la música de Stravinsky: los danzantes de Guanabacoa, y no los blandengues y afeminados del ballet de Diaghilev”.(Carpentier, 1987)

Es reconocido por los estudiosos, investigadores, historiadores y especialistas de este arte, que los bailarines cubanos tienen importantes talentos. Pero, también, trataré de demostrar con este trabajo, que es posible pensar en Diaghilev por su importancia para la concepción plural del ballet cubano.

Por lo antes expuesto el planteamiento del problema es el siguiente:
¿Aportan elementos artísticos significativos los Ballets Rusos de Diaghilev a la Escuela Cubana de Ballet, para desde el punto de vista de la pluralidad, constituir la autonomía del arte del ballet?

IV. Justificación.

Como ya se ha planteado anteriormente, este trabajo es importante para mi propia relación con el arte del ballet. Sin embargo también se justifica, porque a través de él, se busca aportar conocimientos que están relacionados con la temática del planteamiento del problema y porque se pretende sentar las bases para que sea un documento útil para la consulta de los interesados en la materia.

Los alcances sociales de este trabajo, tendrán su realización al promover la riqueza cultural de los pueblos cubano y mexicano, y en especial a sus jóvenes. Una justificación que tiene importancia para mí, es que con este trabajo, recupero la historia del ballet y de la cultura del caribe, para tratar de ayudar a entendernos en un mundo en que lo múltiple, lo plural, tiene cabida. En este mundo, el arte puede ayudarnos a encontrar respuestas para vivir con la cercanía de la belleza.

V. Objetivos.

Al parecer los Ballets Rusos de Diaghilev significaron un parteaguas histórico para el desarrollo del ballet en la actualidad y sus principios trascendieron e influenciaron a las Escuelas posteriores, fundamentalmente a la Escuela Cubana de Ballet. Se trata de demostrar mediante un método histórico – descriptivo, desde el punto de vista artístico, la importancia de los Ballets Rusos de Diaghilev y la repercusión que éstos tuvieron para el desarrollo del ballet actual y particularmente en la Escuela Cubana como parte de la estética de la pluralidad.

Objetivo General.

Investigar sobre la importancia de los elementos artísticos de los Ballets Rusos de Diaghilev, como influencia para el desarrollo de la Escuela Cubana de Ballet, a partir de la concepción del ballet como un arte autónomo y plural.

Objetivos específicos.

1. Hacer una valoración de la importancia artística de los Ballets Rusos de Diaghilev. Cap.I y II.
2. Comprender los fundamentos planteados por Diaghilev que sientan las bases del desarrollo del ballet actual como arte autónomo y plural. Cap.III.
3. Resaltar los antecedentes históricos de la Escuela Cubana de Ballet y la repercusión e influencia de las ideas renovadoras de los Ballets Rusos de Diaghilev en el desarrollo de la Escuela Cubana de Ballet. Cap. IV y V.

VI. Enunciación de supuestos.

Supuesto:

El arte del ballet clásico y su influencia en el caribe americano con la Escuela Cubana de Ballet aportan importantes elementos artísticos para la constitución de la autonomía del arte del ballet desde la integración de culturas plurales.

VII. Capítulo I.

El Ballet en la Historia.

"Hay más cosas en esta zapatilla,
Horacio, que todas las que caben en
los sueños de vuestras filosofías" (Carpentier, 1987).



7.1. Ballet Cómico de la Reina. (1581).

Antecedentes históricos del ballet.

La danza es considerada una de las actividades artísticas más antiguas del mundo y por ende una de las más complejas, siendo un arte escénico reúne elementos de la música, la plástica, y la poesía, lo que la hace un arte universal y a la vez autónomo. Considerándola desde una perspectiva de arte visual y de naturaleza efímera podemos afirmar que la danza no ha podido desarrollar por sí misma un medio de preservación que le sea propio; la danza es representada una vez, el acto artístico sucede en el escenario en un instante, y no se puede repetir, ni retener por algún medio, así las coreografías estarían condenadas a desaparecer. Al paso de la historia se ha hecho necesaria la búsqueda de medios de preservación para la danza, que nos permitan trazar y conocer su historia y evolución.

Para ello la danza, se ha auxiliado de diversos medios, utilizando otros lenguajes como los registros escritos y la tradición oral que constituyen hasta hoy en día, los medios principales de conservación de las coreografías, y aunque en la actualidad los medios tecnológicos como el video han contribuido en gran medida a este fin, no es capaz de transmitir al cien por ciento la obra real y sigue siendo más eficaz la transmisión de las coreografías a través de generación en generación de bailarines.

Así, la historia de la danza en sus diferentes etapas, ha estado enfocada a diferentes aspectos fundamentales entre ellos: el origen de la danza, la evolución de las técnicas, la clasificación de los géneros, las diversas funciones sociales de la danza y la recopilación de obras en los diversos períodos históricos.

Remontándonos a los orígenes del ballet propiamente dicho, nos encontramos como primer impulsor de la Danza Académica, en Francia a Luis XIV, el llamado Rey Sol, quien impulsado por su propia afición a este arte, inaugura en 1661 “L’ Académie Royale de la Danse”, bajo el siguiente principio:

“Aunque el arte de la danza ha sido reconocido siempre como uno de los más honrosos y más necesarios para el adiestramiento del cuerpo... muchas personas ignorantes han tratado de desfigurarlos y de corromperlos... de modo que vemos pocos entre los de nuestra corte y séquito que sean capaces de tomar parte de nuestros ballets, cualquiera que sea el plan que tracemos para atraer su atención hacia ellos... Deseando establecer dicho arte en toda su perfección o incrementarlo tanto como fuere posible consideramos oportuno establecer en nuestra buena ciudad de París una Real Academia de Danza”.(Haskell, 1973).

Con este objeto hace traer a su corte maestros y coreógrafos de esta época, entre ellos Molière, Benserade, Jean Baptiste Lully y Charles Louis Beauchamps.

Siguiendo los trabajos de Beauchamps, Feuillet publica en 1701 su obra, *Coreografía del arte de describir la danza por caracteres, figuras y signos demostrativos*, que será obra fundamental para el desarrollo de la técnica de la danza, en ella se fija el vocabulario de la danza en francés, se establecen las cinco posiciones básicas y se desarrolla el sistema de notación 4/8.

Una de las innovaciones de la Escuela de Luis XIV, es la incorporación de mujeres a esta actividad, ya que anteriormente los papeles femeninos en su mayoría eran interpretados por hombres. El primer ballet en el que actúan mujeres y considerado la primera obra de este género, de acuerdo con Arnold Haskell (destacado crítico de ballet reconocido internacionalmente) y otros historiadores es *Le triomphe de l'Amour*, del coreógrafo Lully, representado en 1681. A partir de esta fecha la mujer va escalando el terreno de la danza, ganando participación en los ballets, desarrollando la técnica y el vestuario hasta llegar a la misma cima y lograr convertirse en la protagonista de este género. Entre las figuras sobresalientes de esta época se encuentran Marie Camargo y Marie Sallé.

Más tarde, Jean Georges Noverre (1727 – 1810) notable coreógrafo y maestro, escribe *Lettres sur la danse et les ballets* (1860), Noverre antepone la importancia de la expresión de una situación dramática a la técnica: “la técnica es esencial,... pero como sierva no como dueña y señora” (Haskell, 1973).

Señala como tarea del coreógrafo, observar y estudiar al hombre en todos sus estados de ánimo y expresa que deben desecharse los medios artificiales y desarrollar la expresión propia, ideas que gozan de gran vigencia en la actualidad, en que la técnica nos ha sobrepasado y más aún los escenarios se llenan de luces y efectos especiales producto de los avances tecnológicos, dejando muchas veces en segundo término la sensibilidad artística.

Noverre define como ballets de “acción”, a los ballets que cuentan una historia y poseen por ello un libreto escrito de las acciones desarrolladas; proponiendo que la acción debe hacerse inteligible al auditorio sin previa explicación verbal como se hacía en la época precedente, realiza una analogía con el lenguaje señalando: “las letras del alfabeto no bastan, ni aún siguiera las palabras; es necesario formar frases y aún poemas”.(Haskell, 1973).

Sin embargo su aportación mayor fue quizá la difusión que realiza de este arte a otros países.

Con estas ideas, su discípulo, Dauberval, creó el ballet más antiguo que se conserva en el repertorio contemporáneo: *La Fille mal Gardée* representado por primera vez en 1789 en Burdeos. En esta obra se introducen por primera vez personajes cotidianos, campesinos y gente del pueblo, incluso en el personaje protagónico de Lisette, la niña malcriada, se introducen en su carácter elementos de picardía y de una frescura más natural, dejando atrás los temas mitológicos que se trataban en los ballets hasta entonces.



7.2. Ballet Clásico de Querétaro de la FBA-UAQ. La Fille mal Gardée. (2000).



**7.3 Ballet Clásico de Querétaro FBA-UAQ. Giselle. (2003).
Dunet Pi Hdez. e Hiram Díaz Quintero. Primeros Bailarines.**

El Romanticismo.

Uno de los períodos más importantes para el desarrollo del ballet fue el Romanticismo, pero antes de seguir adelante con este acercamiento a la historia del ballet y abordar este período al cual pertenece la obra que trataremos, conviene hacer un paréntesis, realizando una breve reflexión sobre el movimiento denominado: Romanticismo.

El Romanticismo es un movimiento que abarcó todas las artes y la filosofía. Es una consecuencia de un hecho social, el hecho histórico de la Revolución Francesa de 1789. Esta llevó al pueblo, al combate frontal contra el sistema feudal y el absolutismo de la realeza, fue una sociedad que vio traicionadas sus aspiraciones. Fue libertad, igualdad y fraternidad para los burgueses, sin embargo el pueblo seguía siendo igualmente explotado al ser esclavos de un salario.

La intelectualidad se enfrentó a una nueva concepción de la sociedad, el mercantilismo, en la superestructura de la sociedad, o sea los que no producían una mercancía que se cambia, los intelectuales, artistas, entre otros, sienten gran frustración al no ser valorado su trabajo. La nueva burguesía tras la Revolución Francesa, no sólo, no protege las artes, sino que las subestima, ya que no ofrecían ningún bien ganancial. Sólo interesa la Burguesía Financiera.

Debido a esta subestimación, se produce un enjuiciamiento de diferencias; la gente se comienza a cuestionar este período, trayendo como consecuencia una postura ideológica por parte de los intelectuales, artistas y pensadores, que imposibilitados de cambiar esta realidad tratan de evadirse de ella, es una tendencia escapista, lo que comienza a darse en todas las artes, entendiendo que este movimiento no fue sólo literario sino que se extendió a todas las artes difundiendo e influenciando las obras con sus ideas, en unas primero que en otras, como es el caso del ballet en que el romanticismo, fue un movimiento que se produjo antes del clasicismo,

al contrario de las demás artes. Más tarde en la literatura y la pintura, entre otras.

En la literatura por ejemplo, el romanticismo se plantea como una concepción de la vida, una actitud personal ante la realidad. Para los poetas del romanticismo francés como Gautier, Baudelaire y sus discípulos la vida va unida a la literatura, la obra literaria y la vida conforman una unidad. El arte se define como la expresión del sentimiento.

El primero en usar el término de Romanticismo, fue Rousseau. Actualmente entendemos el Romanticismo, como el movimiento de ruptura con la tradición clasicista y marca el inicio de los movimientos de vanguardia. El Romanticismo apela a la imaginación y al sentimiento mientras que el clasicismo, había seguido la razón y el análisis crítico.

El Romanticismo, abarca un amplio período temporal y un gran espacio geográfico de influencia, desarrollando por ello en cada región diversos matices. El romanticismo francés encuentra sus orígenes en el movimiento alemán denominado “sturm und drang”, el cual se infiltra en Francia por una voluntad política más que filosófica, que es tal como había surgido en Alemania, de acuerdo al crítico Albert Béguin, se considera su introductor en Francia a Rousseau, quien descubre el “yo” profundo y sus relaciones con la naturaleza. Con el romanticismo surge el yo poético, en donde el poeta habla de sí mismo y desborda su subjetividad.

Es importante señalar una diferencia fundamental entre el romanticismo francés y el alemán. De acuerdo a Albert Béguin, en su obra *El alma romántica y el sueño*, la principal preocupación alemana, es cómo lograr por medio de las revelaciones de la vida inconsciente y los productos de la imaginación libre, una reintegración de la humanidad en una unidad universal. Se puede observar el carácter metafísico de este cuestionamiento. En Francia esta preocupación, adquiere un carácter más subjetivo; tratando de expresar los sentimientos del poeta y de encontrar el “yo” interno. El problema alemán que expresaba la relación del hombre

con el mundo, se transforma en un problema de carácter social en Francia.

Entre las características principales del romanticismo, se encuentran el subjetivismo, en donde la razón es suplida por la imaginación, hay una desilusión del mundo externo y el paisaje se vuelve interior, la poesía y la vida, adquieren dimensiones ontológicas, la poesía se vuelve intimista y sin compromiso político, se exalta la ironía, el dolor, la infelicidad y el mal. Afirma Víctor Hugo, que lo real es la “combinación perfectamente natural de dos tipos: lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida y en la creación”. (Víctor Hugo, 1971).

Su concepción del amor también es revolucionaria, elevan el amor sexual a una magnitud metafísica, el erotismo se vuelve trascendental y la mujer amada, es el núcleo ideal en la que esta medida toda experiencia de la realidad. Esta idea tiene que ver con el papel que juega la mujer a finales del S. XVIII. La mujer se vuelve protagonista de la vida social y cultural, el prototipo es la señora burguesa que se rodea de jóvenes intelectuales, artistas y poetas.

En los amores románticos, las mujeres no son ni jóvenes ni especialmente hermosas, su atractivo surge de su capacidad intelectual, son valoradas como compañeras de diálogo. Para los románticos, en el amor se construye la auto-conciencia y de ahí surge la figura de “la musa romántica”, fuente de inspiración.

Por otra parte, al revalorar el amor sexual como algo trascendental, el hombre descubre la finitud del espíritu humano y su división. La muerte representa la ruptura de lo absoluto, la amada muerta se integra a lo absoluto donde el amor sobrevive, pero el espíritu del amante no puede evitar sentirse solo en medio de una naturaleza opaca que refleja la vaciedad del ser.



7.4. Ballet Clásico de Querétaro FBA. UAQ. Grand Pas de Quatre. (2002).

El ballet romántico.

En la primera mitad del siglo XIX, se comienza a desarrollar el romanticismo en el ballet. Si bien es cierto que los compositores y pintores no contribuyen en gran medida a este período, el ballet se vincula estrechamente con el movimiento literario. Asimila en sus obras y temas a Walter Scott, Heine, Schiller, Byron, Pushkin, Víctor Hugo y fundamentalmente a Théophile Gautier, cuyas ideas desarrollarán las líneas dramáticas de las obras, libretista de la obra cumbre de este período: *Giselle*, obra a la que nos referiremos más adelante. El ballet romántico se constituye más que como un período como un estilo.

Alicia Alonso, fundadora del Ballet Nacional de Cuba y de la Escuela Cubana de Ballet, señala al respecto de la motivación del romanticismo: “El ser humano quería escapar de la realidad y entonces se consideraba a sí mismo todo espíritu”. (Alonso, 1991).

Es un momento donde se introducen nuevos temas, nuevos argumentos, los que fundamentalmente eran de carácter escapista, evasivos de aquel contexto social, siendo idealizaciones de lo que el hombre quiere tener en la tierra y no puede, o sea hay una fantasía en las obras.

Frente al apego al dinero, a la mercancía, se va a revalorar lo que es negado, los valores espirituales y morales, como el honor, el decoro, la amistad, el sacrificio y sobre todo la extraordinaria adoración y exaltación del amor, como el sentimiento más puro. Se anteponen las fuerzas del bien contra el mal, la mujer ocupa un plano primordial, devino en símbolo de madre, amante y heroína, convirtiéndose en el centro de atención.

Los artistas miran al pasado y retoman de la antigüedad los temas de fantasía y leyendas de esa época, donde los hombres caracterizaban los papeles de la mujer, ya que a la mujer se le prohibía participar en estas actividades. Ya en el romanticismo, la mujer alcanzará un papel preponderante en los personajes de los ballets, pasando a ser inclusive

más importante que la figura masculina, que sólo tendrá un papel de *partenaire* (acompañante de la mujer) para hacerla lucir técnicamente más virtuosa. En esta época también se desarrollará la imagen de “*la Ballerina*” como una figura de cierto status dentro de la sociedad, gozando de popularidad, fans y todo lo que la fama conlleva.

Esta necesidad será lo que conforma los argumentos de los ballets como *Giselle*, *La Sylfide*, *Roberto el Diablo*, y *Grand Pas de Quatre*, entre otros. Se crean los personajes que tienen la propiedad de escaparse de las leyes físicas, de evadirse de la tierra, se busca belleza, fragilidad, honor y etereidad.

Empiezan a aparecer personajes que no se habían utilizado antes, surgen los escenarios donde se podrán recrear el ambiente y la atmósfera adecuados para las obras, como bosques hechizados y cementerios; nacen personajes como las willis, las ninfas, las ondinas, sirenas, nayades, tomados de la literatura y de antiguas leyendas populares.

Como hemos señalado, un cambio social va a engendrar nuevos temas, con nuevos personajes y ello implicará también una revolución en la técnica, que es el lenguaje que traduce estas ideas a movimientos, así mismo se renovará el vestuario y la maquinaria teatral.

Se usaba el cable para hacer volar a las bailarinas, pero como era mecánico, fallaba mucho y no fue convincente. Los temas nuevos logran que se conquiste la etereidad. Surge así un ideal de mujer, en donde la amada no toca el piso con los pies y con esta finalidad se impone un avance, más que de carácter estético, de carácter técnico, que será fundamental para toda la historia del ballet: la introducción de la zapatilla de punta en 1860, se atribuye a Marie Taglioni en el papel de *La Sylfide*.

Carlo Blasis (1797-1878), nacido en Nápoles en el seno de una familia relacionada con las artes, se le considera una de las figuras más trascendentes en el ballet, fue quien abrió el camino para lograr la eternidad en este arte. El movimiento romántico, trabaja con un nuevo vocabulario de pasos para lograr resaltar a la mujer, ya que el bailarín

pasa a otro plano y se convierte en su ayudante. Este pierde jerarquía en la danza.

Él nos dejó un legado de luchar por dar a la danza, el máximo de rigor académico, rigor de un conocimiento enseñado y aprendido en academia, con una supeditación científica. Fue un máximo defensor de la “danza école” (escuela de danza). Definía a la danza como una simbiosis y como una síntesis de elementos corporales e ideales, o sea el físico ideal del bailarín. A partir de esto, estudia el cuerpo humano para aplicar sus conocimientos científicos, estudiando la constitución ósea, muscular y nerviosa del mismo, con lo que empieza a distinguir las partes del cuerpo y su función para la danza. Será un enamorado de la técnica, pero siempre asociada a una expresión, ya que decía que no se podía descuidar el sentimiento y que el rostro debía expresar con gran riqueza.

Sensible a los reclamos de su tiempo, es el padre de la arquitectura de la pirueta, buscando la rotación de las piernas y las rodillas y desafiando la reglamentación de la abertura de las piernas, o sea el *en dehors* (rotación hacia fuera de las piernas) aplicando la física en el giro, la fuerza centrípeta y centrífuga y equilibrio entre estas fuerzas, los ángulos en las piruetas. También estudia la óptica en el giro, es el que aplica el *spot* (punto de apoyo visual en la técnica de giros) Su pasión por la pirueta fue tal que dedicó gran atención a su ejecución lenta, decía que iban dotada de la mayor gracia.

Hace estudios sobre el salto para lograr la elevación del bailarín como sentido de evasión. Le dio gran importancia a los adagios. Era muy observador y hay una célebre escultura de Gian de Bologna, que le inspira un paso de ballet: el *attitude* (posición en que el cuerpo está sostenido en una pierna y la otra en el aire y flexionada). Blasis trasciende fundamentalmente por la labor pedagógica que realizó en su tiempo, la cual con sus inevitables evoluciones, utilizamos hoy en día.

La gran conquista de este período fueron las *puntas*, que son el resultado de un largo trabajo técnico. Son un artefacto nuevo, que difieren

de las que se usan actualmente. Hasta la tercera década del siglo XIX las puntas no eran endurecidas, sino capas y capas de telas.

Al igual que Blasis, Filippo Taglioni es un italiano que utilizó y culminó los sueños de otros maestros. Forma parte de una dinastía histórica en el ballet, trabaja en otros lugares de Europa, fue bailarín y conoció todos los adelantos técnicos, fue quien abrió el trabajo sobre las puntas, por lo que puede plasmar esos ideales en su obra coreográfica a través de su hija mayor (un instrumento precioso, según sus propias palabras) quien se preparó sobre la base de la técnica italiana, pero con el cincelado francés. Fue alumna de su padre, pero también del francés Coulón. Esta es Maria Taglioni, quien con su talento encarnó el ideal de una época, la llamaban el esqueleto de las gracias, era delgada y para muchos críticos, el estilo romántico, es el estilo Taglioni.

Este trabajo de padre e hija abre la posibilidad de plasmar un ideal, las tres corrientes o vertientes del ballet romántico que son: *corriente mística o sobrenatural*, que fue la que dio mayor atención a los temas como evadirse de la realidad y acudir a la fantasía.

Corriente terrenal, humana y pagana, que alude a personajes de carne y hueso, más humanos pero todavía serán ideales, se resaltará el amor, la pureza y sobre todo el bien sobre el mal y *la corriente mixta*, que es resultado de la fusión de lo místico y lo terrenal.

En resumen, para el ballet, el romanticismo constituye una de las etapas más importantes de la historia de este arte:

- Culmina por exigencia de los temas, una etapa de desarrollo de la técnica y lo expresivo.
- Marca una etapa fundamental dentro de la historia del ballet y el surgimiento de uno de los grandes estilos que aún vive en sus obras.

- Fue un período de esplendor ya que se dan cita factores que enriquecen el estilo, como los ya antes mencionados.
- Surgen grandes obras, llamadas grandes, porque han trascendido por siglos, producto de los coreógrafos que supieron encontrar compositores que le facilitaron una música funcional, que jugó su papel en el plano argumental y también los libretistas que crearon los temas que reclamaba ese espíritu romántico, aparecieron los intérpretes idóneos.
- Se fundó una pléyade de grandes intérpretes que reclamaban lo espiritual, sensual y paganismo de este estilo.
- Surgieron temáticas y argumentos no usados hasta entonces, con un carácter nuevo referente a leyendas antiguas del medioevo. Surgen ambientaciones teatrales, como claros de bosques, lagos, cementerios, y se usaron efectos originales de ambientación e iluminación.
- Apareció una revolución técnica fundamental: el baile en puntas.
- Surge un cambio en el vestuario: el tutú romántico, y la estilización del vestuario del hombre, además del peinado y el calzado que estarán más acorde con el argumento y dotan de realismo a las obras.

Con el romanticismo del siglo XIX, el ballet conoció una mayor y mejor unidad entre el vestuario, la escenografía, la coreografía, los bailarines y la música, que tenían toda una fresca inspiración que no se conocía en el siglo anterior. En el ballet romántico trabajan de la mano el poeta, el compositor y el coreógrafo, a favor de la *ballerina* (bailarina), así como la zapatilla de punta constituirá un yugo del cual el ballet no podrá librarse más, la idealización de la figura de la bailarina, opaca completamente la figura del hombre, relegándolo al papel de *partner* (acompañante), mito del que le costará mucho deshacerse.



7.5 Ballet Clásico de Querétaro FBA. UAQ. Dunet Pi Hernández como *Giselle*. (2004).

Las obras.

El primero de los ballets románticos fue: *La Sylfide* representado por primera vez en París en 1832.

Con coreografía de Filippo Taglioni y su hija María Taglioni en el papel principal. El argumento es de Nourrit y en él se cuenta la historia de un campesino de las montañas, que comprometido para casarse con una joven de su aldea, se enamora de una sílfide de los bosques. Una bruja a la que el montañés había rechazado cuando se le presentó disfrazada de mendiga, le asegura que ella puede convertir a la sílfide en mujer y teje un chal mágico con esa finalidad. El campesino entrega el chal a su amada inmortal, pero al envolverse en él, sus alas se desprenden y muere. Mientras el campesino se lamenta sobre el yerto cuerpo de su amada, pasa el cortejo nupcial de su antigua prometida que se casa con un amigo suyo.

En este argumento se observan las características señaladas del movimiento romántico; el amor irrealizable entre un hombre y un ser sobrenatural, la intervención de elementos mágicos, y el ambiente del oscuro bosque que llena la escena de melancolía. Con este ballet se immortaliza la figura de María Taglioni, quien se convierte en símbolo de este nuevo tipo de bailarina ligera, etérea y de aparente fragilidad.

Sin embargo, el más famoso de los ballets románticos ha sido *Giselle*, donde vuelve a mostrarse la estrecha relación entre literatura y danza. Fue creado en 1841 y goza de gran popularidad hasta la fecha. Este ballet, constituye un desafío tanto técnico como interpretativo para cualquier intérprete y compañía del mundo, por ello se considera como un parámetro, que ha dado reputación a gran cantidad de bailarinas a lo largo de la historia, entre ellas Pavlova, Ulanova y Alicia Alonso.

La historia fue concebida por el poeta francés Théophile Gautier (1811 – 1872) y fue convertido en ballet por el libretista Saint Georges, la coreografía original es de Coralli y Perrot, corregida posteriormente por Petipá. En ella se recoge la leyenda medieval de que los muertos intentan

llevarse a los vivos a la tumba, danzando con ellos. En este caso son las Willis, doncellas muertas antes de la boda, que habitan en los bosques y que con su danza atrapan a los hombres que se aventuran en el bosque, llevándolos a la muerte.

El personaje principal requiere además de virtuosismo técnico, una alta habilidad dramática para ser capaz de dar vida en el primer acto, a una sencilla campesina completamente terrenal y humana, que pasa de la felicidad del amor a la desilusión, la desesperación, la locura y la muerte; para convertirse en el segundo acto, en una incorpórea Willi, que flota y danza. Giselle lucha entre su nueva naturaleza que la somete a los mandatos de su reina y al amor inmortal que sobrevive en ella.

Por su parte el héroe no es el habitual, en un principio se presenta como un egoísta, ansioso de placeres, que engaña a la joven cuyo corazón ha logrado conquistar, manteniendo en secreto su linaje y su ya concertado compromiso matrimonial.

Los anteriores son ejemplos de obras de este importante período, donde el argumento es fundamental. Otras obras importantes fueron: *Roberto el Diablo* y *Grand Pas de Quatre*, entre otras.



7.6 . Marie Taglioni en *La Sylfide*. (1804 – 1884).

Las figuras.

Algunas de las figuras más representativas de este período fueron: María Taglioni, Fanny Cerrito, Lucile Grahan y Carlotta Grisi.

La primera de las más grandes bailarinas románticas fue María Taglioni, hija del coreógrafo Filippo Taglioni. Realiza su debut en Viena en 1822 en un ballet creado para ella por su padre. Bailó en la Ópera de París desde 1827 pero no logra gran éxito hasta 1832, consagrándose en el rol principal de *La Sylfide*, ballet creado por el mismo Taglioni, aclamado en toda Europa. Su estilo etéreo y sus altas elevaciones, la consagran como prototipo de la bailarina romántica y contribuyen al desarrollo de la técnica del ballet.

De 1837 al 1939 baila en el Teatro Imperial de San Petersburgo y se retira de los escenarios en 1848, dedicándose a la enseñanza del ballet en París y en Londres hasta sus últimos años.

Lucile Grahm (1819 – 1907)

Durante el siglo XIX, Grahm fue la bailarina más talentosa proveniente de Dinamarca. Demostró tal talento en la escuela del Ballet Real Danés, que el coreógrafo August Bournonville impulsó su entrenamiento y a la edad de 15 años la lleva a París. Después de su visita a París, su primer éxito lo obtiene con *La Sylfide*.

Delicada y etérea pero con un carácter determinado, se propone triunfar en París a pesar de la desaprobación de su tutor Bournonville, tras probar el fracaso regresa a Dinamarca, donde pese a las desavenencias con Bournonville, consigue algunas presentaciones. Finalmente en 1939 abandona de nueva cuenta Dinamarca, esta vez para siempre.

Después de cuatro meses de trabajar en la Ópera de París obtiene la oportunidad de sustituir a Fanny Elssler en *La Sylfide* y gana por fin al público parisino. Posteriormente viaja a Rusia donde sustituye a María

Taglioni. El año 1844 lo pasa en Milán y después viaja a Inglaterra. En 1845 es invitada por Perrot a bailar el *Grand Pas de Quatre*, al lado de Taglioni, Grisi y Cerrito, como un gran suceso. En 1848 viaja a Hamburgo y finalmente se establece en Munich en 1856.

A la edad de 37 años, se casó con el tenor inglés Friedrich Young, tras algunos años de felicidad, su esposo se accidenta en el escenario, quedando en silla de ruedas durante veintinueve años. Ella comienza a dar clases para mantener a ambos y crea algunas coreografías.

Después de treinta años se reconcilia con Bournouville, sobrevive a su esposo veintitrés años los cuales pasa en Munich.

Carlotta Grisi (1819 – 1899)

La familia de Grisi estaba involucrada en el ambiente de la ópera, pero ella decide bailar y es inscrita en la academia de La Scala de Milán, a la edad de 7 años. A los 10 años ya bailaba en el cuerpo de baile de La Scala. En 1833 con tan sólo 14 años, emprende su primera gira a Nápoles. En 1834, conoce a Perrot, quien se convertirá en su maestro y más tarde en su amante, existen rumores de que se casaron pero no existen datos que lo comprueben, a pesar de que en alguna época, Carlotta bailó con el nombre de Madame Perrot y tuvieron una hija en 1837.

Bailan juntos en Londres, Viena, Munich y Milán. En 1842, debuta en la Ópera de París, en el ballet escrito para ella por Gautier: *Giselle*.

Grisi, da vida al papel que la convierte en estrella, al lado de Lucien Petipa, con coreografía de Coralli y Perrot.

El éxito de Grisi se ensombrece con el descrédito de Perrot, pero ella sigue adelante sola, se convierte en la favorita del Teatro de su Majestad en Londres. En 1845 baila a lado de sus rivales *Grand Pas de Quatre* de Perrot. Su última presentación en París, es en 1849 en *La filleule de fées*. En 1850, se reúne nuevamente con Perrot en San Petersburgo, donde vuelve a representar *Giselle*. Baila en el Teatro Imperial de Rusia de 1850 al 1853.

En 1854 se embaraza de Prince Radziwell y se retira estando en la cima de su fama. Tiene a su segunda hija y se establece en Génova donde pasa cuarenta y seis años de su vida y se mantiene en contacto con Gautier y otros amigos.

Fanny Cerrito (1817 – 1909)

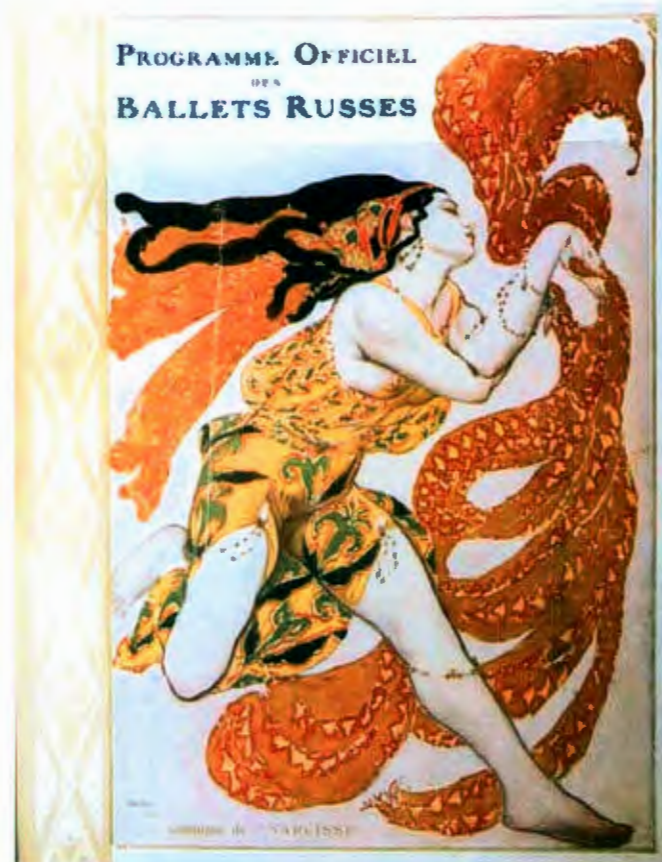
Considerada una de las bailarinas más talentosas de su generación, se distinguió por la energía y gracia de su baile, además de ser una de las pocas coreógrafas mujeres del S. XIX.

Nace en Nápoles en 1817 y comienza sus estudios en La Scala de Milán. A la edad de 15 años realiza su primera gira por Italia y Austria. En 1840 viaja a Londres, donde gozará de gran popularidad entre la audiencia británica. Entre sus papeles más destacados se encuentra *Alma*, donde ella misma participa como coreógrafa y también en el ballet *Ondina*, creado para ella por Jules Perrot. En 1843 baila este ballet al lado de Fanny Elssler en el *Royal Command Performance* frente a la Reina Victoria, debido a este éxito se le incluye como una de las cuatro grandes bailarinas en la obra *Grand Pas de Quatre* de Perrot. En 1845 se casa con el coreógrafo y bailarín Arthur Saint – Léon y dos años más tarde debuta en la Ópera de París, con el ballet *La fille de marbre*. Entre 1855 y 1857 viaja a Rusia, donde bailará en la coronación del Zar Alexander II. Mismo año en que se retira y regresa a París donde pasará el resto de su vida.

VIII. Capítulo II.

Los Ballets Rusos de Diaghilev.

“Pero todo hombre tiene el deber
de cultivar su inteligencia,
por respeto a sí propio y al mundo”. (Martí, 2001)



8.1. Cartel del programa de los Ballets Rusos de Diaghilev. (1909 – 1929).

Nacimiento de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Antecedentes.

El ballet y la danza en general, han sido artes que se transmiten por tradición, de generación en generación, en su historia es relativamente fácil trazar una línea genealógica de los grandes maestros, bailarines, coreógrafos, sus obras y sus influencias.

A finales del S. XIX el ballet se encontraba en decadencia, después del auge del romanticismo, las coreografías se habían empobrecido, la temática se había agotado, y el arte del ballet estaba en dependencia de la bailarina, el compositor también dependía de ella, no había relación entre escenografía, vestuario y diseño.

En estas circunstancias las obras balletísticas perdían realismo y había un total divorcio entre todas las partes, lo que restó el interés de los intelectuales y artistas en general, los aburría su música, los decorados suntuosos, pero que no decían nada a la imaginación, así como su formalismo coreográfico. Dominaba entonces en la escena la tiranía de las puntas, que se usaban en correspondencia o no con la acción dramática y con el período o lugar en que se desarrollaba la obra.

En este momento, aparecen coreógrafos que empiezan a llevar nuevas ideas al ballet, entre los que se destacó Alexander Gorsky, quien narra la historia en sus coreografías desplegando mayor realismo y como ejemplo de ello, podemos ver su reposición del ballet Don Quijote (Moscú, 1900) con diseños de Konstantin Korovin y Golovin, donde la escenografía era una verdadera creación artística, llena de color y en el vestuario se utilizaron estilizaciones del traje típico regional español, que dejaban ver la silueta del cuerpo de la bailarina, desechándose el tutú voluminoso y en cuanto al peinado, se imitó la moda española del pelo recogido en la nuca y los “buscanovios”.

Sin embargo será Mijail Fokín, joven coreógrafo, bailarín, pintor y músico, quien está llamado a ser uno de los más importantes renovadores del ballet en este siglo.

En 1904 expone sus principios que incluían la renovación del vestuario y el decorado, coincidiendo con Isadora Duncan, puesto que defendía el respeto que debía tener el coreógrafo hacia el estilo y la época en que se desenvolvía la obra. Sus ideas estaban llamadas a eliminar el divorcio existente entre el ballet, el estilo y el diseño.

Resumamos los principios renovadores expuestos por el mismo Fokín:

1. Es preciso crear nuevas formas de movimiento que correspondan al carácter y a las sugerencias de la música, en lugar de adaptarles mecánicamente, combinaciones de pasos de la técnica académica.
2. La danza y el gesto carecen de sentido en un ballet, si no se ajustan estrictamente a la expresión dramática.
3. Los gestos procedentes de la danza clásica tienen razón de ser dentro del ballet moderno, cuando así lo requiere el estilo. Las posiciones de las manos, no deben sustituir la expresividad que corresponde a todo el cuerpo en su integridad. El cuerpo del bailarín puede tener expresividad desde la cabeza hasta los pies y no debe haber ningún punto muerto o inexpresivo en él.
4. Los grupos o cuerpos de baile no tienen solamente un papel ornamental. El ballet debe progresar desde su expresión del rostro a la del cuerpo; desde el cuerpo del bailarín individual a la del grupo, y de éste a la totalidad de las personas en movimiento, en cada escena.
5. La danza debe estar en una situación de igualdad con los demás factores del ballet: música, decorados y vestuarios. Estos otros factores no deben imponerse a la danza ni aquella debe independizarse de ellos, si se quiere hacer un ballet moderno. En él ya no existe más “música de ballet”,

sino música; no hay tutús, ni zapatillas color rosa convencionales y estrechamente ningún elemento ligado a determinado estilo.

“En el nuevo ballet hay que inventarlo todo en cada instante aún cuando las bases de la invención sean establecidas por una tradición centenaria”. (Simón, 1980).

La creatividad, el descubrimiento del cuerpo, la unión de las artes y el rechazo a lo convencional, son las principales ideas que se destacan de lo anterior y que sólo podrá desarrollar Fokin, en correspondencia práctica con Diaghilev, figura emblemática, gran empresario, conocedor de las artes, maestro sutil en publicidad y un aficionado de ilimitados recursos, quien se da a la tarea de reunir a los mejores coreógrafos, bailarines, diseñadores y músicos, para presentarlos en París bajo el nombre de *Ballets Rusos*.



8.2 Sergei Pavlovich Diaghilev. (1925).

La figura de Diaghilev.

La cabeza de este suceso fue sin duda alguna Sergei Pavlovich Diaghilev, nacido en Novgorod el 31 de marzo 1872, inició sus actividades como empresario musical en 1907, cuando presenta una serie de cinco conciertos con música rusa en la capital parisina, contando con intérpretes como Arthur Nikisch y Sergei Rachmaninov.

Con anterioridad había sido editor de la revista de Arte *Mir Isskustva* y organizador de exposiciones de arte ruso en el Grand Palais de París.

El año de 1908 fue menos activo, sólo presentó a Boris Godunov, pero al año siguiente funda los Ballets Rusos, formando un equipo original, en el que se encontraba Mijail Fokin como principal bailarín y coreógrafo, Serge Grigoriev como director de escena, León Bakst y Alexander Benois como decoradores, y la música de Rimsky-Korsakov. La primera temporada de esta compañía, presentó: *Les Sylphides*, *Le pavillon d'Armide*, *Cléopâtre* y *Le Festin*; con Anna Pavlova y Vaslav Nijinski como bailarines principales. En ese momento la vida musical y en general la artística - parisina cambió por completo, nadie dudaba que los estrenos de los Ballets de Diaghilev, como mundialmente será conocida ésta Compañía, eran los acontecimientos de la temporada, y no eran pocos los artistas que se desplazaban desde el continente americano, para ver una puesta en escena de los Ballets Rusos, que en poco tiempo habían causado controversia. Al respecto de los inicios de la figura de Diaghilev como productor de los Ballets Rusos, afirma Arnol L. Haskell:

“Al Principio Diaghilev no se interesaba más que por la pintura y la música. Fue Benois quien dirigió su atención hacia el ballet, y las grandes posibilidades que este arte ofrecía para ayudarlos a realizar sus propósitos”.(Haskell, 1973).

Resaltando aquí precisamente los principios modernistas de Benois y otros intelectuales; en donde *el arte por el arte* era su consigna.

Por su parte el joven coreógrafo, pintor y músico, opacado aún por la sombra de Petipá, “quería reunir la ayuda de los mejores artistas, eliminar el academismo estéril y revisar los papeles respectivos de las artes que en conjunto integran el ballet, de modo tal que todas se convirtiesen en colaboradoras con iguales derechos y deberes”. (Haskell, 1973).

Relacionamos esta postura con las ideas renovadoras de Wagner, que en la música propone el concepto de Gesamtkunstwerk, en el que todas las artes - música, poesía, mímica, danza, arquitectura, escultura y pintura - , se encuentran indisolublemente ligadas. Esta búsqueda de la convergencia de las artes, para el logro de una mayor expresividad, es una aspiración de todo el romanticismo.

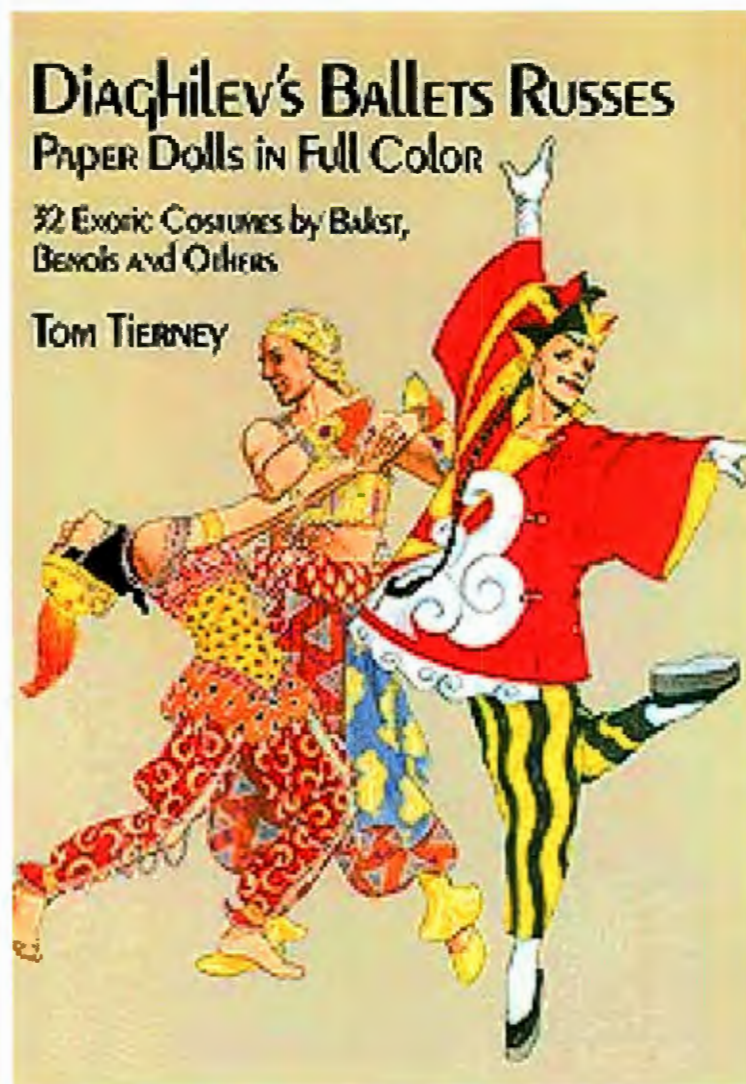
El héroe, para los románticos, se llama Wagner, quien hará desarrollar con más rigor y conciencia crítica y filosófica estos temas, ya ampliamente presentes en la cultura alemana. Para el autor de Sigfrido, la Gesamtkunstwerk, que él presiente como la obra de arte del futuro, da lugar al “drama musical”, que no se identifica con la ópera tradicional, dividida en arias y recitativos, por cuanto a su juicio no se trata ahí de una unidad de las artes sino de una obra - *compuesta* - de diversas individualidades.

La música de Wagner, sale indemne, triunfante, por encima del siglo XX, de abismales transformaciones en el lenguaje de los sonidos. Estadios del conocimiento (a través de las preguntas y respuestas que se intercambian Mime y Wotan, el Caminante o el diálogo trascendental de este último con Erda, poseedora del saber absoluto) y de la maduración psicológica de Sigfrido, quien en el encuentro con la mujer predestinada completa su propia personalidad.

A este respecto, es atractiva la interpretación que se ha hecho en torno de la posible lectura realizada por Wagner del mito de la *princesa*

durmiente. De la princesa sumida por una maldición, en un sueño profundo, del que sólo podrá salir gracias a la intervención de un héroe que no conozca el miedo.

Dentro de estos preceptos da inicio la compañía de los Ballets Rusos, encabezada por Diaghilev, llevando a cabo estas ideas.



8.3. Cartel del programa Diaghilev. (1909-1929).

Inicio de los Ballets Rusos.

Por todo ello en 1909 el debut de los Ballets Rusos será un parte-aguas para la historia del ballet en occidente, aunque en ese entonces se ignoraba aún la magnitud de este hecho.

¿Qué fue lo que impulsó el éxito de los Ballets Rusos? Por una parte la figura de Diaghilev y por otro la reunión de los más importante bailarines, músicos, coreógrafos, libretistas, pintores y escenógrafos del momento y a su vez impulsores de las vanguardias en los distintos campos, haciendo así del ballet un arte completo, no como la reunión de elementos, sino buscando la fusión que renovará este arte.

Entre esos nombres se cuentan los de León Bakst, George Balanchín, Alexandre Benois, Enrico Cecchetti, Jean Cocteau, Alexandra Danílova, Manuel de Falla, Anton Dolin, Mijaíl Fokín, Tamara Karsávina, Boris Kochno, Serge Lifar, Leónide Massine, Broníslava Nijinska, Vazlav Nijinski, Anna Pavlova, Pablo Picasso, Sergei Prokofiev, Erik Satie e Igor Stravinski, entre otros, cada uno de ellos merecedores de una reflexión aparte, con sus creaciones individuales pero que reunidos bajo el talento de Diaghilev, escribieron la historia de los Ballets Rusos, de ahí el éxito tanto arrasador como controversial de este suceso, así como su difusión por el mundo entero y la influencia que causó en el desarrollo del ballet a nivel mundial.

En el programa inaugural se reúnen las obras de *El pabellón de Armida* con música de Cherepnin y diseños de Benois, *Danzas polovtsianas* de la Ópera del Príncipe Igor con música de Borodin y diseños de Roerich, *Las Sílides* con música de Chopin, y *Cleopatra*, de varios autores, En ellas actúan Nijinsky, Anna Pavlova, Tamara Karsavina y Alexandra Baldina. La compañía realiza giras, a lo largo de dos décadas, conquistando los escenarios de todo el mundo.

La cabeza de este suceso fue sin duda alguna Diaghilev, lo que hace que en la historia del ballet, se abra un período definido justamente como “La Era de Diaghilev” o “La Era de los Ballets Rusos”, que se plantea como un renacimiento del ballet, con respecto del romanticismo. Rompiendo con los cánones establecidos en todos los aspectos: coreográfico, interpretativo y musical.

La crítica cubana Isis Armenteros, afirma al respecto: “*La Era de Diaghilev* fue una de las cimas que ha conocido el ballet, un punto de giro trascendental y acaso de tal índole climática (sobre todo en lo que se refiere a la conjunción de excelencias coreográficas, interpretativas, musicales, plásticas, literarias y pedagógicas) que tal vez no pueda ser superada”. (Armenteros.1977).

Pero la magnitud y trascendencia de este hecho no será aún reconocido, el crítico Ahmed Piñeiro Fernández, apunta por su parte en su artículo “Los Ballets Rusos en Cuba” en la revista Cuba en el Ballet, hablando precisamente de la importancia de esta presencia en Cuba:

“Cuando el martes 18 de mayo de 1909 los Ballets Rusos de Serguei de Diaghilev debutaron en el Théâtre du Chatele, de París tal vez muy pocos sospecharon la magnitud de esa empresa, en sí misma vanguardista, revolucionaria y polémica, desafiante, asombrosamente renovadora y de la cual – como ha apuntado certeramente el crítico e investigador italiano Mario Pasi – “Han nacido los más importantes hechos teatrales del siglo XX en lo que ha danza se refiere”.” (Piñeiro. 2001)

El estudio de este período, lo hemos dividido en dos partes, el inicio y auge de los Ballets Rusos con la presencia de Diaghilev, de 1909 a 1929, año de la muerte de Diaghilev y posteriormente de 1932 a 1936 lo que devino como herencia de Diaghilev y los llamados Ballets de Montecarlo.



*Con Ana Pávlova en El pabellón de Armida,
de Mijail Fokin, en San Petersburgo, 1907; y
como Arlequín, uno de sus roles más exitosos,
en El carnaval, ballet también de Fokin,
estrenado en Berlín, en 1911.*

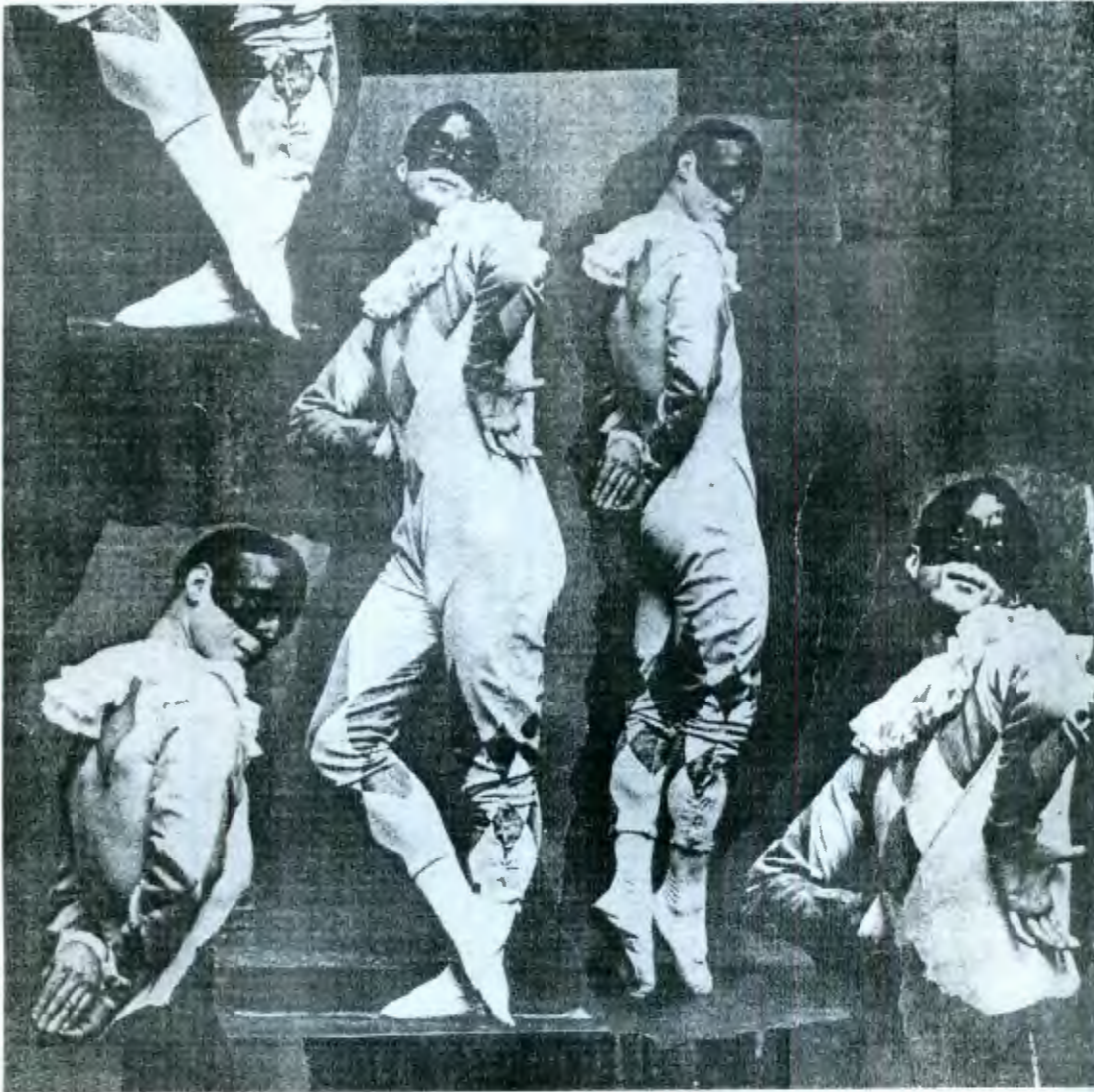
8.4. Mijail Fokin, en *El pabellón de Armida*. (1911).

Los Ballets Rusos de Diaghilev. (1909 – 1929)

En la primera etapa de la compañía, el coreógrafo principal es Fokín, cuyas ideas renovadoras dieron un nuevo giro al ballet, destacándose, el respeto a la tradición. Él trata de encontrar una nueva aplicación de las bases académicas del ballet, pero condicionaba que la naturaleza fuera la guía, la fuente inspiradora, parte para ello de las ideas antiguas de Noverre, y quería ante todo, que el ballet fuera un arte expresivo, reflejo vivo de la vida, y actual como el drama. Desarrolla extraordinariamente la acción dramática en términos coreográficos, dándole un extraordinario valor al cuerpo de baile y trata de buscar la unidad y correspondencia entre todas las partes sin preponderar una sobre otra (escenografía, música, argumento y coreografía).

Entre sus obras más importantes se encuentran: *El carnaval*, *Scherezade*, *El pájaro de fuego*, *Narciso*, *El reino submarino*, *El espectro de la rosa*, *Petroushka*, *El dios azul*, *Thamar*, *Dafnis y Cloe*, entre otros.

En 1912 Fokín se retira de la Compañía por desavenencias con Nijinski, y éste realiza dos ballets que marcarán su carrera: *L'après midi d'un faune*, con música de Debussi y *Rito de primavera*, con música de Stravinsky.



CENTENARIO DE MIJAIL FOKIN

8.5. Mijaíl Fokín. (1980).

Fokín como coreógrafo principal de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Como se ha mencionado la figura del coreógrafo Fokín, será de gran trascendencia para la historia de los Ballet Rusos.

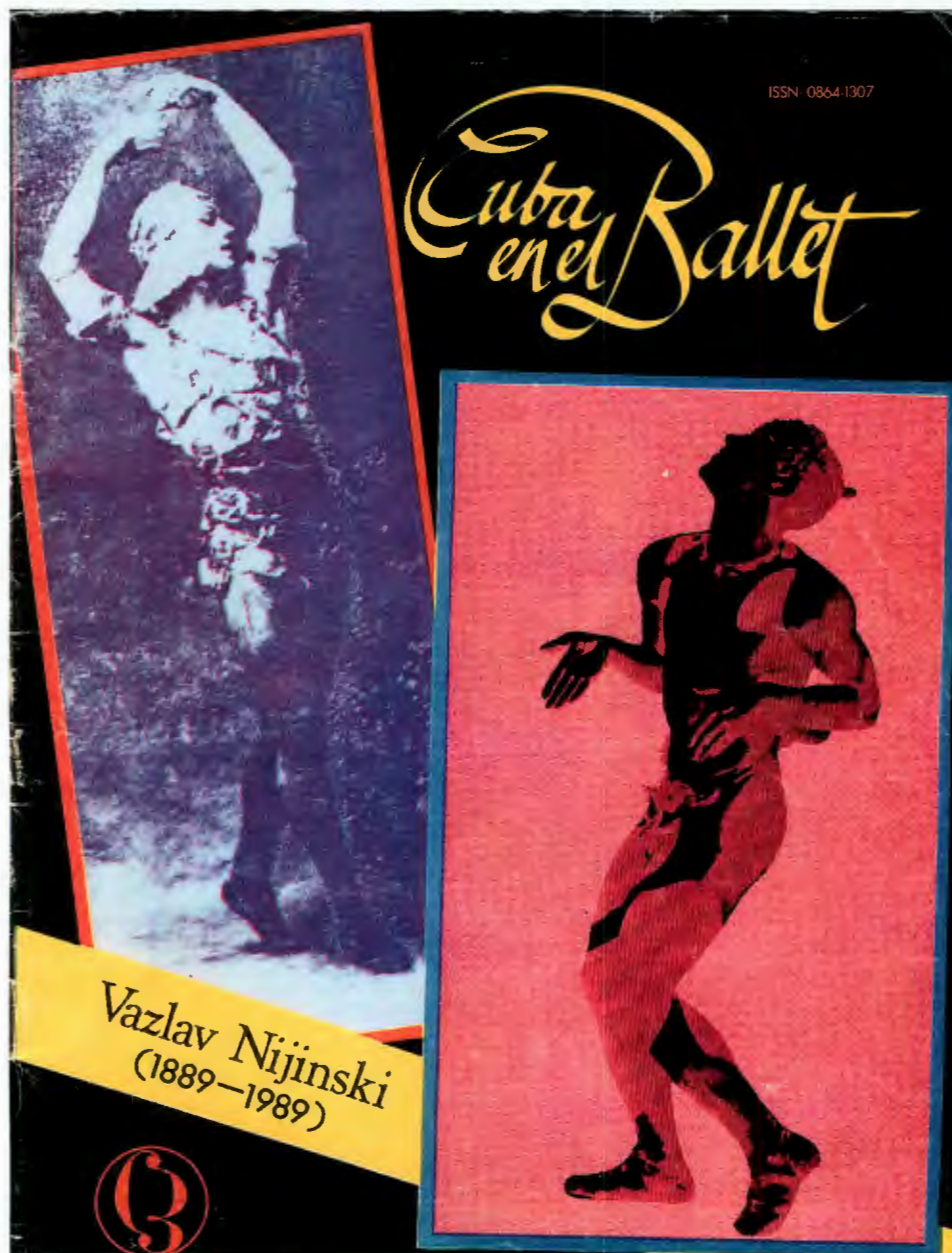
Nació el 26 de abril de 1880 en San Petersburgo. Cursó estudios en la escuela del Ballet Imperial y en el año 1898 ingresa como solista. Sostenía que el ballet debía aspirar a que los movimientos reflejaran el argumento, la época y la música. Su idea era que la danza y la mímica sólo tenían significado cuando eran dramáticamente expresivos. Como bailarín del Ballet Imperial de San Petersburgo, se mostró insatisfecho del estereotipado ballet contemporáneo. Abogó por la eliminación del estilo académico de movimientos y de la pantomima y su sustitución por el relato cohesivo, con unidad de bailarines, argumento, música y vestuario. No pudiendo experimentar sus ideas en el Ballet Imperial, se incorporó en 1909 a la compañía de Serguéi Diaghilev como director y coreógrafo. Durante su asociación con Diaghilev realizó muchas creaciones y como resultado de esta mancuerna, se logran las grandes producciones de los Ballets Rusos, ballets tan revolucionarios como *La muerte del cisne*, que inmortalizara a la bailarina Ana Pavlova.

El compositor de origen ruso Ígor Stravinski, escribió para Fokín la música de los ballets: *El pájaro de fuego* (1910) y *Petroushka* (1911); la partitura de *Dafnis y Cloe* (1912) era del compositor francés Maurice Ravel. Creó *Sheherazade* (1910), *El espectro de la rosa* (1911) y *El gallo de oro* (1914), por nombrar algunos de los más representativos.

En 1914 se separó de los Ballets Rusos y regresó a Rusia donde permaneció hasta 1918.

Fokín fue aclamado como *padre del ballet moderno*, a él le debemos los principios renovadores, que ya hemos analizado anteriormente.

En 1925 llegó a Estados Unidos y se nacionalizó en 1932. Entre sus últimos ballets figuran: *Blue Beard* (Barba Azul) y *Paganini*. Falleció el 22 de agosto de 1942.



8.6 Revista Cuba en el Ballet. Vazlav Nijinski. (1889 - 1989).

Nijinski como bailarín y coreógrafo de los Ballets Rusos de Diaghilev.

El legendario bailarín ruso Vazlav Nijinski, ha sido la figura masculina más famosa en la historia de la danza hasta nuestros días, en su historia como en la de todos los genios, se confunde el mito y la realidad, no es fácil separar su vida artística y personal, la leyenda y la realidad.

Nijinski fue una figura clave en los Ballets Rusos de Diaghilev y a su vez el encuentro del bailarín, con la figura de Diaghilev, marcará su carrera artística.

Vazlav Nijinski nació en Kiev, Ucrania, en 1889, aunque existe cierta polémica en torno a la fecha exacta de su nacimiento. Sus padres, Eleonore Bereda y Thomas Nijinski de origen polaco fueron también bailarines, aunque no de gran fama y su hermana Bronislava pasará a la historia como coreógrafa colaboradora también de los Ballets Rusos.

Vazlav, tiene por ello contacto con la danza desde muy temprana edad. En 1898 ingresa a la Escuela del Ballet Imperial de San Petersburgo, donde permaneció hasta 1907, año en que se gradúa, contando entre sus profesores principales a Nicolai y Seguei Lagart y a Mijaíl Obukov, más tarde estudiará también con Enrico Cechetti. Entre sus compañeras de baile se encuentran las estrellas del ballet ruso: Ana Pavlova, Matilde Chesirskaia, Tamara Karsávina, Olga Prebrajenska, Luzmila Schollar, Lubov Egórova, Vera Trefilova, Julie Sedova, Vera Fikina, Lidia Lopokova, Olga Spessívtseva y Lidia Kyats.

Pero la fama mundial de Nijinski comienza en 1909 con su encuentro afortunado con los Ballets Rusos de Diaghilev y su debut en París, en donde Nijinski causa sensación con obras como: *El festín*, *Schérezade* y *Las Sílides*.

En 1911 estrena dos de los ballets que más contribuyeron a la creación del mito Nijinski: *Petroushka* y *El espectro de la rosa*, coreografías de Mijail Fokin.

En *El espectro de la rosa*, un pequeño poema coreográfico, inspirado en un poema de Théophile Gautier con música de Carl Maria Von Werber y diseños de León Bakst, agota prácticamente el vocabulario de saltos posibles en un bailarín y en él, Nijinski ejecutaba su mítico salto final, donde atravesaba todo el escenario. En nuestros días, ante las nuevas destrezas técnicas, se ha puesto en duda por algunos la altura y la extensión real de este salto, pero más allá de esto, “el arte de Nijinski tuvo suficiente poder persuasivo para convencer al público de su época y de más allá de su época, de que ese salto era posible y necesario. De ahí que su salto no es susceptible de medirse en centímetros o pulgadas, pues es el símbolo de la fuerza expresiva de Nijinski”.(Simón,1989).

Además de este salto, otras destrezas proverbiales de Nijinski fueron sus múltiples *pirouettes* (giros), sus *tours en l'air* (giros en el aire) y el inimitable, *entrechat dix* (entretejido o batido de los pies en el aire, en este caso diez veces), así como su destreza como *partenaire* (acompañante de la bailarina). Su técnica se define como refinada. Y sobre todo, su calidad histriónica, que conmovió al mundo en la obra: *L'après midi d'un faune*.

Su trabajo coreográfico es controversial, comienza con esta obra, estrenada en 1912 y que provocó un gran escándalo en la sociedad parisina del momento. En 1913 vuelve a levantar revuelo con el estreno de *La consagración de la primavera*, con música de Stravinski. Otras obras fueron: *Juegos* y *Tyl Eulenspiegel*, a pesar del número limitado de obras que realizó, debido a su complejo carácter, Nijinski pasa a la historia de la creación coreográfica moderna.

Más allá de las vicisitudes de su vida personal y el abrupto final de su carrera y trágico destino, escribe Charles Chaplin en “Historia de mi vida”: “Nadie ha igualado a Nijinski en *La siesta de un fauno*. El mundo esotérico que creaba, la tragedia que acecha invisible en las sombras del

paisaje pastoral, lleno de belleza, mientras él se movía entre el misterio de aquél como un dios de apasionada tristeza, todo lo expresaba y revelaba con unos gestos sencillos, sin aparente esfuerzo.

Seis meses después Nijinski se volvió loco. Mostró ya signos de locura aquella tarde en su camerino, cuando hizo esperar al público. Yo había sido testigo de los primeros impulsos de una mente sensible en el momento en que se alejaba de un mundo brutal, destrozado por la guerra, para entrar en el otro mundo de sus sueños". (Chaplin, 1989).

Tras su matrimonio con Rómola de Pulszky y su rompimiento con Diaghilev, a los veintinueve años se le diagnóstica locura, cuando su carrera duró sólo diez años, los suficientes sin embargo, para asegurarle un lugar entre los inmortales de la danza. Sobrevive treinta años en un hospital psiquiátrico, en donde muere el 8 de abril de 1950.

La importancia de Nijinski además de su grandeza como bailarín, es que se atrevió a hacer obras de contemporaneidad, con música que iniciaba una nueva composición musical, se atrevió a usarla para ballet, incorporando un nuevo modo de hacer dentro de la temática del ballet, sus obras causaron conmoción en París y Londres en sus estrenos, muchos incluso las rechazaron. Esto reafirma los principios renovadores que se había propuesto Diaghilev.

En 1913, la compañía realiza una primera gira a Sudamérica; después de lo cual Nijinski se va de la compañía, por conflictos personales con Diaghilev y en 1914 se incorpora Leonide Massine, que será otro importante coreógrafo en esta etapa de la compañía.

A su vez Fokín, vuelve a incorporarse creando dos obras para Massine: *Midas* y *El gallo de oro*.

En 1916, realizan una gira a Estados Unidos, Fokín se retira de nueva cuenta y Massine comienza a actuar como coreógrafo, algunas de sus obras sobresalientes son: *Las Meninas*, *Las mujeres del buen humor*, *Parade* (ballet dadaísta), *La boutique fantasque*, y su obra más sobresaliente: *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla.

Otra figura que colabora como coreógrafa fue, Bronislava Nijinska (hermana de Nijinski); con las obras: *Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *El tren azul* (1924), *Romeo y Julieta* (1926).

El coreógrafo Balanchine, también trabaja una corta temporada con esta compañía: *El canto del ruiseñor* (1925), *Apollon Musagete* (1928), *El Baile* (1929), *El hijo pródigo* (1929).

En 1929, muere Diaghilev, pero su herencia para la renovación del ballet, es invaluable. Hemos querido hacer este recuento cronológico, destacando a las figuras más importantes que pasaron por los Ballets Rusos, para comprender cómo la herencia de Diaghilev se diseminará por el mundo.

Pero este éxito, sin desmerecer el genio de Diaghilev, se dio por la conjunción de diversas circunstancias, entre ellas, la unión de los talentos de los que Diaghilev se hizo rodear. En voz de los historiadores: "El éxito de Diaghilev residía en su habilidad única para mezclar los ingredientes de lo que él llamaba "el cóctel del ballet", reuniendo en torno suyo una corte artística tal como no se había visto desde los tiempos del Roi Soleil". (Haskell, 1973).

Resumiendo los aspectos de mayor importancia histórica y la trascendencia que representaron los Ballets Rusos en el desarrollo del ballet a nivel mundial, podemos enumerar los siguientes puntos:

1. La renovación del arte del ballet frente al clasicismo.
2. Renovación de los conceptos coreográficos, la partitura musical, el diseño de escenografía y vestuario y la unidad entre estas partes.
3. Altos niveles técnicos e interpretativos de los solistas.
4. Altos niveles técnicos e interpretativos y el rescate de la función del cuerpo de baile.
5. La conjunción de otras especialidades artísticas en función del ballet.

6. Difusión del ballet como un arte autónomo y renovado a nivel mundial.

7. Creación y difusión de una *Escuela*.

Los Ballets Rusos de Montecarlo. (1932 – 1936).

Tras la muerte de Diaghilev, comienza una segunda etapa de este movimiento que él había iniciado. Sus discípulos son los que llevarán esta tradición por el mundo entero. Sergio Lifar, se encargará de rescatar los logros de la compañía, pero no consigue el apoyo necesario, serán René Blum y el Coronel de Basil, quienes fundan en 1932 la compañía denominada de “Los Ballets Rusos de Montecarlo”, herederos directos de la Compañía de Diaghilev. Los bailarines en su mayoría y las producciones eran los de la compañía original, entre ellas Egorova, Olga Euprayeska y las jóvenes Tamara Tumanova, Irina Borónova y Tatiana Riabovchinska, llamadas, “las Babies Ballerinas”, en esta compañía, bailará el cubano Alberto Alonso, estableciendo un primer vínculo con el ballet cubano. En los Ballets Rusos de Montecarlo, siguen colaborando Fokín y Massine, quien también bailará posteriormente con Alicia Alonso.

Por su parte, Balanchine se establece en Estados Unidos y comienza a enseñar, no llega a crear una escuela, pero en Estados Unidos puede reconocerse un Estilo, el *estilo Balanchine*, es creador de las compañías más importantes de ese país, “El American Ballet” y “New York City Ballet”. Fernando y Alicia Alonso, también trabajan con él, por lo que son herederos directos del talento de Balanchine.

Sergio Lifar se establece en Francia, y trabaja en la Ópera de París hasta su muerte. Karsavina, hace lo propio como maestra en Inglaterra, al lado de otros ingleses que también habían pasado por las filas de los Ballets Rusos: Anton Dolin, (primer *partenaire* de Alicia Alonso y su compañero de baile por muchos años), Alicia Markova, Ninette de Valois y María Rambert.

La influencia de los Ballets Rusos, llegó a América por la compañía del Coronel de Basil, cuando en América la tradición balletística era poco menos que nula, entre los países que más visitan se encuentra Cuba; ahí realizan varias temporadas entre 1935 y 1947.

Estas actuaciones representaron, para el público cubano, el primer acercamiento con algunas de las obras más representativas del arte coreográfico de la primera mitad del siglo XX, las mismas que en Europa con Diaghilev, cambiaron definitivamente el curso de la historia de la danza.

IX. Capítulo III.

El ballet como imagen plástica.

"Los perfumes, los colores y los sonidos se responden"

(Baudelaire. 1986).

Puede que para algunos la presencia de los diseños en un ballet sea un elemento decorativo únicamente; sin embargo, lo cierto es que su participación en el desenvolvimiento de la danza encarna otras responsabilidades, que pueden incluso determinar el éxito de la coreografía.

Los diseños no son meros elementos para dar realce y alegría a lo representado en el escenario; su labor adquiere más envergadura: son los encargados de crear la atmósfera del ballet. Ellos, en muchos casos, son portadores de una información, que debe adaptarse al tema y guardar una relación muy estrecha con el estilo y la idea dramática.

El estilo y la idea dramática son dos elementos inseparables de muchos ballets, a los cuales el diseñador debe prestar toda su atención, por la importancia que éstos tienen dentro de la obra. Al estilo, ya sea en el ballet o en otra manifestación artística, se le prodiga especial cuidado, principalmente en los llamados clásicos, que corren el peligro de perder su esencia estilística original al pasar por distintos creadores, no sólo en la composición coreográfica, sino también en el diseño de escenografía, vestuario e iluminación.

Esta dicotomía entre el estilo y el diseño como parte integral de la danza anidó en todo un período del ballet, hasta el momento en que a Mijail Fokin le resultó anacrónico ver bailar una danza inspirada en la antigua Grecia en tutú, con zapatillas color rosa y sin que la coreografía aludiera a ningún gesto o posición que remedara las danzas griegas.

En ocasión de presentarle su primer libretto de ballet (Dafnis y Cloe) al entonces director del Teatro Imperial, Fokin incluyó una nota introductoria donde llamaba la atención sobre los

28 / CUBA EN EL BALLET



EL DISEÑO, LA IDEA DRAMÁTICA Y EL ESTILO EN EL BALLET

BELKIS DE LEON

aspectos ya mencionados, como puntos que deben tenerse en cuenta para una posible reforma en el ballet. Y apuntaba:

"El ballet debe realizarse en conformidad con la época que representa. (...) Tampoco el vestuario sería el establecido para el ballet —cortos tutús de tarlatana—, sino deberá co-

rresponder con el argumento. (...) El calzado hará juego con el vestuario en cuanto a autenticidad (...)."

Este libretto marca el camino que tomarían las ideas de Fokin en su larga y fructífera carrera como coreógrafo; ideas que estaban llamadas a eliminar la bifurcación entonces presente entre el estilo y el diseño. El

9.1 . Revista Cuba en el Ballet. (1990).

El ballet como imagen plástica.

Es importante para este trabajo, reconocer al arte del ballet como un tiempo y un espacio en el que confluyen todas las artes. Lo importante es que se trata de llamar la atención sobre el concepto de pluralidad, que se puede entender cuando menos de dos formas. La primera, es la que nos indica que la pintura, la música, la expresión corporal, la literatura, o sea, todas las artes confluyen en una obra, como en el ballet.

La segunda, es la que tiene mayor importancia para este trabajo. Se trata de la pluralidad como integración de la cultura de distintos tiempos y distintos lugares, en el arte del ballet.

Por eso, este capítulo se refiere sólo a uno de esos aspectos, la plástica. Se sabe que la música es también básica, pero no se trata de hablar de todas las artes, y la música ya está en este trabajo, se incluye por sus propias características.

Resultaría muy complejo escribir las emociones, los sentimientos, los pensamientos, que forman parte de la experiencia de lo bello que obtenemos gracias al ballet, pero es posible tratar de poner atención a la importancia de la plástica, como lo que vemos, su imagen. J. Kogan, nos dice, que es distinta la imagen de aquello a lo que se refiere: "distingamos ante todo la imagen misma de aquello a que la imagen apunta". (Kogan. 1986).

A continuación se presentan algunos ejemplos de la importancia de la plástica y la imagen, en relación con el ballet, sabiendo que detrás de la imagen hay un mundo sorprendente, que sólo puede ser captado por quienes saben que la plástica en el ballet contribuye a darnos en vida, imágenes en las que nosotros mismos nos reconocemos como seres humanos en el mundo, con nuestras tragedias, con nuestras alegrías, con nuestras propias vidas.

En el arte del ballet se integran todas las artes y en la plástica, se puede encontrar como se muestra a continuación, un impulso trascendental para la renovación de nuestras visiones del mundo.

La imagen plástica del ballet está dada por la visión que ofrece la escenografía, el vestuario, el diseño, el maquillaje, la iluminación, los bailarines y sus movimientos en el escenario.

La danza como arte general, puede considerarse como composición en movimiento, sometida a leyes con fines creativo y expresivo. El coreógrafo debe tener en cuenta la perspectiva, los detalles que se pierden con la lejanía, la armonía al colocar y mover las figuras en el espacio. Debido a que la puesta en escena es imposible sin la labor del coreógrafo, quien juega un importante papel en la formación de la imagen en la danza, particularmente del bailarín en la escena, pues toca a éste, concluir la imagen plástico-artística, ya que en última instancia, es el intérprete, quien muestra los resultados del trabajo del coreógrafo: el bailarín se convierte en el objeto portador del lenguaje artístico, por ser la esencia de la obra de arte, *danza*, sus movimientos danzarios constituyen la forma interna, mientras que los elementos externos son la escenografía, la iluminación y el vestuario (diseños escenográficos) y de esta manera ambos elementos son portadores del contenido.

Como parte indispensable de la composición plástica de la obra, la escenografía sirve de marco y ambiente a los bailarines y apoya su actuación. La escenografía debe permitir libertad de movimiento y referirse fielmente al estilo y época de la obra, si lo requiere. Tiene un gran valor como obra plástica, ya que está dirigida en dos direcciones. Una como complemento insustituible en la composición de la imagen en la escena y otra por su valor intrínseco, al ser creación de otros artistas.

Se entiende por escenografía, el arte de pintar o construir las decoraciones escénicas, que existen desde la creación del teatro con algunas variantes y que se expresa a través de las líneas, color, textura y a

su vez crea estilo, un ambiente, una época, un lugar y una atmósfera, considerada verdadera obra plástica, bi y tridimensional.

De igual forma el vestuario posee un valor simbólico, transmite un mensaje, enmarca la obra en un contexto visual histórico, informa del complejo visual contemporáneo en concordancia con la puesta en escena y sobre el momento histórico en que se desarrolla la acción. Se considera la “segunda piel” del bailarín y en no pocas ocasiones forman parte también de la escenografía.

El peinado y el maquillaje concluyen la imagen externa del bailarín. Ambas deben responder a lo que se quiere expresar, los diferentes estados de ánimo, alegría, tristeza, ira, sensaciones de vida y de muerte y diferentes facetas de los personajes que se interpretan.

El movimiento escénico completa la imagen del bailarín, al transmitir el mensaje o idea, conjuntamente con el trabajo artístico, por medio del peculiar lenguaje de la danza. La composición coreográfica, expresa el contenido de la obra, tanto en un ballet figurativo como en uno abstracto. Le da vida y ambiente a la obra y a través de ella, el bailarín elabora la composición plástica del ballet.

La música, la pintura escenográfica, la poesía, el teatro y la arquitectura, se dieron la mano en la puesta en escena del ballet. Entonces los vínculos culturales se convirtieron en artífices de una emisión estética singular, las coreografías de los ballets traducían en sí mismas la coincidencia de los efectos sensoriales comunes a diferentes géneros visuales y sonoros del arte.

El diseño en la relación plástica - ballet.

En esta relación analizada entre la plástica y el ballet se deben tener en cuenta las relaciones históricas, económicas y sociales, los adelantos de la época, el tipo de espectadores a que va dirigida, la función social del arte y sobre todo el momento en que se establecen estas relaciones. Por ejemplo el teatro de los antiguos griegos y sus intentos por dar unidad entre la danza, la poesía y la música, es uno de los momentos en que estas relaciones se enriquecen. Tienen su movimiento lógico en el desarrollo socioeconómico, alcanzado por el hombre en ese momento, que avanzó por un período en que luchaba por someter las fuerzas de la naturaleza, yendo de la comunidad primitiva a la sociedad dividida en clases y de un arte necesario para sobrevivir, hasta un arte que disfruta y hace posible su expansión por la sociedad.

De esta forma en el desarrollo del ballet y las artes plásticas, ambas se han ido interrelacionando, desde las pinturas rupestres hasta las más actuales tendencias, incorporando a los diseños de escenografía y a la composición coreográfica.

Cuando comenzamos a adentrarnos en la presencia de las artes plásticas en la danza, el primer elemento que asociamos son los diseños de los decorados y los trajes. La danza se expresa por las líneas al igual que las artes plásticas y al organizarse en el espacio la infinidad de diseños creados por el cuerpo en movimiento, se aplican las mismas leyes utilizadas por la plástica para ordenarlas, pero puestas en función de la danza, adaptadas a sus exigencias pues son lenguajes diferentes.

La organización de los cuerpos en el espacio, la utilización de los diferentes planos, del color y los claroscuros, de la simetría y la perspectiva, afirman la idea de Plutarco sobre la danza, para quien "el ballet es una conversación muda, una pintura parlante o animada que se expresa por medio del movimiento, figuras o gestos". (León de. 1981). Teniendo en cuenta además, la gran diferencia que existe entre la labor creativa del artista plástico y la del coreógrafo. Puesto que el pintor trabaja con material inanimado, no tiene dificultad con su instrumental y además, su manifestación es estática y cuando da la sensación de movimiento, este es virtual. Sin embargo el coreógrafo trabaja sobre cuerpos de seres vivos (los bailarines) que son capaces de incorporar sus actitudes, en busca de la pureza, la elegancia de las líneas en el movimiento coreográfico de una forma consciente o inconsciente. Los coreógrafos no organizan solamente un cuadro como el pintor, sino una secuencia de cuadros que se suceden de forma continua, distribuida en el espacio, el tiempo y el ritmo. Cada uno de ellos con su propia organización interna. El coreógrafo para lograr una imagen plástica de ballet en toda su integridad, no puede olvidar ninguno de estos elementos.

Además del los diseños de escenografía y vestuario ya mencionados, que identifican la relación de la plástica con el ballet, está la iluminación como un elemento importante que recibe el espectador, la luz está encargada de ubicar y definir al bailarín en su ámbito, además de resaltar partes relevantes de la escenografía para dotar a los cuerpos del volumen necesario para no fundirlas con el telón del fondo.

Para lograrlo se utilizan contrastes de luz y de sombra, que cobran en el ballet una característica diferente de las artes plásticas, pues son elementos "vivos" que cambian constantemente en el tiempo y en el espacio como consecuencia de los rápidos movimientos de la danza. La dinámica del movimiento obliga a la luz a ponerse, al igual que la escenografía y el vestuario, en función de la obra coreográfica.

Por otro lado, los encargados de realizar los diseños en el ballet, son creadores que diariamente trabajan la pintura e incursionan en el diseño teatral. En otras ocasiones son artistas plásticos que se han especializado en esta labor y que han manifestado su inquietud por suministrarle al ballet las infinitas posibilidades del arte visual, que cuenta en la actualidad también con la fotografía, el urbanismo, el cine y la computación. Grandes maestros de la pintura han probado sus fuerzas en la confección de diseños para los ballets como fueron: Leonardo Da Vinci, Timoteo Vitti, Alexander Benois, León Bakst, Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Mijail Larionov, entre muchos otros, de los cuales se hablará posteriormente.

A partir de las llamadas vanguardias del siglo XX, movimiento renovador que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo, se sistematizó la práctica del diseño para ballet, y se rescató uno de los postulados de Noverre, quien abogaba porque los pintores intervinieran en la realización de los ballets.

Los coreógrafos se han acercado a las artes plásticas buscando temas para su obra, utilizando las pinturas, los grabados y las esculturas, como elementos para reconstruir y lograr la atmósfera de la época de un ballet determinado. De la misma manera, los pintores han practicado el ejercicio de captar a los bailarines en movimiento, siendo este un tema apasionante para los creadores de las formas y los colores.

Función del diseño, la idea dramática y el estilo en el ballet.

Los diseños en el ballet son los encargados de crear la atmósfera de la obra, además de ser portadores de información, deben adaptarse al tema y guardar una estrecha relación con el estilo y la idea dramática, los cuales son elementos inseparables en muchas puestas en escena. Al estilo se le prodiga mayor cuidado, principalmente en los clásicos, que corren el peligro de perder su esencia al pasar por distintos tiempos y creadores, tanto en la composición coreográfica como en la escenografía, el vestuario y la iluminación.

El ballet debe ser un todo donde se integre el diseño, el estilo, la época y el drama, y debe estar en correspondencia con la idea central de la obra. El período romántico fue grande entre otros aspectos, por estas razones, la grandeza de los diseñadores para captar la escenografía, el vestuario y la iluminación, el hábito romántico que conllevó a una unidad entre todos los elementos que apoyan la idea dramática, en la correcta proporción con el estilo histórico de la época.

De igual forma la idea tiene la función de apoyar y seguir a través de la trama el papel desempeñado por los personajes. Los diseños se utilizan para dar la idea dramática, con todas sus implicaciones sociológicas y pueden sugerir estados de ánimos o caracteres de forma simétrica. Un simple elemento puede dar información, puede ayudar a reconocer el personaje y el ámbito representado en la obra, la posición social, la profesión o los problemas y contradicciones de los personajes.

La estrecha relación entre la idea dramática y los diseños requiere que la iluminación sea activa y que se produzcan diferentes cambios que apoyen la idea coreográfica, con una explicación en el constante movimiento del ballet que conlleve a una síntesis dramática en beneficio de la obra.

Por esto, no se debe plantear la relación de un ballet si sus diseños no están en función del estilo y en apoyo de su idea dramática. La unidad de los diseños, la idea dramática y el estilo es indispensable para el arte de la danza.

La Plástica renovadora de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Es a Serguei Diaghilev a quien le corresponderá el papel histórico de llevar al siglo XX todas las innovaciones coreográficas, de música, argumentos y de diseños, al aglutinar en sus Ballets Rusos, nuevamente los cinco elementos esenciales que integran la obra danzaria.

La búsqueda de lo nuevo, el deseo cada vez mayor de conocer lo presente y de prever el futuro, era para Diaghilev casi una necesidad vital, por lo que el modernismo de principios de siglo fue introducido poco a poco mediante la utilización de diferentes estilos y tendencias plásticas, como el constructivismo ruso, el cubismo, el surrealismo, el cinematógrafo (cuyo efecto de cámara lenta fue muy utilizado), entre otras tendencias no plásticas, pero también modernas, que influyeron positivamente en el desarrollo de las coreografías de los Ballets Rusos.

En relación con la plástica y para un mejor estudio de la influencia de Diaghilev en ella, se han dividido los veinte años de esta agrupación en los siguientes períodos: primero, uno fundamentalmente ruso de 1909 a 1914, el segundo, una época de transición y de cambios extraordinarios, durante los años de la primera guerra mundial y la postguerra hasta la producción de *La princesa durmiente* en 1921 y el último período con sede en Montecarlo, que duró los últimos siete años productivos de la compañía, influenciado por el gusto y la moda francesa.



9.2 .Nureyev, en Petroushka. (1975).



9.2 .Fernando Jhones en Petroushka. (1983).

Período ruso. (1909 – 1914).

La tendencia de Diaghilev de actuar en conjunto, hizo que se rodeara de los artistas plásticos rusos ya mencionados Alexander Benois y Léon Bakst que fueron, en cuanto a diseño se refiere, sus dos primeros colaboradores. Al primero lo reconoce como un asesor artístico y, en el segundo, tuvo una influencia visual bastante importante.

Alexander Benois (1870 – 1960).

Fue de muchas formas la influencia formadora más importante sobre Diaghilev, pero su urbanidad y tradicionalismo serían dejados atrás poco a poco por el propio director, debido a su espíritu de búsqueda constante. En *El pabellón de Armida* (1907), obra que abrió la temporada parisina de 1909, realizó una soberbia evocación del rococó francés (el argumento del ballet era el de un tapiz que cobra vida por lo que fue subtitulado *El Gobelino animado*).

Con esta evocación muestra un acostumbrado tradicionalismo lírico, con vivos colores que caracterizaba su estilo escénico para ballet. Tanto en este ballet de Fokín como en *Las Sílides* (1908), el gusto exquisito de Benois aportó mucho a las producciones, donde en la escenografía se crea un cuadro neorromántico, con la luz de la luna que bañaba los decorados de árboles casi invisibles y la silueta de un viejo castillo. El vestuario respetaba el mismo estilo, con coronas de flores en la cabeza y trajes de suaves y ligeros tules algo largos, con lo que se representaba las abstracciones de la música de Chopin, en que Fokín se había inspirado.

También el ballet *Petroushka* (1911) de cuya creación y realización se preocupó íntimamente, se llevó a cabo bajo la estrecha colaboración que existía entre sus creadores en el período de preparación, y fue reconocido como la más perfecta de las creaciones de los Ballets Rusos, tiene la gran importancia que al igual que *Las Sílides* llegó a nuestros días como parte del repertorio de muchas compañías actuales, como mostramos en las

imágenes anteriores, una representada por Nureyev en 1975 con la Compañía Jofrey Ballet y la otra por Fernando Jhones en 1983 con el Ballet Nacional de Cuba. En esta obra se destacó admirablemente el gusto de Benois, por representar con todo respeto el folklore ruso, en cuanto al vestuario, para lo cual diseñó trajes típicos del país en los personajes de la feria y los muñecos estaban caracterizados de acuerdo a su propia personalidad. El sentido de Benois del pasado, lo desplegó en la evocación que hizo para este ballet de la feria de Butterweek de Petersburgo de 1840 en la plaza Admiralty y aún hoy sus diseños se pueden ver como inspirados ejercicios en la restauración de un período histórico en términos escénicos.

Sin embargo, es significativo que a instancia de Benois, el ballet *Giselle* fue llevado a París en 1910 y a pesar de sus bellos diseños, fue uno de los primeros fracasos de esta temporada de la compañía, puesto que el público de París estaba ansioso de sensación y *Giselle* era solamente sensacional, para los que comprendían la maestría artística de los solistas Karsavina y Nijinski.

En 1914, Benois trabaja nuevamente para los Ballets Rusos, creando los diseños para el ballet *El Ruiseñor* de Massine, pero en los meses siguientes a esta producción, se declaró la primera guerra mundial y Benois nunca más compartiría los logros de los Ballets Rusos. Dejó una influencia positiva para la compañía debido a sus magníficas evocaciones del pasado, con lo cual vemos su apego a lo auténticamente tradicional, que enmarcaron las producciones que se realizaron en este período. Su larga carrera, lo encontraría diseñando obras de teatro, óperas o ballets por todo el mundo, manteniendo en su estilo su sentimiento aristocrático y refinado por el pasado.

Abajo, a la izquierda: Diseño de vestuario de Léon Bakst para el ballet Shéhérazade (1910), reproducido en la cubierta de un folleto de los Ballets Rusos, editado para la larga gira realizada por la compañía a los Estados Unidos y Canadá, entre 1916 y 1917.

A la derecha: Cuadro del pintor impresionista francés Edgar Degas, quien recrea el ensayo de un ballet.



SERGE DI DAGHILEFF'S
BALLET Russe

A TOUR OF AMERICA
October 1916 - February 1917



9.3 . León Bakst. (1910).

Léon Bakst. (1866 – 1924).

Fue el diseñador que más influyó en el diseño de su tiempo, puesto que sus escenografías y vestuarios revelaban las posibilidades de la forma y el color, imitado por muchos, incluso por la moda social y el diseño industrial que tomaron inspiración en su obra.

Bakst realizó los diseños del ballet *Cleopatra* (1909) de Fokin, que se presentó durante la primera temporada de la compañía, convirtiéndose en un éxito sin precedentes, ya que el diseñador intentó resumir su concepto de este estilo de arquitectura egipcia, enfatizando su solemne y austero monumentalismo. La decoración, en la cual se mezclaban el naranja dorado, con el azul celeste y el azul, producía una sensación de flamante color, que transmitía excelentemente el espíritu austero de la obra, con sus ceremonias, ritos sagrados y su desenlace trágico, lo cual sirvió de marco adecuado para la acción. En la escenografía los colores, en los que predominaban el verde, el azul, los rojos y rosados vivos, crearon una opulencia y lujo oriental, resaltando el vestuario en perfecta armonía con la escenografía. El color, la textura y los diseños ornamentales, así como el lirismo y la languidez oriental eran característicos de toda la producción.

La escenografía libremente organizada producía la ilusión de un interior real, mientras que los ondulantes y mezclados contornos de los objetos introdujeron un elemento dinámico.

Posteriormente en el ballet *Scheherazade* (1910), con coreografía también de Fokin, el vestuario seguía los colores básicos de los decorados y servían para promover y complementar el esquema de los colores principales. Este ballet reveló por primera vez el potencial completo de Bakst con sus colores. En esta producción, el color causó un impacto emocional, adaptándose a la música, pues a través de los variados matices de colores, atrajo los sentimientos producidos por la música. Lograr el ánimo a través del color, para interpretar de una forma pintada la

sensualidad emocional inherente a la música, fue la innovación más significativa ocurrida en el diseño teatral por muchos años.

Scheherazade provocó una impresión sensacional y París quedó encantada por su esfuerzo creativo, para marcar una influencia en el teatro francés: se pusieron de moda los muebles, las alfombras, los cojines, los tejidos de colores vivos, diseños y peinados en forma de turbantes, así como otros exóticos artículos. Este gusto "orientalista" fue uno de los logros estéticos de la plástica de los Ballets Rusos.

Aunque Bakst estaba fascinado por el oriente, también estaba ansioso por presentar a Grecia en escena. Entre 1911 y 1912 realizó los diseños de escenografía para tres ballets basados en antiguos mitos griegos: *Narciso* y *Dafne y Cloe*, de Fokín, así como *Preludio a la siesta de un fauno*, de Nijinski, los cuales eran muy diferentes de otras producciones hechas una década anterior. Bakst escaló las alturas de la expresión artística, estudiando arte antiguo, literatura y arqueología, y dibujó de acuerdo a sus propias impresiones personales de sus viajes a Grecia.

El movimiento constituye una peculiaridad sobresaliente en sus diseños de vestuario. Con su sensible oído musical y una comprensión admirable de las características específicas de la coreografía, consiguió a través de sus diseños, movimientos que resultaron arquetipos.

En los diseños de *Narciso* utiliza colores vibrantes y ricos con combinaciones en el tejido en verde, azul, naranja, rosado, amarillo, rojo y violeta, buscando en los vestuarios de las danzas contraponer colores contrastantes. Un ejemplo de esto es en el ballet *La siesta de un fauno*, donde creó el vestuario para el protagonista basado en un leotardo color café con sus amplias y oscuras manchas, que imitaban la piel del animal. La corta peluca y los cuernos dorados hacían la frente más reducida, mientras que el maquillaje enfatizaba los alargados ojos y el cráneo, alargando también la boca y ampliando la nariz, para darle a la cara una expresión infantil e ingenua.

En la producción de este ballet, Bakst ocupó posiblemente el rol principal, confeccionando las escenografías, maravillosos vestuarios e incluso decorando pequeños movimientos en la coreografía. Los diseños de Bakst para el telón de fondo y los vestuarios, que conformaban su visual estilo de ilusión pintada, chocaban con el principio constructivista que Nijinski utilizó en la coreografía.

El ballet *El Carnaval* (1910) de Fokin, fue presentado en la Ópera de París y contó con vestuarios refinados, elegantes y delicadamente coloreados en tristes tonos pastel, expresando un humor ligero y efusivo en correspondencia con el carácter de la música de Schumann y la coreografía.

Debido a su multifacético don para el diseño de escena, Bakst fue capaz de crear escenografías altamente líricas de ballets románticos, además de las producciones con decorados dinámicos y coloridos en temas orientales y griegos. Bakst diseñó casi todos los ballets que Fokin montó para los Ballets Rusos.

Los últimos diseños que Bakst realizó para Diaghilev fueron para el ballet *La Bella Durmiente* (1921), estrenado en el Teatro Alambra de Londres. Este ballet con música de Chaikovsky, fue rebautizado por Diaghilev como *La princesa durmiente*, pues originalmente la coreografía era de Marius Petipa y tenía ya treinta años de historia en los escenarios rusos con sus propias tradiciones establecidas, con las que Bakst rompió; no copió nada de las producciones anteriores realizadas por excelentes maestros del diseño, sino que seleccionó su propio camino el cual lo llevó al límite de sus innovaciones.

Bakst diseñó seis escenarios diferentes y cerca de trescientos vestuarios para este ballet, lo cual resulta relevante para ser éste un ballet de principios de 1920, cuando el “teatro de cámara”, prevalecía en occidente. De regreso a la tradición de un diseño ilusorio en escena, Bakst retó al arte contemporáneo con su pretensión hacia la simplificación y el estereotipo.

En *Las damas de buen humor* (1917), de los comienzos de Leonide Massine como coreógrafo- en su primera versión- introduce por primera vez un concepto moderno en el decorado de la escena y adorna la plaza con campanarios al estilo barroco, con vestidos floreados en las mujeres y en los personajes fantoches, ensaya un maquillaje que colocaba los ojos cerca de la línea del pelo, evocando unas máscaras. Tanto en este ballet como en *Preludio a la siesta de un fauno* y *Juegos* (1913) de Nijinski, Bakst introdujo elementos de constructivismo y mostró sus intenciones de llevarlo hasta las últimas consecuencias en el arte. Sin embargo se sintió incapaz de renegar su propio credo creativo, aunque aceptó el cubismo como pintor de caballete, lo creyó incapacitado para el teatro y el ballet, para repudiar definitivamente el constructivismo en la escena.

En esta primera etapa, pudiéramos decir folklórica de la compañía, trabaja también Nicholas Roerich (1874 - ?) para los diseños de dos obras de carácter arcaico: *La consagración de la primavera* (1913) y *Las danzas polovtsianas del Príncipe Igor* (1909). Tenía una fascinación con el pasado y un interés en el arte folklórico, que lo hacían particularmente adecuado para evocar el ritual primitivo que Stravinsky y Nijinski trataron de crear. Sin embargo no fue muy alabado pues el diseño atrajo poco la atención, en comparación con la música y la coreografía, a pesar de haber sido Roerich una buena elección por sus conocimientos arqueológicos.

Luego de estos ballets, el pintor cree no haber recibido lo que merecía y regresa a Rusia para terminar así su colaboración con los Ballets Rusos de Diaghilev.

Período de transición. (1914 – 1921).

Con el comienzo de la primera Guerra Mundial la compañía se dispersó, muchos bailarines regresaron a Rusia y otros se quedaron en Europa.

Fokin había concluido su trabajo con los Ballet Rusos al igual que Nijinski y Diaghilev se da a la tarea de juntar una nueva compañía esta vez con su nuevo bailarín principal y coreógrafo Leonide Massine. Se contrataron bailarines en la Suiza neutral y se reunió un pequeño grupo de artistas para el trabajo de la compañía que incluyó a Igor Stravinski, Mijail Larionov y Nathalia Goncharova, entre otros.

Los diseñadores más importantes que trabajarían con Diaghilev en este período fueron Natalia Goncharova y Mijail Larionov, en quienes encontró artistas jóvenes que tipificaron la nueva temeridad de la pintura en la propia Rusia. Goncharova y Larionov, estaban asociados a la pintura vanguardista en Moscú (creadores del estilo de pintura rayonista) fueron los más constantes diseñadores rusos que colaboraron con Diaghilev, y sus creaciones artísticas marcaron la tendencia hacia el modernismo, dejando atrás el primer período decorativo dominado por los trabajos de Benois y Bakst.

Mijail Larionov. (1881 – 1969).

Tiene una importancia significativa en esta segunda etapa de la compañía. Diaghilev lo conoció en 1904, año en que se realizó la última exhibición de “El Mundo del Arte” y en 1906 lo envía a una exhibición en París, donde quedó entusiasmado por las escuelas de París y los estilos *fauve*.

Como tenía un intenso interés por el teatro y la danza respondió con entusiasmo al arte popular ejemplificado por el *graffiti*, el estilo pictórico de campesinos y de soldados que conoció durante un breve período de servicio militar.

Sus adaptaciones del diseño rústico al teatro captarían tanto su espíritu de arte folklórico como las ideas decorativas de este estilo.

En marzo de 1921, Larionov fue contratado como director artístico de la compañía cuando los Ballets Rusos regresaron a Madrid a instancia del Rey Alfonso XIII y comenzó a aportar nuevas ideas acerca de un nuevo ballet español que nunca llegó a realizarse, pero sus diseños quedaron ahí como un recuerdo del eterno romance entre los rusos y españoles.

Natalia Goncharova. (1881 – 1962).

Junto con su esposo Larionov constituyeron sin duda alguna, dos de las figuras más importantes de la evolución artística rusa de principios de siglo. Líderes de la vanguardia pictórica moscovita y representantes de la pintura neoprimitivista rusa, entran en correspondencia con Diaghilev para marcar nuevas tendencias.

En su primer trabajo: *El gallo de oro* (1914) de Fokín, la pintora produjo diseños en los que se conservó la vitalidad genuina del arte rústico a pesar de la extrema satisfacción de la convención teatral. Posteriormente cuando la joven coreógrafa Bronislava Nijinska impone su estilo de trabajo, diseñó su ballet *Les Noces* (1923), donde tuvo que presentar tres proyectos de escenografía y vestuario a Diaghilev, quien escogió el más sencillo que consistía en fondos de un solo color, trajes negros y blancos, sin nada que diferenciara al solista del cuerpo de baile. Este ballet se basaba en los conceptos plásticos de Nijinska, quien utilizaba las numerosas posibilidades del movimiento de los conjuntos y crea diferentes imágenes plásticas con la utilización de ruedas, movimientos geométricos y pirámides de bailarines.

También a Goncharova, el contacto con España le marcó una profunda sensibilidad estética y es en Roma donde eleva su expresividad, a través de la creación del ballet *Triana y España*.

Su contacto con España le sirvió de fuente de inspiración, estando fuera de su tierra natal, de tal forma que los temas españoles son recurrentes en su obra en general.

En su serie de pinturas “Españoles”, Goncharova crea una síntesis entre el tema y el colorido hispano con el arte geométrico y anguloso de los íconos bizantinos, enriquecidos por la brillantez de la pintura neoprimitivista.

La determinación de Diaghilev de ser contemporáneo y actualizado, se convierte casi en una fijación en los años de posguerra. Para Diaghilev la danza era una manera de admitir y hacer amar las nuevas formas musicales y pictóricas que permitió al ballet, según él lo veía, la audacia para nuevos contrastes: el decorado que hacía descansar la música o la música serenaba la violencia de los decorados. Esta segunda etapa contó con muchos ballets llenos de innovaciones coreográficas y hallazgos de toda clase, en algunas ocasiones poco accesibles al gran público y con la colaboración de grandes artistas de la pintura como es el caso de Pablo Picasso, (pintor cubista).

Pero antes de entrar al tema de Picasso, quisiera comentar algunos puntos de vista que se refieren al problema de la pluralidad en las artes, como un arte total. Otro pintor de la época moderna, como lo fue Picasso, también fue Kandinsky, quien llegó a desarrollar tanto en la teoría como en la práctica, obras básicas para todas las artes, expuso ya antes esa idea de pluralidad: “La danza futura, situada al nivel de la música y la pintura contemporáneas, automáticamente tendrá poder para realizar como tercer elemento, la composición escénica, que será la primera obra de arte monumental.

La composición escénica contendrá tres elementos:

1. El movimiento musical.
2. El movimiento pictórico.
3. La danza". (Kandinsky. 1981).

En otro texto posterior al "De lo Espiritual en el Arte" y que lleva como título "Punto y Línea sobre el plano", el autor nos dice que, se pueden encontrar elementos artísticos análogos, para la danza y para la gráfica. A esos elementos, Kandinsky les llama sonidos puntuales, los que él ejemplifica con el esquema gráfico del salto de la bailarina Palucca:

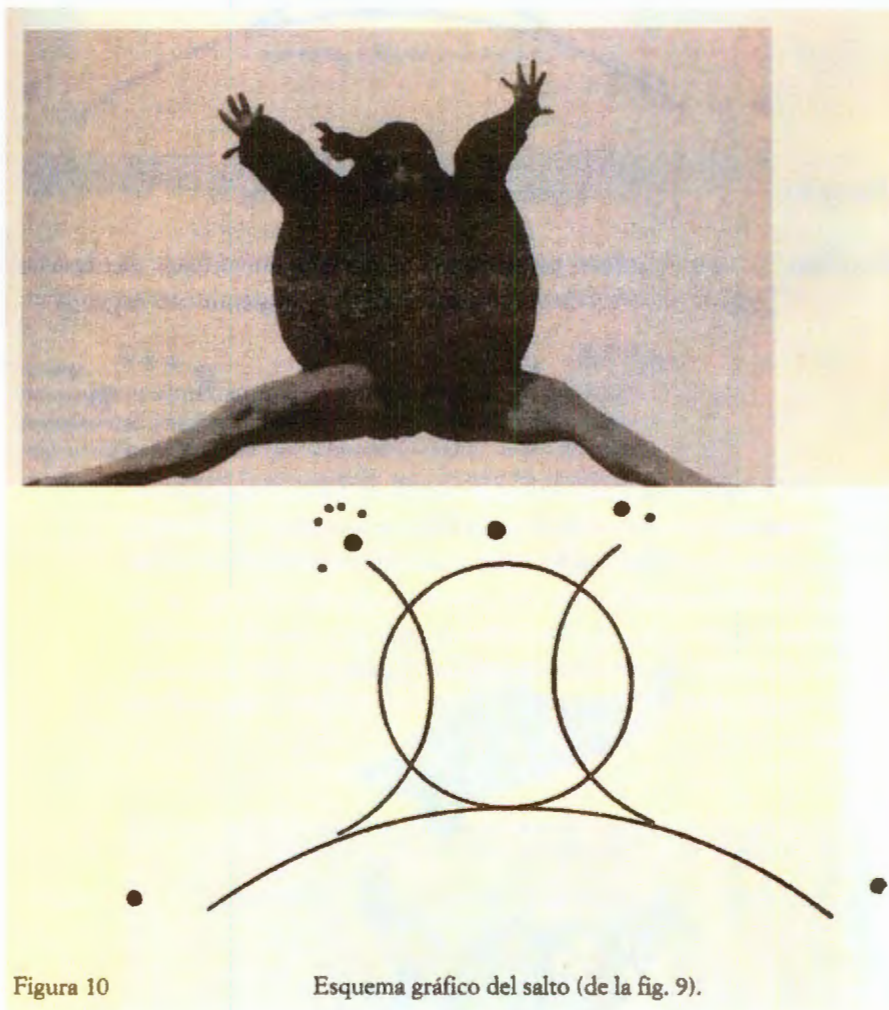


Figura 10

Esquema gráfico del salto (de la fig. 9).

9.4 . Esquema gráfico del salto, Kandinsky. (1981).

Kandinsky es reconocido como un gran teórico, porque aporta un estudio moderno sobre la pluralidad de las manifestaciones artísticas como un recurso enriquecedor, para poder concebir en la modernidad la importancia de la pluralidad de formas que tienen las artes, y como esta pluralidad, se puede realizar en un trabajo concreto. Por ejemplo, hablando de modernidad, la obra de Matisse, también hace alusión a una ronda alegórica a una danza.



**9.5 La Danza 1909, 1910. Oleo Sobre Lienzo 260x391cm. Ermitage,
San Petersburgo.**

Otro ejemplo es la aplicación de la visión de Picasso en el ámbito del ballet clásico”.



9.6. Picasso, Las Señoritas d' Avignon. (1907).

Pablo Picasso. (1881- 1973).

Uno de los pintores más relevantes de nuestro tiempo, atravesó durante su fructífera vida por diferentes épocas y estilos. En su vasta obra están reflejadas casi todas las escuelas y tendencias del arte del momento. Opera en la realización de su pintura con la más absoluta libertad y desenfado, fundiéndolo todo a través de lo que él mismo llamara sus “métodos” y sus “motivos” para alcanzar una nueva realidad y un lenguaje siempre nuevo. De su pintura en general se desprenden grandes lecciones de autenticidad y sinceridad, como se observa en la realización de su serie de máscaras negras, algo influenciado por el arte africano y donde se destacan ideas de la multipluralidad en el arte, característica de su trabajo y que más tarde se verá de qué manera se relaciona con la influencia de los ballet rusos en relación con el ballet cubano.

La primera colaboración que Picasso realizó fue para el ballet *Parade* de Leonide Massine, una obra difícil de encontrar en el medio de una guerra, pero sin embargo preciosa dentro de su época. El coreógrafo plasma una frecuente referencia humorística al arte popular del “music-hall”, un deleite hacia las cualidades absurdas de la vida moderna y de las circunstancias que rodean este mundo para lo cual Picasso hace aparecer, entre otras cosas, rascacielos en el vestuario.

El autor de esta obra Jean Cocteau, tuvo una gran influencia sobre los criterios creados alrededor de este ballet, y la llegó a considerar “como una acción sencilla dura, que combina los encantos del circo y del music-hall”. (García. 1989).

Parade, denominado como un ballet realista y acusado por muchos de ser cubista, constituye en cuanto a escenografía y vestuario la determinación de Picasso de extraer de un objeto la mayor emoción estética, el propósito supremo de producir una versión de la realidad.

Él y Eric Satie, autor musical de la obra, propusieron la idea de llevar a la expresión de los personajes el ambiente de la escena mediante

efectos, ruidos mecánicos (sirenas de fábrica, máquinas de escribir, rueda de lotería, entre otras cosas) que se pueden comparar al efecto de los fragmentos de madera y boletos de metro que los cubistas introducían en sus lienzos.

En una nota al programa de este ballet, Apollinaire resume la importancia del mismo y decía que Picasso y Massine habían “forjado la alianza de la pintura y la danza, de la música y las artes plásticas, que es el signo de un arte más completo. De esta nueva alianza ha resultado algo más allá del realismo.

La escenografía y el vestuario de Picasso son prueba de este realismo en su arte. Realismo o cubismo, llamémoslo como quiera ha animado las artes más profundamente que cualquier otra cosa durante los últimos diez años”. (García. 1989).

Posteriormente a este ballet, Picasso fue comisionado para realizar el diseño de *El sombrero de tres picos* (1919) y su magistral diseño causó sensación desde su estreno, y el ballet *Puccinella* (1920), de Massine, fue considerado por el propio Picasso como la mejor producción que realizara para los Ballets Rusos. Stravinsky expresa en su *Chronicle of my Life*: “Puccinella es una de esas producciones -y son raras- en las que todo armoniza, donde todos los elementos, argumento, baile y diseño artístico-forman un todo coherente y homogéneo”. (García. 1989).

En *Cuadro flamenco* (1921) se destacó el folklore andaluz, presentando en la escena tal y como es, en una auténtica ejecución popular. El último ballet que realizara Picasso para la compañía fue *Mercurio* (1927).

Otro colaborador de este período, de una gran influencia positiva, fue el artista de origen catalán José María Sert, realizando las creaciones para los ballets de Massine *Las Meninas* (1919) y *Las astucias femeninas* (1920), entre otras.



Léonide Massine (1895-1979), uno de los grandes bailarines de carácter de esta centuria, en La leyenda de José, coreografía de Mijail Fokin.

9.7 . Leonide Massine. (1895 – 1979).

Período influenciado por el gusto francés. (1921-1929).

Massine había abandonado la compañía y Diaghilev se da a la tarea de llevar a escena *La princesa durmiente* que se estrenó en Londres y que fue un fracaso económico con excepción de los diseños de Bakst, en esta obra Diaghilev descubre el talento coreográfico de Bronislava Nijinska, hermana de Nijinski.

Desde 1922, la compañía reside en Montecarlo y durante este período aceptará el gusto francés, para guiar la decoración de la compañía. Sobre todo en las partituras musicales y el diseño, se refleja el gusto parisino de moda, creando ballets que a menudo probaban ser efímeros.

Les Biches (1924) contó con diseños de Marie Laurencin, *El tren azul* (1924) con escenografía de Henri Laurens y ropas tan elegantes de Coco Chanell, estos ballets fueron novedosos pero no llegaron a trascender.

Dentro de toda esta frivolidad solo *Les Noces* (1923) escapa con su casi chocante seriedad. Aquí Nijinska había llegado a probarse a si misma, creando una coreografía de una hierática belleza apoyada por los diseños de Goncharova.

A mediados de los años veinte, vino una búsqueda de Diaghilev por lo nuevo y como para él lo nuevo implicaba lo mejor, entre 1924 y su último año, 1929, empleó como diseñadores a los artistas: George Braque, Juan Gris, Marie Laurencin, Henri Laurens, Pedro Pruna, Henri Matesse, Maurice Utrillo, Max Ernst, Joan Miró, André Bouchant, Giorgio de Chirico, George Rouault y Yuri Yakulov.

Esta lista llena de nombres famosos de la plástica, indica el poder de los Ballets Rusos por popularizar y actuar como propagandistas de la pintura moderna. Pero también indica una actitud más inquieta hacia la estética general de la compañía. Un ejemplo de esto fue la colaboración de Max Ernst (1891-1976) y Joan Miró (1893-1983) en *Romeo y Julieta* (1926)

quienes con su surrealismo provocaron un escándalo satisfactorio en la taquilla. El ballet fue subtítulo "Un ensayo sin escenografía en dos partes" y el decorado de Ernst y Miró fue registrado como "cortinas y aditamentos escénicos" lo cual hizo que esta obra no se pudiera comparar con las originales creaciones de los primeros años de la compañía.

Sin embargo para contrarrestar la realización de algunos ballets de pocos méritos, Diaghilev decide montar un ballet "soviético", ya que se sentía fascinado con lo que en cuanto a desarrollo artístico, sucedía en Rusia, luego de la guerra.

Su entusiasmo llegó a tal punto, que contrató al pintor constructivista Yuri Yakulov, para confeccionar los diseños del ballet *Le pas d' Acier* (1927), que fueron auténticamente soviéticos, permitiendo a Diaghilev presentar el constructivismo ruso al público de occidente.

Otro artista que colaboró en ocasiones con la compañía fue Juan Gris (1887 - 1927), en *Las tentaciones de la pastora o El triunfo del amor*, de Nijinská (1924), *La Colombe* (1924), y la ópera *Una educación manqué* (1924). La decisión de Gris, aunque tardía, fue sabia, pues el realizar diseños para los Ballets Rusos, lo ayudó a ratificarse como el pintor que era, al expresar que "este ballet ayudará a que me conozcan y me reportará más admiradores". (García. 1989).

En ocasión de realizar el ballet *Oda* (1928), Massine, quien había regresado a la compañía nuevamente, colaboró con el pintor Pavel Chelitchev (1898 - 1957), quien causó una revolución, ya que el ballet consistía en "una meditación nocturna sobre la majestad de Dios al observar la Aurora Boreal" y el artista insistió en utilizar un filme, luces de neón y vestuario fosforescente para dar la idea básica de un espectáculo inspirado en las festividades de la corte rusa del siglo XVIII. Empleó una sucesión de muñecos de tamaño decreciente para crear una perspectiva misteriosa y la acción de cuerdas sostenidas y haladas por los bailarines anónimamente vestidos, lo cual produjo un efecto extraordinario. A.V.

Coton, ofrece un recuento perspectivo del efecto visual que causó este ballet:

“La más fuerte impresión de uno, es la belleza sobrenatural creada en la mayoría de las escenas por el uso revolucionario de la luz, nunca antes visto en el teatro; diluvios, marchas, efectos panorámicos, proyecciones sobre una pantalla y gran explosión de luz, sugiriendo la súbita animación de piezas escénicas pirotécnicas, cuando los grupos de bailarines y figuras estáticas eran bañadas en lagunas de brillante iluminación rápidamente opacadas y alumbradas de nuevo, cambiando colores casi imperceptiblemente”. (García. 1989).

Es evidente que Diaghilev, entre la cantidad de escuelas de pintura existentes, no escogía una, sino que se nutría del surrealismo, de la ingenuidad victoriana, del constructivismo, del posterior desarrollo del fauvismo. Todas ellas sirvieron a sus propósitos, que era apoyar el repertorio más débil de los ballets con una especie de “leger de main” decorativo de los ballets.

Durante los últimos años de la compañía surge en París una figura relativamente joven e inquieta de apenas 20 años, discípulo y protegido de Picasso: Pedro Pruna (1904 -?) que fue el encargado de realizar los diseños de los ballets *Les Matelots* (1925) de Massine, *La Pastoral* (1925), del joven coreógrafo George Balanchine, *El triunfo de Neptuno* (1926) también de Balanchine; los diseños de Pruna fueron calificados como los más refrescantes y vivos decorados, desde *El sombrero de tres picos*.

En otra obra de Balanchine, *La Chat*, (1927) los escultores Naum Gabo y Anton Pevsner (1886 - 1962), introdujeron el constructivismo al diseñar los primeros vestuarios y decorados realizados en plástico para un ballet.

Pero cuando Balanchine se probó verdaderamente como coreógrafo fue con el ballet *Apolo* (1928), con el cual la compañía retorna a la buena coreografía. Este ballet se confió al pintor que se especializaba en las obras florales y paisajes, André Bouchant (1873 - 1955), quien produjo una

encantadora cortina frontal y una escenografía que mostraba el Monte Olimpo.

En *Le Bal* (1929) el pintor Giorgio de Chirico (1888 - 1978), exponente de la pintura metafísica, ofreció a los amantes del ballet un espectáculo en el que todos los elementos se equilibran y valorizan unos a otros.

Le Bal fue una obra algo misteriosa, donde los diseños de Chirico en cuanto a motivos arquitectónicos de escenografía: templos, columnas y envarillados en el vestuario, eran completamente surrealistas, correspondiente con el movimiento artístico que surgía en la plástica, entre otras artes.

En agosto de 1929 fallece Diaghilev en Venecia y con él desaparecen los Ballets Rusos, una compañía de trayectoria sumamente vital, donde se llevaron a cabo transformaciones en los ideales artísticos, estéticos y en cuanto a la comprensión del hombre de occidente. Si en algunos años el gusto pareció vacilar, no hay dudas que Diaghilev había demostrado que el ballet, como mezcla de todas las artes, podía demandar el servicio y el respeto de los más grandes creadores de su tiempo.

A partir de la era de Diaghilev, se puede determinar casi el desarrollo subsiguiente del diseño escénico del ballet y es importante dejar bien sentado, que desde entonces nadie ha podido imponer la fidelidad de artistas tan importantes, ni ha podido así revelarnos al mundo de manera más estable. Diaghilev pudo imponer su genio e inteligencia para dirigir la creación de los ballets de su repertorio sobre dos décadas de civilización occidental, a pesar de no tener raíces y de no contar con subvención estatal alguna.

Como consecuencia de esta experiencia, la escenografía contemporánea pasa a ser un todo con la coreografía, ayuda a subrayar la acción y el estilo del ballet, para expresar en sí mismo lo que la coreografía quería decir. El vestuario será diseñado pensando en lo que tendrá que

bailar el que lo use y así mismo, pensando en el estilo, tema o período del ballet.

X.Capítulo IV.

La Escuela Cubana de Ballet.

“En este país, el ballet era espectáculo que a nadie nutría. (o si no que lo dijera la magnífica Alicia Alonso – a quien yo admiraba profundamente- que debía enlazar sus constantes actuaciones en el Ballet Theatre de Nueva York con reiteradas actuaciones en América del centro y del Sur, para poder bailar a todo lo largo del año...) además, y había que admitir la dura verdad, aquí no se aceptaría la idea de que un espectáculo de categoría mayor se realizara con artistas negros”.
(Carpentier, 1987).

Antecedentes de la Escuela Cubana de Ballet.

Se tiene noticia que el 10 de julio de 1800 llega a La Habana quien pudo haber sido el primer profesor de baile en la isla, el catalán Juan Guillet, el primero que enseñó las reglas del baile clásico y recreativo en La Habana. El 28 de septiembre de 1800 es la fecha del anuncio más antiguo del que se tenga noticia de un ballet: *Los leñadores* ejecutado en el Teatro del Circo, actuado por Mr. Anderson, posiblemente el coreógrafo de esta obra.

En 1803 termina la reconstrucción del Teatro Coliseo y abre sus puertas bajo el nombre de Teatro Principal, por esas fechas llega el bailarín y coreógrafo Jean Baptiste Franciquí de Nueva Orleans, al frente de una compañía de ballet que integraban las hermanas Emilia y Victoria Fleury, Josefa Titi, George Chaval y Miguel Labbetery. Presentando una temporada de 48 funciones de variado repertorio.

Entre 1804 y 1810 no hay noticia de nada sobresaliente, hasta 1811 que se contaba con una compañía de baile completa, dirigida por Joaquín González, esta compañía estrena en 1816 el ballet *La Fille mal Gardée*.

En 1820, el ballet tiene un auge inusitado con los bailarines y coreógrafos catalanes María Rubio Pautret y Andrés Pautret, que trabajaron en Cuba hasta 1824. En 1825 María Rubio baila "La Matancera", primera composición danzaria de un músico cubano, Ulpiano Estrada.

En 1839 se produce la primera visita de la Compañía de Los Ravel, que más tarde, en 1849 estrena el ballet *Giselle* en el Teatro Tacón.

En la década de los cuarenta, se destacan las visitas de algunas figuras importantes del ballet mundial, entre ellas la de Fanny Elssler en 1841, con su compañía, presentando los ballets *Las Sílides*, *La Tarántula* y *Natalia*, conquistando al público habanero que impuso casi una moda "a la Elssler".

En 1848 visitan Cuba, Adela e Hipólito Monplesiir, mundialmente famosos; y la compañía de las cuarenta y ocho niñas de Viena, bajo la dirección de Josefina Weiss. En 1849 Augusta May Wood primera bailarina norteamericana de renombre internacional al lado de Zavystowsky presenta: *Giselle*.

En la segunda mitad del siglo se produce una decadencia del ballet en general y esto afecta la presencia de este arte en Cuba, ya a principio del siglo XX hay un resurgimiento momentáneo: en 1904 visita Cuba la Compañía de Aldo Barilli (su elenco era sólo de treinta y seis mujeres) quienes ofrecen en Cuba treinta funciones, entre ellas el estreno del ballet *Coppelia*.

En 1915 visita Cuba la Compañía de Ballet de Anna Pavlova, con Alexander Volinine como director, se presentan en el Teatro Payret con las obras: *Amarilla*, *La noche de Walpurgis*, *La muerte del cisne* entre otras. Esta compañía regresa a Cuba con gran éxito en 1917, 1918 y 1919.

En 1923 se presenta la Compañía de Ballet Oukrainiski - Pavlev presentada por el empresario Fortune Gallo, ofreciendo presentaciones de un alto nivel profesional.

Sin embargo la historia para el ballet cubano comienza en 1931, cuando se establece la Escuela de Ballet de Pro-Arte, con el maestro ruso Nicolai Yavorski que había venido a Cuba un año antes con la Compañía de Ópera Rusa que se desintegró en la Habana, Yavorski se quedó en Cuba en una precaria situación, comenzó sus clases con un carácter elemental, dirigido a objetivos meramente aficionados. Pero pronto se ve encausado a algo más serio, Yavorski proveniente de la Escuela Rusa Antigua será el primer maestro de Alicia Alonso, de Fernando Alonso y de Alberto Alonso (los creadores de la Escuela Cubana de Ballet) debo destacar aquí, que en mi opinión en este momento comienza la influencia de la Escuela Rusa Antigua en el desarrollo del ballet cubano.

Yavorski presenta su primera función de aficionados en el Teatro Auditórium hoy, Teatro Amadeo Roldan, el 29 de diciembre de 1931.

Entre 1931 y 1948 visitan Cuba importantes figuras como Alicia Markova, Anton Dolin, Ruth Page, entre otros y compañías como el Ballet Caravan de Lincoln Kirstein, el Ballet Theatre, Les Etoiles de París y Los Ballets Rusos del Coronel de Basil.

A finales de la década de los 30, los Alonso, realizan su trabajo artístico en el extranjero, Alicia y Fernando radican en Nueva York, mientras Alberto había ingresado como bailarín en los Ballets Rusos de Montecarlo, compañía continuadora y heredera directa de la recién desaparecida compañía de los Ballets de Diaghilev.

Así, estos tres artistas cubanos fueron afortunados dado el momento histórico, en tener una formación dentro de principios de gran amplitud y un conocimiento e influencia de las escuelas más famosas, así como con personalidades y estilos coreográficos diferentes, circunstancias determinantes para la posterior conformación de los perfiles de la Escuela Cubana de Ballet.

Entre los acontecimientos importantes de estos mismos años en Cuba, tenemos el estreno de Alicia Alonso y Fernando Alonso en *Giselle* en

1945 y en 1947 el estreno del ballet *Antes del Alba* de Hilario González, que fue el primer ballet con una temática social cubana.

En 1946 gracias a la Sociedad Universitaria de Amigos de la Música (SUAM) se presenta por primera vez en Cuba en el Estadio Universitario, a precios módicos para el pueblo y estudiantes, la Compañía de los Ballets Rusos del Coronel de Basil, con este esfuerzo de poder hacer llegar al público en general el arte del ballet, hasta este momento concebido como un arte elitista, privilegio para la alta sociedad, comienza en Cuba el trabajo de romper con esta tradición, manteniéndose hasta hoy día. Este mismo año se crea la Dirección de Cultura de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), esta organización jugó un papel preponderante y de apoyo incondicional, para el desarrollo del ballet en Cuba.

En la década de los 40, la propia Alicia Alonso se integra al elenco de los Ballets Rusos de Montecarlo, siendo este un período significativo en su carrera artística y con resultados enriquecedores para el futuro del ballet cubano.

Finalmente, en 1948 se funda el hoy, Ballet Nacional de Cuba, entonces Ballet Alicia Alonso, pero a esta fecha no existía en el país un centro formador de bailarines con un rigor profesional, había entonces algunos cubanos y numerosos extranjeros (norteamericanos y latinoamericanos) por lo que la compañía no presentaba homogeneidad técnica ni estilística. De ahí que Alicia ve la necesidad de la creación de una *Escuela* con un ordenamiento metodológico de acuerdo a las circunstancias específicas del cubano.

En 1950 se crea la Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso, en donde se plasma ya una metodología de la enseñanza, propia para la formación de bailarines profesionales.

Pero esta institución sufrirá las malas circunstancias económicas hasta la llegada de la revolución cubana en 1959, que inicia además del cambio social, un movimiento cultural de gran alcance. La Escuela Cubana de Ballet alcanza entonces su plenitud.

Definición de Escuela de Ballet.

Ya que hablamos de escuelas de ballet y el surgimiento particular de una nueva *Escuela*: la Cubana, cabe hacer una breve reflexión sobre lo que este término significa.

Lo que define a una Escuela de Ballet, es “el conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y forma emocional propia de proyectarse en la escena, presente en todos los bailarines formados dentro de principios similares, y que reflejan la resultante histórica del desarrollo económico y social de un país determinado, su idiosincrasia nacional, el espíritu de su folklore y la huella dejada, a través de las épocas por sus grandes artistas”. (Simón. 1973).

Una *Escuela* es un fenómeno estético complejo, compuesto por diversos elementos técnicos, estilísticos, expresivos y de línea artística, como señala el crítico Pedro Simón. Puede definirse como:

- Conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y expresivas con que se proyectan en la escena, bailarines formados dentro de principios técnicos y pedagógicos similares y con una línea artística común.
- Aquello que nos permite darnos cuenta de que estamos ante un bailarín de Escuela Soviética, Francesa, Danesa o Inglesa, con sólo verlo bailar, sin que nos diga previamente de donde procede.
- Resultante histórica del desarrollo económico y social, en un país determinado y que reflejen la idiosincrasia nacional. (idea Marxista)
- Conjunción de un esfuerzo colectivo, no de una sola personalidad.
- Trabajo de una vanguardia capaz y creadora, alrededor de la cual se nuclea discípulos, quienes deben defender los principios de la misma y garantizar el relevo histórico. Constituida por los centros de enseñanza.

Entre todas ellas nos interesa destacar en sus características esenciales a la Escuela Rusa Antigua como fuente fundamental, en nuestra opinión, para el desarrollo de la Escuela Cubana de Ballet.

La Escuela Rusa Antigua.

A finales del siglo XIX bajo la Dirección de Marius Petipá el ballet ruso alcanza su apogeo en evolución y desarrollo.

Se funda una *Escuela* profundamente rusa. Utiliza los aportes de todos los descubrimientos occidentales en materia de danza y coreografía, esta es una escuela profundamente sintética, que concilia la gracia francesa y el virtuosismo italiano con el alma eslava. Entre sus características tenemos: un gran “ataque”, llamado “atletismo clásico”, movimientos amplios, elevación y elegancia de sus saltos, fuertes espaldas en los hombres, virilidad y fuerza, forma bella y fluida del movimiento de brazos en las mujeres.

Esta *Escuela* debe diferenciarse del ballet soviético que agrega nuevas características con el trabajo de Agripina Vagánova.



10.1 . Alberto Alonso
(1940).



10.1. Fernando Alonso en su 70 Aniversario.
(1984).



Alicia Alonso en *Canción para la extraña flor*, ballet inspirado en el poema homónimo de Fina García Marruz Foto: Livio Delgado.

10.1. Alicia Alonso. (1977).

Surgimiento de la Escuela Cubana de Ballet.

La Escuela Cubana surge de la asimilación de toda la tradición ya existente, consciente a veces, espontánea otras, involuntaria o meditada, características seleccionadas según concepciones estéticas muy arraigadas en lo cubano, transformadas y enriquecidas mediante la experiencia escénica de una personalidad artística de excepción: Alicia Alonso como exponente; la práctica docente de Fernando Alonso, sistematizando un método de enseñanza y las experimentaciones coreográficas de Alberto Alonso.

“La Escuela Cubana fue producto de una suma de elementos de diversa procedencia, que pasó por el fino tamiz de la sensibilidad cubana, del sentir estético de un pueblo para el cual la danza, como apuntara Alejo Carpentier, responde a una necesidad profunda del temperamento” (Simón. 1977).

De las variadas fuentes de que se nutren las carreras de los Alonso, sobresalen dos: la antigua Escuela Rusa, representada entre otros profesores por Alexandra Fedórova, egresada de la famosa Escuela de San Petersburgo y de la Escuela Italiana, representada por Enrico Zanfretta, de la Escuela de la Scala de Milán, junto a ellos una gran lista de profesores, coreógrafos y bailarines de influencia de las Escuelas Inglesa y Danesa y del ballet Moderno Norteamericano, con figuras como Agnes de Mille, Jerome Robbins, George Balanchine, Eugene Loring, Michael Kidd, entre otros. Y de la Escuela Ruso-Soviética, a finales de los 50.

Todo este acervo fue recibido por los cubanos de manera analítica, crítica y creativa. El cubano es una raza de sincretismo y el ballet también lo fue.

En el proceso de selección y elaboración de elementos, se toman en cuenta las características biofísicas, la idiosincrasia y la cultura nacional cubana, elementos que tuvieron una resonancia comunicativa excepcional, expresados en el propio arte de la bailarina Alicia Alonso.

Una Escuela de Ballet para definirse como tal, no expresa sólo una forma peculiar del trabajo técnico de los bailarines y de la metodología, sino también reúne diversos aspectos estéticos y emocionales que se plasman en el trabajo escénico total.

La Escuela Cubana de Ballet esta integrada, en síntesis, por un conjunto de características de estilo, peculiaridades técnicas y rasgos emocionales propios en la proyección de los artistas, desde la escena, presente en varias generaciones de bailarines que reflejan en la danza una manera de ser, una idiosincrasia nacional.

Como rasgos de la Escuela Cubana, contribuye de manera decisiva, una línea artística y coreográfica propia, una determinada estética con un concepto dinámico sobre las relaciones de tradición e innovación: el respeto a la esencia de los clásicos y su dialéctica unidad con el principio de que el arte debe ser siempre una expresión de la contemporaneidad.

De todo ello, los fundadores de la Escuela Cubana, fueron seleccionando lo que se consideró más adecuado al bailarín cubano, según su constitución física, las peculiaridades anatómicas, temperamento, idiosincrasia y sentido estético, aunque la base técnica es la misma en todas partes del mundo, los creadores de la Escuela consideran que la diferencia es el acento que se les da a los diferentes aspectos.

La Escuela Cubana aunque se ha conformado con aspectos de todas las escuelas ya existentes, no debe considerarse una mezcla ecléctica de ellas, "no es la suma mecánica de característica ajenas, sino un proceso de asimilación al que se han sumado también elementos inéditos". (Simón. 1977).

La Escuela Cubana aunque empieza a forjarse previa a la revolución, solo con el triunfo de la Revolución es que encontró las condiciones objetivas para su culminación como tal, y es a partir de 1964 cuando se producen los éxitos de las primeras figuras jóvenes cubanas en concursos internacionales de ballet, en donde los especialistas comienzan

a reconocer como Escuela Cubana, lo que hasta entonces solo se había señalado como virtudes y características individuales de Alicia Alonso.

El crítico inglés Arnold Haskell afirma, luego de un extenso análisis: “En fin: igual existe una Escuela Cubana de Ballet , la más joven nacida en unos trescientos años de historia y que ya puede reconocerse sin lugar a dudas”. (Simón. 1977).

Clives Barnes del New York Times, la describe como: “Un intento concienzudo de combinar las virtudes de muchas escuelas de danza” y que se admiraba de que un pequeño país, sin un gran desarrollo económico, proporcionara lo que calificó de: “una de las grandes Escuelas de Ballet del mundo”. (Simón. 1977).

Otras personalidades como Galina Ulánova, Maya Plisétskaia, Natalia Dudínskaia y Sofía Golóvkina reconocen y elogian a la Escuela Cubana.

Características técnicas de la Escuela Cubana de Ballet.

Entre las características técnicas de la Escuela Cubana de ballet, tenemos:

- El buen desempeño del balance, los giros y los saltos.
- Una coordinación precisa de los movimientos de todo su cuerpo, que los libera de la tensión muscular y les da la posibilidad de destacar su virtuosismo.
- Esmero en la pureza clásica de la interpretación.
- Alto grado de musicalidad, y aprovechamiento de la misma.
- Variedad de matices en su baile.
- Desarrollo de una íntegra educación artística.
- Un constante desarrollo del pensamiento coreográfico actual.
- Conciencia de la relación interpretativa y comunicativa del baile en pareja.
- La rapidez en el movimiento de los pies.
- Se desarrolla una pantomima con mayor frescura y con elementos teatrales más actuales, no estereotipados.
- La escuela en general se preocupa de la interpretación tanto como de la técnica.
- En la Escuela Cubana se respeta la individualidad de cada artista.

XI. Capítulo V.

Los Ballets Rusos y la Escuela Cubana de Ballet.

"y sus mismos bailadores, si es que los fuiste a buscar
a casa del carajo, donde nacieron y se criaron,
se te vuelven profesionales, y entonces todo es distinto".

(Carpentier.1987).

1. La influencia de los Ballets Rusos en el desarrollo de la Escuela Cubana de Ballet.

En América hay regiones que por causas históricas como las que describo en este trabajo, se dan movimientos artísticos que son representativos del esfuerzo de las sociedades de distintos tiempos, por lograr un arte que les represente a nivel mundial. Es el caso de la Escuela Mural Mexicana, en la que se recogió la cultura ancestral de México, la modernidad en el siglo XX y en la que este país aún hoy, encuentra una fuente para su proyección al futuro. Y es que con las artes, podemos emprender un viaje que a partir de la belleza nos hable de lo que somos como pueblos, "recorrido por ríos que son América, la de los heroicos lagartos perezosos, ropa tendida como banderas o la joya de las haciendas que nos significan extremos brutales". (Marín, 1993) también es el caso del ballet cubano como una de las *Escuelas* mayormente reconocidas a nivel mundial, aún siendo la más joven, ha sido por sus características parteaguas y fundamento para el desarrollo del ballet en el siglo XX.

Nacida en 1948, la Escuela Cubana se fundamenta en la más pura tradición clásica, incorporando así mismo elementos de la cultura cubana y latina en general, logrando así un perfecto equilibrio entre disciplina, técnica y proyección artística.

Por ello y como antecedente a la cuestión que plantearemos, no es exagerado afirmar, que el ballet cubano ha sido en la segunda mitad del siglo XX, lo que los Ballets Rusos de Diaghilev fueron a principios y durante la primera mitad de ese mismo siglo.

Como ya hemos señalado, el ballet y la danza en general, han sido artes que se transmiten por tradición, de generación en generación, en su historia es relativamente fácil trazar una línea genealógica de los grandes maestros, bailarines, coreógrafos, sus obras y sus influencias, de esta manera, en esta línea genealógica de la que hablamos encontramos el vínculo afortunado entre los Ballets Rusos y el Ballet de Cuba y la posteriormente desarrollada Escuela Cubana de Ballet.

Ahora bien, ¿cómo llegan los Ballets Rusos a Cuba? Esta compañía, bajo la dirección del Coronel de Basil y siguiendo los principios básicos de Diaghilev, emprende una serie de giras por todo el mundo, incluyendo a América, en donde la tradición balletística era menos que nula, entre los países que más visitan se encuentra Cuba; ahí realizan varias temporadas entre 1935 y 1947. Estas actuaciones representaron para el público cubano el primer acercamiento con algunas de las obras más representativas del arte coreográfico de la primera mitad del siglo XX, las mismas que en Europa con Diaghilev cambiaron definitivamente el curso de la historia de la danza.

Por otra parte en Cuba, en el año 1918 se había fundado por parte de la aristocracia, la Sociedad Pro Arte Musical y en 1931 dentro de esta misma institución, la escuela de ballet, en donde ya comenzaban los simientos de la gran tradición que Cuba habría de desarrollar.

En este panorama, en 1936, llegan por primera vez a La Habana, los Ballets Rusos contratados por la Sociedad Pro Arte Musical y debutan en el Teatro Auditorium (hoy Amadeo Roldán) el 9 y 10 de marzo de ese año con las obras: *Las bodas de Aurora* (versión del tercer acto de *La bella durmiente del bosque*), *El sombrero de tres picos*, *Las Sílides*, *Les Presages* y *El bello Danubio*.

Entre las figuras de esa noche estuvieron el reconocido bailarín y coreógrafo Léonide Massine, Alexandra Danílova, Irina Borónova, (esta última, durante una breve estancia en Cuba en 1937 prepararía a Alicia Alonso, entonces Alicia Martínez, para su debut en el doble papel Odette-Odile, en *El lago de los cisnes* en la representación realizada por Nicolai Yavorski con los alumnos de la escuela de ballet de la Sociedad Pro Arte Musical).

Además estuvieron Tamara Toumánova, David Lichine, Tatiana Riabouchinska, Vera Zorina, Tamara Grigorieva, Olga Morosova, Roman Jasinsky, Vania Psoto, el cubano Alberto Alonso y el director y compositor Antal Dorati, al frente de la orquesta, el mismo que dirigiera la orquesta del Metropolitan Opera House de Nueva York, en el debut de Alicia Alonso en el rol titular de Giselle.

En 1941 regresan a Cuba los Ballets Rusos de Montecarlo del Coronel de Basil contratados, esta vez, por la Sociedad de Conciertos Daniel y ofrecen una temporada en el mes de marzo, en el Teatro Auditorium presentando los estrenos en Cuba de: *El gallo de oro*, *Baile de graduación*, *Paganini*, *Carnaval*, *Sinfonía fantástica*, *Cotillon*, *Petroushka*, *Los cien besos* y *Sheherezade*.

En esta ocasión aparecen como parte del elenco de los Ballets Rusos, como figuras principales, los primeros cubanos: Alberto Alonso y Fernando Alonso, quienes se habían incorporado a la compañía como artistas invitados, para las presentaciones anteriores en La Habana, además de que el público cubano gozó de nueva cuenta con las grandes figuras del momento, como fue escrito en el Diario de la Marina el 4 de marzo de 1941:

"¡Irina Borónova, la grandiosa bailarina que vimos en la película Florián, viene en el original Ballet Russe del Coronel de Basil! Es esta una de las causas por las que toda La Habana desea ver el Ballet, ya que todos

somos conocedores de lo estilizado de sus bailes y de su inigualable belleza (...) Este maravilloso espectáculo, único en el mundo por su alta jerarquía artística será presentado en el Teatro Fausto, a todo lujo y a toda orquesta, al igual que ha sido presentado en todas las grandes capitales y viene a La Habana integrado por todos sus componentes y con el mismo magnífico repertorio que han presentado en el Met, en el Covent Garden, en la Ópera de París etc".(Piñeiro.2001).

En esta época también comienza a haber una relación entre la tradición del ballet y la cultura afrocubana, descubierta y valorada por los bailarines y coreógrafos. Ejemplo de ello fue el ballet "Conga- Pantera" del afamado bailarín y coreógrafo David Lichine presentado en el "Tropicana" el 18 de abril de 1941 con música de Alfredo Brito y con la participación mayoritaria de bailarines cubanos.

Francisco Ichaso, crítico de esa época, apunta: "La coreografía de "Conga. Pantera" es simple, primitiva y eficaz (...) este ballet es lo mejor que se ha hecho aquí dentro del género afro, que tantas posibilidades ofrece y que tanta atracción ejerce sobre el turista. (...) Sin lugar a dudas puede decirse que "Conga-pantera" es el máximo espectáculo de este género dado a conocer al público habanero por los múltiples ángulos de verdadero colorido que ofrece a los espectadores, que quedan encantados con esta soberbia producción de David Lichine". (Piñeiro.2001).

Lichine produce otros espectáculos de este género dando a conocer a nuevas figuras cubanas. Mientras, algunas otras figuras rusas eran apoyadas por instituciones cubanas como La Asociación Amigos de la Cultura, el Departamento de Cultura del Gobierno Provincial y La Sociedad Pro - Arte. Después de estas actuaciones y estando en Cuba, la compañía sufre una crisis económica que culmina con la división, muchos bailarines deben permanecer en Cuba, sin trabajo ni dinero.

Pese a todo, podemos considerar esta crisis, afortunada para los cubanos, pues muchos de los bailarines de la compañía rusa que permanecieron por esta temporada en Cuba, comenzaron a dar clases

privadas y a participar en diversos montajes que culminan en un nuevo contrato para la compañía, los días 22, 23 y 24 de abril en el Auditorium, en donde es presentado el estreno nacional del ballet "El espectro de la rosa", inmortalizado por Nijinski en la primera época de los Ballets de Diaghilev.

En 1946 la Compañía los Ballets Rusos inicia una nueva temporada en Cuba. Entre las obras representadas están: *Les Presages*, II acto de *El lago de los cisnes*, *Paganini*, y el estreno en Cuba de *Proteo* de David Lichine. Entre las figuras se destacan Irina Borónova, Tatiana Stepánova, Olga Morosova, Geneviève Moulin, Nina Strogánova, Carlota Pereyra, Vladimir Dokoudovsky, Roman Jasinsky, Vania Psota, Kenneth Mc. Kenzie, Oleg Tupine y Marian Ladre.

Debemos señalar que una característica de la cultura en Cuba ha sido que las sociedades de empresarios, gubernamentales o universitarias se han preocupado siempre por la difusión de la cultura de alto nivel para el pueblo, ya en estas representaciones de los Ballets Rusos se destaca: "Por primera vez en nuestro país, los estudiantes y el pueblo pudiesen disfrutar, a precios módicos de un gran espectáculo danzario como el de los Ballets Rusos del Coronel W. de Basil". (Piñeiro.2001). El impacto fue tal que a partir de este evento los dirigentes universitarios decidieron crear la Dirección de Cultura de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU), institución de gran importancia para la danza y la cultura en general en Cuba.

Influencia de Nijinski y otras figuras de los Ballets Rusos en el Ballet Cubano.

En cuanto a la herencia para el Ballet Cubano, también Nijinski, como figura masculina preponderante del ballet a nivel mundial, dejó huella en él. Una coreografía suya integró el programa de la función inaugural del Ballet Nacional de Cuba (entonces Ballet Alicia Alonso) el 28 de octubre de 1948: *La siesta de un fauno* interpretada por Igor Youskevitch. Otras obras a las que diera fama Nijinski fueron incorporadas al repertorio de esta naciente compañía como *Petrouska* y *El espectro de la rosa*.

Retomando la idea de que la transmisión del ballet se realiza primordialmente de generación en generación, hay que recordar también que los Alonso trabajan, en un principio, con personalidades de los Ballets Rusos que habían estado estrechamente vinculadas con Nijinski, entre ellos su hermana Bronislava, que creó para Alicia Alonso el ballet *Schumann Concerto* que se estreno en Nueva York en 1951.

XII. Conclusiones.

"Nereida. Ninfa residente en el mar". (Martí. 1975).

En estas conclusiones se han considerado aspectos históricos, desde una posición que quiso ser desprejuiciada (epogé), como ya se expuso en la metodología. Pero quisiera hacer un comentario antes de concluir, que tenga como fin ubicarme en el contexto de mi historia y de mi geografía, que me permita verme como parte de un país que realiza un constante esfuerzo para alcanzar su felicidad. Es Cuba, una Ninfa como Nereida que reside en el mar y que sabe abrir su territorio a las olas y a la gente de todos los continentes.

Se ha hecho un amplio recorrido desde tres perspectivas históricas que son:

- 1.- Perspectiva histórico-general. (Cap I y II).
- 2.- Perspectiva histórica que atiende a la pluralidad. (Cap III).
- 3.- Perspectiva histórico-específica. (Cap IV y V).

Para entender el fenómeno Diaghilev, su historia y los acontecimientos, esto para exponer en términos descriptivos, la importancia del período romántico como antecedente a este suceso y valorando las ideas de Diaghilev y de sus colaboradores, entre los principales, el coreógrafo Fokín, como fundamentales para el desarrollo del ballet moderno¹, estas ideas renovadoras sientan las bases para el desarrollo del ballet actual, así mismo la posibilidad de la renovación de una técnica al servicio de la estética de cada época y no el ballet como un arte decadente, como se le consideraba después del esplendor romántico. Con Diaghilev fue la primera vez que sucedió esto en la historia de la danza.

Así mismo la búsqueda de la unidad y autonomía del ballet como un arte integrador de otras artes, fue una de las ideas claves que

¹ Ver apéndice 1.

sustentan el ballet moderno y no sólo al ballet sino a las artes en general. Diaghilev fue el único de este tiempo, que ha logrado la participación de tan grandes talentos de una época a favor de un arte.

Todos estos aspectos por demás fundamentales para la historia del ballet y la danza en general, siguiendo la investigación histórica, pudimos constatar, cómo tienen vigencia, ya en el siglo XX, en la naciente Escuela Cubana de Ballet y cómo siguen siendo plenamente desarrolladas cuando esta Escuela llega a su pleno desarrollo. Desde mi punto de vista se trata de una estética plural que asimila un contexto latino, una idiosincrasia puramente cubana y sin embargo, perpetuando una tradición centenaria transmitida de generación en generación y con línea directa de los herederos de los Ballets Rusos de Diaghilev.

El Ballet Nacional de Cuba, como observamos, se ha caracterizado por la evolución constante de la técnica exigida, por la evolución natural de la especie, la defensa de una tradición pura y a la vez la creación vanguardista, la unidad en sus obras, en cuanto a coreografía, música, escenografía y vestuario, reuniendo así a artistas de diversas disciplinas, la búsqueda de una idiosincrasia propia y la popularización del ballet a nivel mundial, esto, mediante la creación de una profunda cultura balletística, principal sueño de Diaghilev en su momento.

Por todo ello destacamos varios aspectos de la trascendencia que representaron los Ballets Rusos en Cuba.

1. En primer término debe apuntarse que ya en esta época, temprana para el ballet en América, pasaron por Cuba todos los grandes bailarines y coreógrafos del momento a nivel mundial, influenciando ampliamente a los primeros bailarines y coreógrafos cubanos y no sólo a ellos sino a gran cantidad de artistas que se vinculan al que hacer del ballet. Con ello Cuba conoce y se familiariza pronto con las grandes obras clásicas y a su vez con lo más moderno del ballet, característica de los Ballets Rusos, que poseían toda la tradición clásica y a la vez siguiendo

esta técnica, infundían ideas modernas en obras nuevas. Esta postura vanguardista será adoptada más tarde por el Ballet Nacional de Cuba.

2. Los primeros bailarines cubanos (Los Alonso) trabajan directamente con los Ballets Rusos, lo que relaciona al ballet cubano con la más alta herencia del ballet, ellos serían pioneros del desarrollo del ballet en latinoamérica y fundadores de una metodología propia: La Escuela Cubana de Ballet, donde cristaliza esta influencia y sintetiza aspectos de las diversas escuelas existentes, como la Italiana, la Francesa, la Danesa y la Rusa tomando lo mejor de cada una para adaptarlo, a partir de un estudio kinesiológico² profundo, al somatotipo del bailarín cubano y latinoamericano, manifestándose así la multipluralidad palpable en el desarrollo de esta *Escuela*.

3. La preocupación de Cuba de ofrecer cultura de alto nivel a la población, permitió crear desde esta época un público conocedor y el gusto por la tradición balletística. Aspecto de primordial importancia para el desarrollo cultural de los países latinoamericanos.

4. El trabajo realizado por las primeras figuras cubanas en el extranjero, al lado de los Ballets Rusos de Montecarlo les permite desarrollar todas estas ideas en Cuba y aplicarlas en el desarrollo del ballet cubano.

5. Gracias a la experiencia adquirida por los cubanos, con los Ballets Rusos, pudo crearse la Escuela Cubana y el Ballet Nacional de Cuba con la tradición y herencia clásica con la que cuenta hoy en día y el rigor técnico, desarrollando su propia metodología, creada por Alicia Alonso y varios colaboradores.

6. En el Ballet Nacional de Cuba como ejemplo de esta aplicación de las ideas de integración (de lo que en este trabajo se expone como pluralidad), desarrolladas por Diaghilev, se han realizado obras con música y escenografía de compositores y pintores afamados, y también

² Ver apéndice 2.

existen ballets con guiones inspirados en obras de famosos escritores cubanos, ejemplo de ello: el ballet *Frutas y realidades* con coreografía de Gladys González, música de Leo Brouwer y diseños de Mariano Rodríguez, estrenado en La Habana en 1980.

Otro caso al respecto es, el ballet *Flora*, de Gustavo Herrera, con música de Sergio Vitier, y escenografía de Ricardo Reymena y Julio Castaño, inspirados en la obra del famoso pintor cubano, René Portocarrero, estrenada en La Habana en 1978. Así mismo, el ballet *Evasión* de Hilda Riveros contó con música de Seneville- Toussaint y diseños de Ricardo Reymena sobre la obra de Marcelo Pogolotti, estrenada en La Habana en 1980. Todas ellas estrenadas en el Gran Teatro García Lorca de La Habana. Esto por mencionar sólo algunas de estas obras que resumen la idea de unidad entre las diferentes artes.

7. El Ballet Nacional de Cuba y la Escuela Cubana, continúan la tradición³ de la obra comenzada por los Ballets Rusos, con los que se popularizó el arte del ballet, para que se siguiera desarrollando como un arte autónomo, que tenga relación con las demás artes, pero no dependiente de ellas, idea que había sido el sueño primordial de Diaghilev. Quien muere en 1929, pero su herencia para la renovación del ballet, es invaluable y como hemos visto en este trabajo, deja incontables discípulos, que llevarán esta tradición por el mundo entero y a Cuba de manera preponderante.

Como herederos directos de esta tradición del ballet cubano, los directores del Ballet Clásico de Querétaro de la Facultad de Bellas Artes de la UAQ, han podido transmitir estas ideas en torno a la práctica del ballet y a las puestas en escena de los mismos, durante los doce años de existencia de esta compañía, aspecto que se ha visto reflejado y se ha podido constatar a lo largo del trabajo realizado a favor de la cultura latinoamericana.

³ Ver apéndice 3.

Por lo anteriormente expuesto y en conclusión, en la Escuela Cubana de Ballet, hay elementos artísticos, relacionados con los antecedentes históricos del ballet en lo general, con la integración de las artes y de la cultura como aspectos plurales y, con la específica relación entre la Escuela Cubana de Ballet y los Ballets Rusos de Diaghilev, y que nos permiten en especial, identificar el arte del ballet como un arte autónomo, sustentado en la integración de la pluralidad de técnicas, de grandes artistas y de culturas varias, esto es, no solo de la pluralidad de las manifestaciones de las artes, sino, de la pluralidad de diversas geografías y tiempos.



12.1 . Ballet Clásico de Querétaro. FBA-UAQ. Las Bodas de Aurora. (1996).

BIBLIOGRAFIA.

- ARMENTEROS, Isis, 1977. En el aniversario 80 de los Ballets Rusos, España y una definición de Massine. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- BALANCHINE, George, Francis Mason, 1988. 101 Argumentos de Ballet. Alianza. Madrid.
- BARZEL, Ann. 1977. Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- BÉGUIN, Albert, 1954. El Alma Romántica y el Sueño. Fondo de Cultura Económica, México, DF.
- CABRERA, Miguel, 1998. Ballet Nacional de Cuba: Medio Siglo de Gloria. Ediciones Cuba en el Ballet. La Habana.
- CARDONA, Patricia. 1977. Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- CARPENTIER, Alejo. 1987. La consagración de la primavera. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba.
- DAGOBERT D. Runes- 1969. Diccionario de filosofía, Grijalbo, Barcelona.
- DALLAL, Alberto. 1977. Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.

- D. LEÓN, Belkis, 1981. Plástica y ballet un reto secular. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- DERRIDA, Jaques. 2000. Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl. Edición Manantial. Buenos Aires. Argentina.
- FITZGERALD, Brendan. 1977. Tradición. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- FOKÍN, Mijail, 1981. Memorias de un maestro de ballet. Editorial Arte y Literatura, Ciudad Habana.
- FRIDERICIA, Allan. 1977. Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Vicente, 1989. España y los Ballets Rusos. En el 38 Festival de Música y Danza. Congreso Granada, España.
- GONZÁLEZ, Jorge Antonio. 1973. El Ballet en Cuba hasta 1948. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- GUILLEN del Castillo, M., Linares Girela, D., 2002. Bases fisiológicas y físicas del movimiento humano. Editorial médica panamericana, Madrid.
- HASKELL, Arnold L. 1968. Ballet Russe: The Age of Diaghilev. Weidenfeld and Nicolson. Londres.
- HASKELL, Arnold L 1973. ¿Qué es el ballet? Instituto cubano del libro. La Habana.

- HUSSERL, Edmund. 1999. La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Ediciones Altaza. Buenos Aires.
- JACOBSEN, Svend Kagh. 1977. Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- KANDINSKI, Vasili. 1999. Punto y línea sobre plano. Editorial Altaza. Madrid.
- KANDINSKI, Vasili. 1981. De lo espiritual en el arte. Editorial Premia. México,DF.
- KOGAN, J. 1986. Filosofía de la imaginación. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- KOCHNO, Boris. 1962. El Ballet. Editorial del Consejo Nacional de Cultura La Habana Cuba.
- KONSULOVA, Violeta. 1977. Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.
- MCARDLE, William, Katch, Frank I., y Katch, Víctor L, 2004. Fundamentos de fisiología del ejercicio. Editorial Mc Graw Hill, New York.
- MACHADO, García Rogelio, 1981. Guía de Estudio. Historia y apreciación de las Artes Plásticas, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- MARTI, José, 1975. La Edad de Oro. Editorial Huemul. Buenos Aires.
- MARTI, José, 1995. La Edad de Oro. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, DF.

- MATISSE, Henri. 2004. Matisse. Editorial Numen. Seul.
- MARÍN, Jorge. 1993. Acerca del General y su laberinto según Márquez.
Revista Bellas Artes en Universidad Autónoma de Querétaro. Editorial
FBA UAQ. Querétaro.
- MÉNDEZ, Martínez, Roberto. 2000. El Ballet, Guía para espectadores.
Editorial Oriente. Santiago de Cuba.
- PASI, Mario. 1980 El Ballet, Enciclopedia del Arte Coreográfico. Editorial
Aguilar. Madrid.
- PEÑA DEL SOL, Pedro, 1980. Introducción a la técnica escenográfica,
Editorial Pueblo y Educación. La Habana.
- PICCASO. 1944. Primera Exposición de la Sociedad de Arte Moderno.
Edición Talleres Gráficos de la Nación. México, DF.
- PIÑEIRO, Fernández Ahmed, 2001. Los Ballets Rusos en Cuba, Revista
Cuba en el Ballet. La Habana.
- RODRÍGUEZ, Aguilera Cesáreo. 1981. Picasso. Editorial Arte y Literatura.
La Habana.
- SALAZAR, Adolfo. 1955. La Danza y el Ballet. Editorial Gráfica
Panamericana. México, D.F.

SACHS, Curt. 1944. Historia Universal de la Danza. Ediciones Centurión.
Buenos Aires.

SANCHEZ, Vázquez Adolfo. 1996. Cuestiones Estéticas y Artísticas
Contemporáneas. Fondo de Cultura Económica. México, DF.

SIMON, Pedro. 1977. La Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el
Ballet. La Habana.

SIMON, Pedro. 1980. La Herencia de Fokín. Revista Cuba en el Ballet. La
Habana.

TEODOSIEV, Teodosi. 1977. Opiniones de algunos especialistas sobre la
Escuela Cubana de Ballet. Revista Cuba en el Ballet. La Habana.

Apéndice.

Apéndice.

1.-Modernidad.

Lo moderno es inseparable de la categoría del progreso, entendido como un despliegue de la razón tanto en la historia como en la ciencia, la técnica y la producción. Afición a las cosas modernas, especialmente en literatura arte y religión. (Sánchez. 1996).

2.-Kinesiología.

Disciplina científica que estudia el movimiento humano, con especial énfasis en los aspectos comunicativos, es decir, en relación con el movimiento.

Derivada de la raíz griega "Kinein" (movimiento) y "logos" (estudio).

También se le llama "cineantropología que ya se enfoca fundamentalmente al estudio del movimiento del hombre.

La Kinesiología se empieza a conocer como disciplina en el Congreso Científico Olímpico, celebrado en Québec en 1976, con motivo de los Juegos Olímpicos de Montreal.

En 1978 se fundó el Internacional Working Group in Kinesiology (IWGK), que pertenece al Comité de Investigación del Internacional Council for Sport Science and Physical Education (ICSSPE), organismo no gubernamental de la UNESCO.

Los estudios de Kinesiología datan del antiguo Egipto y de esta ciencia se han derivado otras disciplinas relacionadas con el movimiento humano. Sus variaciones y sus mediciones están basadas en las leyes fisiológicas y de la energía del cuerpo humano al realizar distintos ejercicios que impliquen movimiento. Estos estudios se utilizan en las ciencias de la salud pero también en tiempos recientes han sido muy útiles en el arte y el deporte. (Guillen del Castillo. 2002).

3.- Tradición.

“Hablar de tradición cuando nos referimos a una compañía tan joven, puede parecer, quizás, prematuro, pero la tradición no es una pieza almacenada en un museo, sino una guía iluminante cuya llave es, en cada generación, a intuición de cada uno de sus más significativos bailarines” (Fitzgerald. 1977).

4.-Opiniones de algunos especialistas sobre la Escuela Cubana de Ballet.

Incluimos como referencia al suceso que constituyó a nivel mundial el surgimiento de la Escuela de Ballet, la escuela más joven y sin embargo con la tradición milenaria, que le han ganado un lugar preponderante en la historia del ballet actual, demostrando que la convivencia entre evolución (progreso) y tradición es posible y más aún puede arrojar resultados sorprendentes.

“... el otro fenómeno que ilustra las cualidades de la escuela cubana de ballet se refiere a la formación y el desarrollo técnico, profesional y expresivo....” (Dallal, 1977).

“La apertura hacia un lenguaje dancístico que evoca el gesto de la naturaleza, así como la imagen vista a través de una estética que parte de la condición psicológica, atenta a la necesidad interna de lo “bello”, es una de las tendencias del Ballet Nacional de Cuba, desarrollándose al unísono de una depuración y personalización continua del estilo y la técnica de la danza tradicional” (Cardona. 1977).

“Al hablar sobre la Escuela Cubana de Ballet, tengo la grata obligación de anunciarles que su nacimiento y estabilización esta relacionado con las visitas que el Ballet Nacional de Cuba a realizado a Bulgaria, en el año 1961, cuando el Ballet Nacional de Cuba visitó por

primera vez nuestro país, los especialistas del ballet advirtieron que poseía una formación específica, la cual prometía llevarlo a la vanguardia, a las primeras filas del desarrollo mundial del arte del ballet” (Konsulova. 1977).

“El representante Inglés que participó en el jurado Internacional de Varna, el por todos nosotros respetado, Arnold Haskell, se encargó de la noble misión de divulgar en el mundo europeo la existencia de la Escuela Cubana de Ballet” (Konsulova. 1977).

“El repertorio del Ballet Nacional de Cuba se caracteriza por la persecución de objetivos precisos, por la riqueza y la variedad, es decir, constituye una unidad dialéctica de calidad y cantidad, un fundamento sólido, una bien definida plataforma ideológica y estética” (Teodosiev.1977).

“El Ballet Nacional de Cuba ha desarrollado un estilo individual de ballet, dentro de la tradición clásica, pero matizado por el carácter nacional, uno nota una técnica meticulosa, un virtuosismo fantástico y, junto a esto, un encanto que es parte del temperamento y el buen carácter cubanos”. (Barzel.1977).

“Uno de los elementos fundamentales de la Escuela Cubana de Ballet, es, a mi entender, que ha hecho suyo un alto nivel técnico y que en sus coreografías hay preocupación por reflejar sus raíces propias y lograr una nueva dramaturgia de la danza” (Fridericia. 1977).

“Uno de los aspectos de carácter humano más destacado, de ese fenómeno intrínsecamente humano que es el ballet, radica en esa transmisión directa de una forma grandiosa de bailar por parte de grandes bailarines. Por eso en el lenguaje clásico (no así en la danza moderna) todo

bailarín debidamente formado puede pretender que de él surja una genealogía propia” (Fridericia. 1977).

“El ballet es un arte hermoso”: Ese era el credo danzario de August Bournonville. Él creía que el arte era un instrumento, para hacer del mundo un lugar mejor para la vida de sus semejantes” (Jacobsen. 1977).