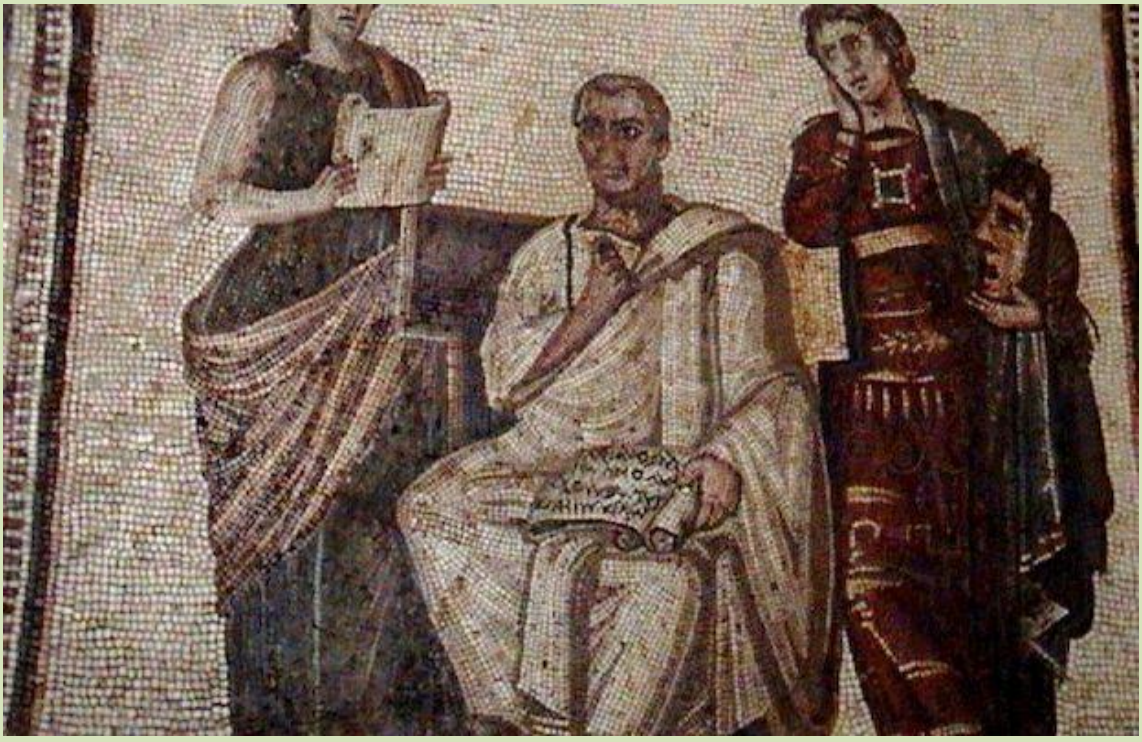
DETLI
Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por **Miguel Angel Garrido Gallardo**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

ballet. Término francés, *ballet*. (ing: *ballet*; al: *ballet*).

> *Espectáculo escénico en el que ha venido desarrollándose la danse d'école (escuela de danza clásica) durante los últimos seis siglos, aunándose con música y escenografía, con el fin de crear obras de interés dramático, lírico o de danza pura* (*The Encyclopedia of Dance and Ballet*, Mary Cklarke and David Vaughan eds., 1977, págs.41-42).

Aunque no se trate de un término estrictamente literario (*litterae*: las cosas escritas), no cabe duda de la vecindad semiótica que mantiene con la literatura (sobre todo, el teatro), máxime cuando Clarke y Vaughan advierten cómo este término, especialmente en las últimas décadas, ha pasado a tener un alcance más amplio debido a las hibridaciones y trasvases de lenguajes entre la danza clásica y la moderna y contemporánea y, por ende, actualmente se puede usar para referirse a gran parte de los espectáculos de danza escénica.

La historia del *ballet* tuvo su origen y primer desarrollo en Italia y en Francia. Aunque tanto las cortes italianas y francesas poseían espectáculos de danza entre sus actividades artísticas, sería durante el reinado de Catalina de Médici en Francia que el *Ballet de Cour* alcanzaría el esplendor y grandeza capaz de producir una obra como el *Ballet Comique de la Reine* (1581), que historiadores como Lincoln Kirstein describen como el "primer danza-drama teatral moderno" (1969, p. 148). Kirstein atribuye el triunfo de tal obra a Baldassarino da Belgiojoso que, en Francia, cambiaría su nombre a Balthasar Beaujoyeulx (ca.1535 – 1587). En su obra, Beaujoyeulx adaptaría las teorías humanísticas basadas en la antigüedad del Renacimiento italiano al gusto francés por medio de una trama basada en un episodio de la *Odisea* de Homero, y unificaría por vez primera los diferentes elementos que habían sido desarrollados ya en Florencia, Ferrara y la propia Francia: el torneo, la mascarada y la pastoral (Kirstein, 1969, p. 156). *El Ballet Comique de la Reine* consistía principalmente en grandes desfiles y complejas agrupaciones geométricas para las diferentes

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

danzas que, de forma innovadora, se presentaban con una unidad temática y artística ausente hasta ese momento en el *Ballet de Cour*.

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que, pese al título y la posición privilegiada que *El Ballet Comique de la Reine* tiene dentro de la historiografía tradicional de la danza, tal obra tenía muy poco que ver con lo que hoy se entiende como un espectáculo de *ballet*. Ni el diseño escénico era teatral, ya que se desarrollaba en los patios de los palacios, ni la técnica de los bailarines era lo que hoy entenderíamos como propia de un *ballet*. Más que un *ballet*, según el criterio actual, *El Ballet Comique* era una gran celebración monárquica de clara tendencia propagandística en la que lo importante no era tanto la invención coreográfica en su creación y el desarrollo técnico de los pasos, sino el diseño espacial.

Habría que esperar a la creación de la Académie Royal de la Danse en 1661, bajo el patrocinio de Luis XIV para empezar a sentir un desarrollo de la técnica de la danza y la profesionalización de los bailarines.

Luis XIV impulsó la danza dentro de los espectáculos de su corte, siguiendo las pautas de otro italiano, Giovanni Baptista Lulli, que pasaría a ser conocido, siguiendo el ejemplo de sus predecesores, bajo un nombre francés: Jean Baptiste Lully (1632 – 1687). Fue en una obra de este bailarín y músico que el joven Luis XIV se haría famoso como el Rey Sol, al interpretar con tan sólo catorce años el papel del dios Apollo en el *Ballet de la Nuit* (1661). El gusto del monarca por la danza le hizo comprender que para que esta llegara a sus más altos niveles de ejecución necesitaba profesionalización. Así quedaba expuesto por un grupo de maestros de baile al enviar al monarca una carta en la que explicaban las razones para la creación de la Académie Royal de la Danse: "… vemos a pocos en nuestra Corte y entorno que puedan tomar parte en nuestros ballets […]. Por todo ello, con la necesidad de proporcionar, con el deseo de restablecer este arte en su perfección, y para mejorarlo en todo lo posible, creemos que es oportuno establecer en nuestra buena ciudad de París una Real Academia de Danza" (en Kirstein, 1969, p. 185).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Lully fue el gran motor de esta academia, pero a su nombre hay que ya añadir ya el de Pierre Beauchamp (1631 – 1705), que pasaría a la historia por su codificación del uso del *en dehors* (rotación de las piernas desde la cadera para poder abrir los pies en la ejecución de los pasos), así como de las cinco posiciones de los pies, fundamentos hoy en día de la técnica clásica. Igualmente a él se atribuye el desarrollo del *battement tendu* como paso de transición entre las diferentes posiciones. Esta primera sistematización del vocabulario de la danza en la corte francesa hace que, hasta nuestros días, el lenguaje de la *danse d'école* transmitido durante generaciones sea de origen francés.

A la primera codificación de la técnica de *ballet*, hay que añadir igualmente otro hecho artístico importante en el desarrollo de este arte en la corte de Luis XIV: la búsqueda de unidad compositiva, tanto musical como coreográfica. El s. XVII dejaba así un legado importante para el desarrollo del *ballet* que cristalizaría en el siglo siguiente con la creación de la Escuela de Ballet de la Ópera de París (1713). El nuevo siglo vería además la emergencia de un nuevo tipo de danza, *la belle danse*, así como uno de los primeros sistemas de notación coreográfica, desarrollado por Raoul Auger Feuillet (1653 – 1709), que permitiría una primera conservación y transmisión posterior de pasos y diseños espaciales que continúan siendo objeto de estudio.

Por estos motivos, la historiografía de la danza sitúa el siglo XVIII como el momento en el que se implementan y consolidan las innovaciones técnicas, escenográficas, musicales y escénicas. Paralelamente a estos logros aparecerían artistas distinguidos, así como intelectuales que generarían un aparato teórico sobre la práctica del arte coreográfico que permitirían posteriormente la eclosión del Ballet Romántico (Kirstein, 1969; Guest, 1976; Au, 1988) un siglo después.

Dos figuras femeninas destacarían en el desarrollo del lenguaje técnico y expresivo: María Camargo (1710–1770) y Marie Sallé (1707–1756).

María Camargo fue una bailarina de ascendencia española e italiana que empezó su carrera como niña prodigio a los diez años con la gran maestra Françoise Prévost (1680 – 1741). Su debut en la Ópera de París tuvo lugar en 1726, en el ballet *Les Caractéres de la Danse*. Camargo

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

aportaría a la danza una ligereza en el juego de pies inusitada en su época, al decidir acortar su falda para que el público pudiera admirar su técnica de salto. Fue la primera bailarina en ejecutar el *entrechat quatre* y su fama la recrearon pintores como Nicolas Lancret (1690–1743) y filósofos como Voltaire (1694–1778). Camargo conseguiría con su técnica de saltos imponer la *danse haute*, sobre la *danse basse*, es decir, un nuevo tipo de danza en el que la verticalidad primaría sobre la horizontalidad de las danzas de corte que se habían desarrollado hasta el momento.

Marie Sallé fue también alumna de Prévost y sería la competidora directa de María Camargo en los escenarios parisinos. Si Camargo brillaría a lo largo de su carrera por esa técnica de saltos ya mencionada, Sallé pasaría a la historia por ser una bailarina que aunaría técnica y expresión. Su búsqueda por hacer de la danza un arte expresivo la llevaría a coreografiar en 1734 su obra *Pygmalion*, en la que abandonaría el corsé, las faldas de la época, las pelucas y los zapatos de tacón, para presentarse con el pelo suelto, vestida con una túnica griega y sandalias. Sallé pasaba así a ser la primera coreógrafa de la historia de la que tenemos noticia. Sus reformas a nivel expresivo y dramático serían las precursoras del *ballet d'action* que haría famoso a Noverre y sus propuestas escénicas inspirarían igualmente las reformas del propio Noverre años después (Moore, 1938; Kirstein 1969; Guest, 1976; Clarke y Vaughan, 1977; Leigh Foster, 1996).

Si importantes fueron las mujeres durante este siglo, no se puede olvidar la dinastía de los Vestris, Gaetano y su hijo Augusto. Gaetano Vestris (1729–1808), de origen italiano, estudió con Louis Dupré (1690–1774) en la Ópera de París. Entró a formar parte de la compañía en 1749 y, tras abandonarla por una discusión con el *maestro de ballet*, volvería a la misma una vez se hubiera ganado el título de *le Dieu de la Danse*. Gaetano Vestris fue el responsable del desarrollo técnico de la pirueta, pero además sería el primer bailarín en abandonar el uso de la máscara en 1772, en el *ballet Castor y Pollux*, además de convertirse en un actor de primer orden, gracias a su claridad en la interpretación del mimo (Clarke y Vaughan, 1977).

Diccionario Español de Términos Teatrales Internacionales

Augusto Vestris (1760–1842) fue una figura fundamental en la formación de la generación de bailarines y coreógrafos que habrían de triunfar durante el Romanticismo. Su contribución al desarrollo de la técnica clásica fue importante, ya que heredaría el título de su padre de *Dios de la Danza* y a sus 75 años todavía aparecería en escena junto a María Taglioni en el escenario de la Ópera de París. Su elevación, trabajo de pies y la limpieza de sus piruetas quedarían reflejadas en la técnica de sus alumnos más destacados que, en sus coreografías posteriores, dejarían testimonio de los avances técnicos de su maestro (Clarke y Vaughan, 1977).

Pero si importante fue el desarrollo de la técnica durante este siglo, mención aparte merece el desarrollo coreográfico y, de entre todas las figuras, merece atención especial la de Jean-Georges Noverre (1727–1810). Curiosamente, la importancia de Noverre y su puesto destacado en la historia de la danza viene dado por su legado escrito, no coreográfico. Su obra *Las Lettres sur la Danse et sur les Ballets* (1760) dejaron para la posteridad uno de los manifiestos más importantes y radicales jamás escritos sobre la danza escénica que, además, servirían de punto de partida para otras reformas posteriores, como las desarrolladas por Mikhail Fokine ya en el s. XX.

Las ideas de Noverre encontraron su expresión coreográfica en el *ballet d'action*, un tipo de espectáculo escénico que sentaría las bases para lo que después pasaría a conocerse como *ballet*. Para Noverre, un espectáculo de danza tenía que tener un argumento trágico y teatral, un diseño coreográfico que se adaptara a este argumento y su contexto histórico o social, alejado de las formas establecidas y de las convenciones de su momento, con una música apropiada y creada en base a sus ideas y gestos y, finalmente, un énfasis en la pantomima y la danza como elementos unificadores de la obra. Según el propio coreógrafo: "un ballet bien compuesto es un cuadro viviente de las pasiones, maneras, hábitos, ceremonias y costumbres de todas las naciones del mundo, consecuentemente, debe ser expresivo en todos sus detalles y hablar al alma a través de los ojos; si no tiene expresión, imágenes impactantes o situaciones de fuerza, se transforma en un espectáculo frío y espantoso" (en Kirstein, 1969. P. 222).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Quizás los fragmentos de sus Cartas más famosos son aquellos en los que denuncia la situación de la danza que se desarrollaba en su día. Una de sus quejas más famosas era la de la primacía de la renovada técnica de la danza en los espectáculos; para Noverre la técnica debía ser un medio indispensable con el que llegar a un fin expresivo, no un fin en sí mismo. Como exhortaba a sus discípulos: "Hijos de Terpsícore, renunciad a los *cabrioles*, *entrechats* y otros pasos extremadamente complicados; abandonad las sonrisas forzadas para estudiar los sentimientos, la gracia sin artificio y la expresión…" (id., p. 220).

Entre las colaboraciones más destacadas de Noverre cabe señalar su ballet *Les Petits Riens* (1778) con música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) e *Iphigénie en Tauride* (1779) con música de Christoph Willibald Gluck (1714–1787). El gran actor David Garrick (1717–1779) aclamaría a Noverre como "el Shakespeare de la danza" (en Guest, 1977, p. 257), y tal parece que fuera su capacidad creadora que el mismísimo *Dieu de la Danse*, Gaetano Vestris, seguiría a Noverre hasta Stuttgart para estrenar su obra más celebrada *Medée et Jason* (1760).

Las innovaciones de Noverre habrían de cambiar el rumbo del espectáculo coreográfico, así como inspirar a generaciones de coreógrafos y coreógrafas hasta nuestros días. La importancia de esta figura quedó reconocida por la UNESCO en 1980, al establecer el 29 de abril (fecha de nacimiento del coreógrafo y escritor) como el Día Internacional de la Danza.

Quizás uno de los seguidores más fieles a las ideas de Noverre fue Jean Dauberval (1742–1806), quien en 1789 coreografiaría una de las obras más antiguas dentro del repertorio internacional *La Fille mal gardée*[1]. La historia de unos campesinos, en tono cómico, introducía novedades importantes en cuestiones temáticas y anunciaba el

[1] Las versions actuales de La fille mal gardée han sido, o bien recreadas a partir de las versions posteriores de Marius Petipa en Rusia, o totalmente renovadas coreográficamente en el s. XX.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

paulatino alejamiento de la danza de seres mitológicos y divinos en pos de un mayor naturalismo.

Discípulo a su vez de Dauberval y figura de transición entre el s. XVIII y el s. XIX, Salvatore Vigano (1769 – 1821) sería el último gran coreógrafo de esta época de desarrollo continuado en la configuración del lenguaje y la forma escénica de la danza. Vigano tomaría las ideas del *ballet d'action* de Noverre para transformarlas en su visión del *coreodrama*, es decir, un espectáculo en el que el *cuerpo de ballet* empieza a tomar una importancia inusitada a la hora de avanzar la narrativa y el drama del espectáculo. Su colaboración más importante se desarrollaría en 1801, cuando coreografiaría *Las criaturas de Prometeo*, con música de Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827).

Va a ser durante el s. XIX que el *ballet* va a quedar finalmente configurado, no sólo como lenguaje escénico, sino como arte. Quizás la razón fundamental por la que la mayor parte de la historiografía de la danza otorga a este siglo tal privilegio radica en el hecho de que es a partir de esta época, más concretamente durante el Romanticismo, cuando el *ballet* empieza a tener un repertorio conservado que permite estudiar las obras, no a través de textos o descripciones, sino a través del propio lenguaje coreográfico y su evolución escénica.

Esta es la razón por la que Lincoln Kirstein lamentaba la llegada de la danza hasta el s. XIX sin "un *Partenón*, aunque sea en ruinas; una *Tumba del Papa Julio II*, aunque esté incompleta; una *Última Cena*, aunque descolorida. No hay un *Hamlet*, un *Concierto Emperador*" (1969, p. 214). Para Kirstein el "ballet es ver" (id.) y la falta de obras conservadas durante todos los siglos de configuración del arte del *ballet* genera un vacío documental que parece encontrar resolución en el s. XIX.

La aparición de un legado coreográfico en este siglo no es un hecho fortuito y se debe, en gran parte, a las evoluciones técnicas y escénicas de los siglos precedentes. Sin embargo, y pese a que la historiografía tradicional concede a tales avances la condición de ser una especie de germen del *ballet*, un *proto-ballet*, conviene recordar que no parecía existir en los diferentes momentos históricos ni la necesidad ni la finalidad de llegar a la eclosión del Ballet Romántico. Como apunta John

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Chapman, "a pesar de lo novedosas que puedan parecer las ideas de Noverre al lector actual, estas pertenecieron estrictamente al siglo dieciocho. […] Lo que él quiso decir en sus *Letters* y lo que hoy extraemos de ellas son dos cosas totalmente diferentes" (1979, p. 265). Si bien es evidente que el espectáculo del *ballet* no surge de la nada, tampoco es útil considerar los avances coreográficos a lo largo de la historia como un continuo fluir hacia la configuración del espectáculo de *ballet* que hoy se conoce internacionalmente.

Para que el *ballet* floreciera durante el s. XIX, faltaba una codificación de la técnica clásica que permitiera unificar las diferentes escuelas existentes hasta el momento. Dicha labor la llevaría a cabo un italiano, Carlo Blasis (1803–1878), alumno de Dauberval, de quien aprendería las reformas introducidas por Noverre. Como Noverre, su mayor contribución a la historia viene dada por dos libros, tratados de técnica en este caso, que asentarían las bases de la *danse d'école* durante generaciones, ya que su longeva carrera como docente le haría establecer una importante línea de transmisión de sus dictados técnicos y estilísticos que darían lugar, no solo a la eclosión del Ballet Romántico, sino al Ballet Imperial y llegaría hasta el s. XX gracias a los maestros que recogerían su tradición y la adaptarían en diferentes lugares y contextos.

En 1820, Blasis publicaría su *Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse*, en el que ya recogería algunas ideas sobre la técnica y su forma de ejecución por parte de los bailarines. Sin embargo, su gran obra fue el *Tratado de Terpsícore. El arte de la danza*, publicado en Londres en 1828, y obra en la que resumiría las danzas características de su tiempo y, fundamentalmente, las características principales de la *danse d'école* y su correcta ejecución. La importancia del tratado de Blasis no es el de ser el primero de la historia, pues habían existido otros muchos tratados sobre danza desde el Renacimiento, sino su teorización sobre la técnica y su ejecución. Ya no se recogen solamente los pasos, sino que se explica cómo realizarlos desde un punto de vista anatómico, musical y estilístico. Con Blasis queda establecida la gramática de la danza clásica en ejecución y transmisión,

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

asentándose así la técnica que durante décadas usarían coreógrafos y coreógrafas en diversos puntos geográficos.

La gran contribución de Blasis al vocabulario existente fue la codificación de la posición que se convertiría en emblemática durante el período Romántico: el *attitude*. Tal posición surgió del estudio de la escultura manierista *Mercurio* (1567), de Giovanni da Bologna (1529–1608). Dicha escultura fue admirada ya en su momento por el desafío que supuso el mínimo apoyo de la figura en su composición espacial. De igual forma, la posición desarrollada por Blasis era un estudio sobre la disposición de las extremidades y el tronco en la búsqueda de un equilibrio que siguiera la idea clásica de elegancia y gracia en el gesto: "Además de un porte elegante, dejen que el bailarín adquiera verticalidad, al formar un exacto contrapunto con cada parte de su cuerpo, y de esta forma se le permitirá apoyar su cuerpo sobre solo una pierna, así como obtener un estilo elegante de *attitude* sobre ambas" (1830, 73).

Con una técnica desarrollada y codificada, al *ballet* solo le quedaba encontrar un contexto favorable en el que desarrollarse, algo que ocurriría durante el período romántico.

En 1820 la Ópera de París inauguraría un nuevo teatro en la calle Le Peletier y sería en este nuevo escenario que tanto la ópera como el *ballet* florecerían durante décadas (Guest, 1976). El s. XIX inauguraba una nueva concepción del arte, en el que las convenciones del ideal clásico daban paso al culto del individualismo y del sentimiento frente a la razón. Es por esta razón que resulta complicado establecer unas pautas para un lenguaje artístico que abarca desde los poemas de John Keats (1875–1921), hasta la música de Richard Wagner (1813–1883).

El *ballet* en estos momentos estaba en un estado de decadencia debido a que los logros técnicos que el s. XVIII había traído consigo habían degenerado en un espectáculo "puramente acrobático" (Guest, 1976, p. 82). Las cosas, sin embargo, pronto tomarían un nuevo rumbo al debutar Maria Taglioni (1804–1884) en escena en 1827.

Maria Taglioni, hija del también bailarín y coreógrafo Filippo Taglioni (1777–1871), pasaría a ser el epítome de una época y su fama

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

solo sería igualada por la de su contemporánea Fanny Elssler. Alumna de Jean François Coulon (1764–1836) y de su padre, su gran triunfo escénico vendría el 21 de noviembre de 1831, cuando apareció en el personaje de la Gran Abadesa en el *ballet* de la ópera *Robert Le Diable* de Giacomo Meyerbeer (1791–1864). La coreografía de este *ballet* estuvo a cargo de su padre y, en ella, por primera vez aparecía un atisbo de lo que vendría a ser una característica principal del Ballet Romántico; la recreación de mundos imaginados y de personajes de ultratumba. Las innovaciones teatrales del momento, así como la evolución de la danza aérea y la técnica de puntas conseguían plasmar en escena la imaginación romántica y crear un ideal estético que daría al *ballet* un triunfo de público y crítica desconocido hasta ese momento.

La consagración de Taglioni tendría lugar un año después, cuando Filippo Taglioni crearía para su hija el que se convertiría en el Ballet Romántico por excelencia, *La Sylphide* (1832). El *ballet* cuenta la historia de un mortal y un espíritu del aire, la sílfide, reflejando esa dualidad romántica entre un amor terrenal y un amor espiritual que, inevitablemente ha de terminar en tragedia.

El triunfo absoluto de esta obra la establecería como modelo a seguir durante décadas: un *ballet* en dos actos, uno de ellos situado en el mundo terrenal y otro en un mundo onírico; la introducción del *ballet blanc,* gracias a la aparición del tutú romántico que permitía a la bailarina una libertad de movimientos desconocida hasta ese momento; y el uso expresivo de la técnica de baile de puntas, algo que los italianos habían desarrollado, pero que hasta ese momento había quedado relegado a la acrobacia y no a un motivo artístico.

La Sylphide es el primer *ballet* de la historia que se ha mantenido en el repertorio hasta nuestros días. Sería, sin embargo, no en la versión de Filippo Taglioni, sino en la de August Bournonville (1805–1879).

Bournonville fue alumno de Augusto Vestris en la Ópera y debutaría en 1826 en el teatro como bailarín. Fue pareja escénica de Taglioni y, tras ver su interpretación de *La Sylphide*, decidió crear su propia versión en Copenhague en 1836. Con este ballet, no solo se

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

inauguraba la tradición danesa de *ballet*, sino que se dejaba, por primera vez, un documento escénico para las futuras generaciones de bailarines y públicos. El traspaso de la coreografía de Bournonville de generación a generación de bailarines y maestros, ha hecho que esta obra se haya conservado hasta nuestros días.

Pronto aparecerían nuevas estrellas que contribuirían al desarrollo de este arte en una vertiente que, al igual que la anterior, cautivaría al público de su época: el nacionalismo.

En 1834, tras la muerte de Fernando VII y el cierre de los principales teatros del país, llegaron algunos de los bailarines españoles más importantes a París. El triunfo de estos artistas, entre los que destacaron Dolores Serral y Mariano Camprubí, contribuyó a que se diera un cambio de estética en el Ballet Romántico. Los bailarines españoles, formados en la escuela bolera, combinaban un trabajo de pies incisivo con unos torsos expresivos en los que los brazos se movían en ritmos independientes a las piernas. Este uso expresivo de los torsos pasaría al lenguaje del *ballet* que, hasta ese momento había centrado su atención en el trabajo de las piernas. La introducción de danzas como el *bolero* o la *cachucha* causarían furor en París y abrirían las puertas a la llegada y triunfo de la otra gran bailarina de la época: Fanny Elssler (1810–1884).

Bailarina de origen austriaco, Elssler fue contratada por la Ópera de París para contrarrestar el éxito de Taglioni. Allí estudiaría también con Vestris y debutaría en el *ballet* de Jean Coralli (1779 – 1854), *Le Tempête* en 1834. Sin embargo, su mayor triunfo lo obtuvo en el *ballet* del mismo coreógrafo *Le Diable Boiteux* (1836) interpretando la *cachucha*, danza con la que estaría asociada durante gran parte de su carrera. Elssler pasaría a partir de ese momento a ser conocida como la *bailarina pagana*, frente a la *bailarina cristiana*, como pasaría a ser conocida Taglioni.

El triunfo del *ballet* en París sería en gran medida el triunfo de sus estrellas femeninas y, de la sucesión de obras que se estrenaron de forma constante, tan apenas han llegado unos pocos ejemplos. Sin embargo, en 1841 se estrenaría *Giselle,* obra que pasaría a ser el ballet

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

más importante de esta época, con presencia en la mayor parte de las compañías de ballet hasta la actualidad.

Como diría ya en el s. XX George Balanchine, la importancia de *Giselle* no es solo histórica, sino artística, puesto que es una gran obra tanto desde el punto de vista narrativo como coreográfico (en Balanchine y Mason, 1978, vol. 1, p. 262). El libreto partió de una idea de Théophile Gautier (1811 – 1872), tras leer una leyenda germánica que hablaba de las *willis*, espíritus de jóvenes fallecidas antes de su boda y condenadas a salir de sus tumbas y bailar durante la noche y obligar a bailar hasta morir a cualquier hombre que osara ver sus ritos. La música fue compuesta especialmente para la obra por Adolphe Adam (1803 – 1856), algo inusitado en la época, ya que la mayoría de los *ballets* se coreografiaban con músicas preexistentes y no requerían partitura original. Adam fue, por lo tanto, el encargado de sentar las bases para los sucesivos compositores de música de *ballet*, y lo hizo componiendo una obra por medio del uso de *leitmotifs* musicales para los diversos personajes y momentos dramáticos que se reflejarían igualmente en los propios *leitmotifs* coreográficos.

La bailarina que pasaría a la historia por ser la intérprete de tan preciado papel fue la italiana Carlota Grisi (1819 – 1899), que se convertiría en la gran estrella parisina tras el triunfo de la obra desde su estreno.

Los coreógrafos de la obra fueron Jean Coralli y Jules Perrot (1810–1892), aunque originalmente solo se atribuyó a Coralli. Perrot era en ese momento el marido de Grisi y, fuentes de la época, incluyendo al propio Gautier, aseguraron que gran parte de la coreografía creada para ella fue obra suya (Guest, 1976, p. 101).

Giselle seguía el formato establecido por *La Sylphide*, como un *ballet* en dos actos en el que cada acto representa un aspecto de la dualidad romántica. Así, el primer acto transcurre en un pueblo de Alemania e incluye las expresiones de danzas populares, así como la gran carga narrativa de la historia. El segundo acto es un ejemplo perfecto del *ballet blanc*, ya que contiene todas las escenas de las willis y, por lo tanto, el

Diccionario español de términos literarios internacionales

mundo de ultratumba y fantástico exaltado en esta época. La historia es simple, Giselle es una campesina que se enamora de un noble, Albrecht, creyéndolo un campesino de un pueblo cercano. Cuando Hilarion, enamorado de Giselle, le desvela la verdad sobre su enamorado, Giselle enloquece y muere de un ataque al corazón. El segundo acto transcurre cuando a la noche, Albrecht visita la tumba de su amada y ella se le aparece como willi e intenta salvarlo de la muerte a la que Mirtha, la reina de las willis, quiere condenar al joven. El final original difiere del actual, ya que en él, Giselle, una vez ha conseguido salvar a Albrecht, vuelve a su tumba y le indica a este que vuelva con su prometida aristócrata, Bathilda. Actualmente, el *ballet* suele concluir con el retorno de Giselle a su tumba, dejando a Albrecht solo en el bosque.

El lugar destacado de esta obra en la historia y en los repertorios internacionales tiene mucho que ver con el valor artístico del *ballet*. Para una bailarina supone un reto similar a la interpretación de *Hamlet* para un actor. Coreográficamente, la obra se ha ido enriqueciendo con adiciones posteriores, una vez que esta viajara a Rusia para su puesta en escena por Jules Perrot en 1848. La capacidad de *Giselle* de adaptarse a diferentes épocas y sensibilidades, así como a una diversidad de interpretaciones sorprendente, hacen de ella un *ballet* tan emblemático, como representativo de una época en la que el *ballet* se establecía como arte y creaba su primera obra maestra.

Sin embargo, París pronto entraría en crisis coreográfica debido al agotamiento de formas coreográficas y escénicas y, en 1870, vería su última gran obra: *Coppélia*, del coreógrafo Arthur Saint-Léon (1821–1870), con música de Léo Delibes (1836–1891). La importancia de *Coppélia* es más musical que coreográfica, ya que la coreografía original de Saint-Léon no se ha conservado. No obstante, *Coppélia* ponía de manifiesto un hecho evidente en el Ballet Romántico parisino: la decadencia de la danza masculina, ya que el papel principal masculino sería interpretado por una bailarina *en travesti*. El culto a la bailarina en París había ido apartando de forma paulatina a los bailarines de los escenarios y su retorno no tendría lugar hasta la llegada de los Ballets Russes en 1909. El *ballet* en París había entrado en crisis y su lugar destacado en la historia iría palideciendo frente a otros centros donde

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

la tradición romántica siguió caminos diferentes, como Dinamarca, Italia y, por supuesto, Rusia.

El desarrollo y esplendor del arte del *ballet* en Rusia no fue un hecho fortuito. Desde el patrocinio de Catalina la Grande, el *ballet* había tenido el apoyo directo de los zares y San Petersburgo había sido testigo de excepción de los avances que el Ballet Romántico había traído a los escenarios parisinos. Bailarinas como Maria Taglioni o Fanny Elssler habían sido favoritas del público y los Teatros Imperiales habían contado con la presencia durante años de figuras tan relevantes como Jules Perrot y Arthur Saint-Léon ejerciendo como *maestros de ballet*. Sin embargo, va a ser Marius Petipa (1818 – 1910) el responsable de hacer que sus obras, creadas en el escenario del Teatro Marinsky se conviertan en el referente del clasicismo en el *ballet* hasta nuestros días.

Marius Petipa fue un bailarín de origen francés, hermano de Lucien Petipa (1815 – 1898)[2]. Inmerso en la tradición romántica, Marius Petipa decidió abandonar la capital parisina y viajó primeramente a España, país en el que estuvo entre los años 1843–1846 trabajando como bailarín y coreógrafo en Madrid. En España aprendería gran parte del folklore del país, algo que le serviría posteriormente, cuando empezara a crear sus obras en San Petersburgo[3]. En 1846, Petipa abandonaría el país tras ser retado a duelo por un marido despechado y volvería brevemente a su Francia natal. En 1847, sin embargo, el destino de Petipa quedaría resuelto al conseguir un contrato de primer bailarín para los Teatros Imperiales.

Como ya se ha apuntado, tanto Perrot como Saint-Léon habían trabajado en dichos teatros durante décadas y Petipa tuvo ocasión de

[2] Lucien Petipa había tenido una brillante carrera en los escenarios parisinos y fue el primer intérprete del papel de Albrecht en *Giselle*, coreografiado para el bailarín.

[3] Marius Petipa crearía *Don Quixote* en 1869 y, más tarde lo recrearía en 1871. Para su obra, Petipa eligiría un episodio del libro segundo de la obra de Cervantes; los amores de Quiteria y Basilio. Petipa introdujo danzas españolas en muchas de sus obras, como son ejemplo *El lago de los cisnes*, *El Cascanueces o Raymonda*.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

aprender de estos maestros las bases del arte coreográfico. Natalia Roslavleva señala cómo Petipa aprendería de Perrot la manera de avanzar la acción dramática a través de la coreografía, mientras que de Saint-Léon aprendería a construir *divertissements*, es decir, pasajes sin acción dramática en los que las evoluciones coreográficas y técnicas son el único propósito y medio de expresión (Roslavleva, 1966).

Petipa deseaba el puesto de *maestro de ballet* del Ballet Imperial, pero su aspiración tardaría décadas en concretarse y, no fue hasta la marcha de Saint-Léon para coreografiar *Coppélia* en París, que el coreógrafo conseguiría su ambición. Durante la espera, Petipa había creado ya una obra que inauguraría una nueva estética y concepto del *ballet* en la historia, y que se consolidaría como el modelo utilizado por el coreógrafo a lo largo de su carrera. El *ballet* fue *La Fille du Pharaon* (1862) y en él se inauguraría el *ballet a gran espectáculo* que le haría famoso posteriormente.

El ballet a gran espectáculo supuso para la historia del *ballet* la consolidación de este como arte independiente. Si bien durante el Romanticismo el *ballet* había adquirido un reconocimiento artístico capaz de producir obras fundamentales para el repertorio posterior, conviene llamar la atención sobre el hecho de que dichas obras no se representaban de forma independiente en los teatros. El *ballet* solía ser parte de extensos programas que incluían asimismo ópera y conciertos. Con el Ballet Imperial, Petipa conseguirá que el *ballet* se convierta en un género autónomo. Para ello, coreografiará obras extensas, cambiando ese formato romántico del *ballet* de dos actos por otros formatos de tres o cuatro actos, a veces precedidos por prólogos y concluidos en apoteosis.

En este nuevo formato de gran escala, el *ballet* pasaría a ser un reflejo de la Rusia Imperial. La jerarquía de la compañía de *ballet* en las obras de Petipa pasaría igualmente a ser un espejo de la jerarquización de la sociedad zarista, con una *Prima Ballerina Assoluta*, *solistas*, *demi-solistas* y un *cuerpo de ballet*, perfectamente alejados entre sí tanto espacial como coreográficamente. El esplendor de la Rusia Imperial quedaría igualmente plasmado en suntuosos montajes escénicos que requerían cientos de extras y decorados y vestuarios exóticos,

Diccionario Español de Tópicos Literarios Internacionales

continuando de manera grandiosa el legado romántico del que había sido depositario Petipa.

Se inaugura así la época clásica del *ballet*; el *ballet clásico* por antonomasia, algo aparentemente anómalo con respecto de las demás artes, como bien recogía Roger Fiske al analizar las partituras de Tchaikowsky y comentar "nunca me ha quedado claro por qué en el ballet el orden es diferente. Tchaikowsky no me parece un compositor clásico. No obstante, los bailarines llaman sus ballets *clásicos*, posiblemente porque los pasos utilizados en ellos son la base de la técnica de todo bailarín hoy en día" (1958, p. 35).

Quizás la mayor aportación de Petipa al arte del *ballet* es, precisamente, su colaboración con Pyotr Illich Tchaikowsky (1840 – 1893). Si bien es cierto que durante el Romanticismo se dieron ya los primeros indicios de que la música de *ballet* empezaba a ser considerada como un género específico por los compositores del momento, como lo indican las partituras de *Giselle*, *Coppélia* o *Sylvia* (1876), lo cierto es que en Rusia la música de *ballet* había permanecido en manos de compositores asalariados de los Teatros Imperiales que simplemente satisfacían los deseos de *maestros de ballet* y bailarinas. De entre estos compositores destacarían Ludwig Minkus (1826–1917) y sus obras *Don Quixote* (1969) y *La Bayadére* (1877) y Riccardo Drigo (1846–1930) y su obra *Le Talisman* (1889), así como múltiples arreglos a partituras pre-existentes.

El encargo de *La Bella Durmiente* a Tchaikowsky establece la primera gran colaboración entre compositor y coreógrafo. Dicho hito en la historia del *ballet* se produjo gracias al nuevo director de los Teatros Imperiales, Ivan Vzevoloshky (1835–1909), quien ofreció a Petipa la posibilidad de colaborar con el compositor en la creación de un *ballet* basado en el cuento de hadas de Perrault. El resultado fue una obra maestra que continua presente en los repertorios de las grandes compañías de *ballet* de nuestros días y cuyos niveles de ejecución siguen siendo la base de la técnica clásica. Como diría Rudolf Nureyev de ella "es realmente el *Parsifal* del ballet" (en Balanchine y Mason, 1978, p. 182).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

La obra consta de prólogo, tres actos y apoteosis y se estrenó en 1890. Tchaikowsky aceptó el encargo solo si Petipa le daba instrucciones concretas y precisas sobre lo que necesitaba para su coreografía y Petipa, acostumbrado a trabajar de esta manera, no dudó en aceptar. El resultado fue una obra en la que música y coreografía compiten en grandeza y belleza. Petipa en su obra rindió homenaje a la *danse d'école* francesa, tomando Versalles y su corte como el marco perfecto para su espectáculo. Cada acto de la obra posee una riqueza coreográfica indiscutible, pero conviene llamar la atención sobre un momento importante que auguraba un cambio importante en la escena rusa. En el tercer acto, se introdujo un *divertissement* para los diferentes personajes de los cuentos de Perrault. Entre estos, destaca coreográfica y musicalmente el *Paso a Dos del Pájaro Azul y la Princesa Florina*, coreografiado para Barbara Nikitina y Enrico Cecchetti (1850–1928). Este hecho marcaba el retorno a los escenarios del bailarín masculino. Tan desacostumbrado estaba Petipa a coreografiar para hombres que, tras diseñar espacialmente la variación, dejó el tema de los pasos al propio Cecchetti que, en esos momentos ya estaba trabajando como maestro en la escuela de los Ballets Imperiales. De ahí que, en tan solo unos años, Rusia fuera testigo de la aparición de una nueva generación de bailarines que habrían de encabezar muy pronto la empresa de Serge Diághilev.

Tras el triunfo colaborativo, que no de crítica, de *La bella durmiente*, Petipa propuso una nueva colaboración a Tchaikowsky, esta vez basada en un cuento de E.T.A. Hoffmann (1776–1822), *El cascanueces*. Lamentablemente, Petipa cayó enfermo, y la responsabilidad de la coreografía cayó en su ayudante Lev Ivanov (1834–1901). *El cascanueces* se estrenaría en 1892 con mayor éxito que la obra anterior, lo cual llevó a Petipa a pedir permiso a Tchaikowsky para recrear su partitura *El lago de los cisnes*.

El lago de los cisnes había sido estrenada originalmente en Moscú, en 1877. El coreógrafo había sido Julius Reisinger (1828–1892) que no consiguió hacer de la obra el éxito absoluto que le depararía el estreno en San Petersburgo en 1895 y que Tchaikowsky nunca disfrutaría, debido a su prematura muerte. *El lago de los cisnes* pasaría a ser una de las cumbres coreográficas de la historia del *ballet*, ya que aunaría todos

Diccionario Español de Términos Literarios Internacional

los elementos del *ballet a gran espectáculo* que Petipa había dejado como modelo de sus obras con un argumento de gran intensidad dramática, un nivel técnico muy alto que haría gran uso de la técnica italiana de la bailarina Pierina Legnani (1863–1930) y una música magistral que, en el nuevo orden diseñado por Petipa, alcanzaría la coherencia coreográfica que el original no parecía haber tenido.

La coreografía fue realizada tanto por Petipa como por Lev Ivanov, quien coreografiaría las famosas escenas del lago, es decir, los actos segundo y cuarto. Ivanov haría una gran aportación al espectáculo del *ballet* en estos actos al permitir una mayor interacción entre el cuerpo de ballet y las solistas y conseguir que el primero pasara de ser un mero marco que realzara las evoluciones coreográficas de la Prima Ballerina a un conjunto dramático con capacidad narrativa en el desarrollo de la historia. Como Anatole Chujoy recogía en un artículo publicado en 1952: "Ivanov trató a la *ballerina* como una más de las protagonistas. […] Nadie abandona el escenario para su variación, nadie queda congelado como parte del decorado" (en Balanchine y Mason, vol. II, 1978: 229).

Tras el triunfo de esta obra, Petipa todavía coreografiaría otra gran obra, *Raymonda* (1898), con música de Alexander Glazunov (1865 – 1936). Sin embargo, su fórmula de *ballet a gran espectáculo* empezaba a agotarse y los aires de cambio en los Teatros Imperiales eran ya imparables. Ese mismo año de 1898 vería la graduación del joven Mikhail Fokine (1840–1942), así como el nacimiento de un grupo de intelectuales que cambiarían, no sólo el destino del *ballet*, sino de las artes en Rusia y en Occidente: *Mir Isskutzva*.

Mikhail Fokine empezaría su labor como docente y coreógrafo en la escuela de los Teatros Imperiales, en el momento en el que irrumpía una generación de bailarines y bailarinas que terminarían con la dominación que hasta ese momento habían tenido las bailarinas italianas, superiores técnicamente a sus contemporáneas rusas. Entre los alumnos de la escuela destacarían Vatzlav Nijinsky (1889–1950), Anna Pavlova (1881–1931) o Tamara Karsavina (1885–1978); todos ellos estarían presentes en la primera temporada de los Ballets Russes de Serge Diaghilev en 1909 en París.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Un hecho a tener en cuenta a la hora de valorar la evolución coreográfica de Fokine sería la visita de Isadora Duncan (1877–1927) a la capital. Tal visita vino auspiciada por la gran bailarina Mathilde Kschessinska (1872–1971), la primera rusa capaz de igualar en técnica a sus contemporáneas italianas y una mujer de poder indiscutible dentro de los teatros imperiales por sus conexiones amorosas con varios miembros de la familia imperial (Hall, 2005). Kschessinska había tenido ocasión de ver a Duncan en Viena en 1903 y fue fundamental su papel a la hora de conseguir una invitación para la artista en los teatros imperiales (Nijinska, 1981; 203).

Isadora Duncan está considerada como una de las creadoras de un nuevo tipo de danza, lejos del ballet, en el que la libertad expresiva no estuviera condicionada por técnica alguna. Entre las aportaciones de Duncan destacan su uso de música no compuesta para *ballet* o para ser bailada, su uso de la gravedad como elemento importante de la danza, la improvisación en sus interpretaciones, el uso de un vestuario a la griega que permitiera a la bailarina alejarse de convenciones que restringieran el movimiento y su exaltación del naturalismo en la interpretación. Duncan fue una artista única, de una calidad difícil de comprender, ya que solo han llegado las críticas y comentarios de la época. Si bien su falta de técnica fue algo que se criticó duramente en el mundo del *ballet*, nadie quedó indiferente ante su arte. Como bien resumía Bronislava Nijinska, tras ver bailar a la artista en San Petersburgo: “Disfruté mucho la actuación, aunque no pude dejar de pensar que los alumnos de la Escuela Imperial no necesitaban instrucción alguna para interpretar los bailes que Duncan hacía. Pero nadie podría bailar como la propia Isadora Duncan lo hacía, su propio arte era el de un genio” (1981; p. 224).

La influencia de Duncan en el joven Mikhail Fokine no se hizo esperar. Ya en 1904 coreografiaría *Acis y Galatea*, obra en la que los protagonistas iban vestidos a la griega y tomaba un tema mitológico clásico con el que el coreógrafo intentaba volver al naturalismo ausente en las obras de su predecesor Petipa. En 1905, Fokine crearía para su alumna favorita, Anna Pavlova, *La muerte del cisne*, con música de Camille Saint-Säens (1835–1921). Esta pequeña obra se convertiría en un símbolo del nuevo *ballet*, inmortalizado durante décadas por la gran

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Pavlova. En ella se observa ya la influencia de Isadora Duncan en el tratamiento del tema, el naturalismo y la importancia de la expresión sobre la técnica, que pasa a ser un elemento conductor de una simplicidad absoluta, quedando reducida a simples *pas de bourrées*. El uso de la gravedad en las constantes caídas de este cisne condenado a morir y la asimetría del movimiento del torso alejaban a esta criatura de la Odette creada por Ivanov en *El lago de los cisnes* y le conferían un nuevo valor artístico que inauguraba de forma simbólica una nueva estética.

La asociación de Fokine con Serge Pavlovich Diaghilev (1872–1929) tuvo lugar en 1907 y dentro del contexto de *Mir Isskutzva* (El mundo del arte). Este grupo de intelectuales habrían de intervenir de forma directa en el cambio artístico de su país dando a conocer en el mismo las últimas corrientes artísticas que se venían desarrollando en Occidente. De entre sus integrantes destacan Alexander Benois (1870–1960), Léon Bakst (1866–1924) y Dmitri Filosofov (1872–1940), quien sería el encargado de introducir en el círculo a su primo, Diaghilev. Una característica fundamental dentro de este grupo era su pasión por la pintura, la música, la ópera y, esencial para los hechos que se desarrollarían con posterioridad, el *ballet*. En este contexto, los deseos de Fokine de realizar una reforma dentro de los Teatros Imperiales y, más concretamente, en el *ballet*, encontraría apoyo tanto teórico como práctico. Las reformas que quería instaurar dentro de su arte venían precedidas tanto por la música de Richard Wagner y su *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) como por el teatro de Konstantin Stanislawsky (1863–1938) y sus reformas en pos de un mayor realismo escénico.

La ascensión de Diaghilev como líder del grupo, pronto tendría sus frutos en las primeras incursiones de esta agrupación en los Teatros Imperiales, donde algunos de sus miembros trabajaban como escenógrafos. En 1905, Diaghilev inició una búsqueda por el país de obras pictóricas que culminarían en una gran exposición en la capital rusa. Animado por el éxito, en 1906 Diaghilev llevaría esta exposición a París, donde triunfó de manera contundente. En 1907, Diaghilev

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

volvería a París con la música rusa, desconocida hasta ese momento en Occidente, y en 1908 decidió llevar la ópera *Boris Godunov* (1973) de Modest Mussorgsky (1839–1881) con el gran cantante ruso Fedor Chaliapin (1873–1938). El triunfo de la ópera rusa en París, animó al empresario a planear una nueva temporada parisina con la ópera *Príncipe Ígor*[4] (1890) del compositor Alexander Borodin (1833 – 1887), para la que se pidió a Fokine que coreografiara *Las danzas polovtsianas*. Cuando Diaghilev se enteró de que el escenario para tal evento no iba a ser el Palais Garnier, sino el Theatre du Chatelet, decidió cancelar la temporada de ópera y es en ese momento que se consideró llevar un grupo de bailarines de los Teatros Imperiales con obras de Fokine, entre ellas *Las danzas polovtsianas*.

La llegada de Les Ballets Russes a París en 1909 marcaría un momento definitorio en la historia del *ballet*, ya que el triunfo que acompañó a la compañía entre el público parisino hizo que, a partir de ese momento y hasta 1929, Les Ballets Russes se convirtieran en la compañía de *ballet* más importante del momento y el estandarte indiscutible de las reformas artísticas acaecidas durante la época de las primeras vanguardias parisinas.

Si bien el triunfo de *Las danzas polovtsianas* propició en gran medida el reconocimiento del público hacia el *ballet*, ya que en estas se confirmaba una estética coreográfica en la que el naturalismo de las danzas se combinaba con una música nunca antes asociada con un espectáculo de *ballet*, así como el retorno de los bailarines masculinos; la gran obra de esa primera temporada sería *Les Sylphides* (1907 – 1909).

Les Sylphides fue un ballet que abriría las puertas a buena parte del repertorio que se desarrollaría durante el s. XX y hasta nuestros días. Su tema, como *La muerte del cisne*, no parecía presentar una ruptura con lo anterior, ya que Fokine buscó en la estética romántica la inspiración para su obra. Sin embargo, de esta forma sutil, Fokine se alejaba del

[4] La ópera quedó inconclusa a la muerte del compositor y fue completada por Nikolai Rimsky-Korsakow y Alexander Glazunov, entre otros.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

modelo de Ballet Imperial creado por Petipa idealizando el inicio del siglo XIX como una época en la que la expresión había sido el motor en la creación artística. Así, el coreógrafo invocaba la subida a las puntas de Taglioni como un acto por el que la bailarina se convertía en un ser "... tan ligero que casi no parece tocar el suelo." (en Beaumont 1935, p. 135). De la bailarina de finales del siglo o, según sus palabras, del momento "cuando el ballet estaba en declive" criticaba su uso de las puntas como un medio "para sorprender al público con su fuerza y resistencia." (id.) *Les Sylphides* fue gestada en 1907 por el coreógrafo como una suite de danzas con música de Chopin (1810–1849), y su título original fue *Chopiniana*. De esa versión original destacaba el paso a dos central creado para Anna Pavlova y Mikhail Obukhov e inspirado por las litografías románticas de Taglioni. Fokine decidiría coreografiar toda la obra en base a esta idea, inspirándose especialmente en las litografías del *Gras Pas de Quatre* (1845). El resultado fue una obra de estética post-romántica, pero que introducía en el *ballet* una serie de elementos que, como se ha apuntado, influirían en el devenir de este arte hasta el presente.

Chopiniana fue el primer *ballet* creado con música no compuesta específicamente para ser bailada, en una clara referencia a Isadora Duncan. *Chopiniana* sería además el primer *ballet* sin argumento ya que, como el propio coreógrafo repetiría a lo largo de su vida, la obra era un "rêverie romantique", en el que la figura de un poeta se rodea de un grupo de sílfides. De especial importancia fue el hecho de que, tras el *ballet a gran espectáculo* defendido por Petipa, la obra de Fokine inaugura un nuevo *ballet*, de unos treinta minutos de duración, que se va a convertir en el formato más importante en la producción coreográfica del resto del siglo XX y hasta el presente. Fokine además rompía en su obra con toda la jerarquía coreográfica prevalente en las obras de Petipa y presentaba a *solistas*, *demi-solistas* y *cuerpo de ballet* en un continuo devenir y fusión inexistentes en las obras anteriores. En su obra, Fokine además otorgaba al bailarín masculino, Vatzlav Nijinsky, un protagonismo coreográfico que lo apartaría de la función de mero *porteur* de la bailarina, dando paso a una nueva época para la danza masculina.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Cuando Diaghilev decidió llevar *Chopiniana* a París, fue idea de Alexander Benois el cambiar el título a *Les Sylphides*, en clara referencia a *La Sylphide* creada por Taglioni y así, rendir homenaje a la ciudad que había visto nacer el arte del ballet.

A lo largo de los veinte años que duró la compañía de Diághilev, el *ballet* evolucionó a velocidad vertiginosa, haciéndose eco del movimiento artístico vanguardista que llegó a liderar. Quizás de todas las aportaciones que Les Ballets Russes hicieron a la historia, la más importante fue el erigir al coreógrafo o coreógrafa como el elemento indispensable para la existencia de la compañía, situando esta figura por encima de los propios bailarines y bailarinas. Durante las dos décadas de existencia de Les Ballets Russes, fueron seis los coreógrafos que se convirtieron en figuras fundamentales en el desarrollo de nuevas obras, nuevos lenguajes coreográficos y nuevas formas de entender el *ballet*. Durante el s. XIX, el *ballet* había tenido en sus bailarinas a sus principales estrellas y los *maestros de ballet* habían debido acomodarse a ellas y sus gustos coreográficos a la hora de crear sus obras. Un ballet del s. XIX no tenía un principio de autoría como se entiende en la actualidad. Solo así se comprende el que Marius Petipa se sintiera cómodo revisitando y actualizando las obras del repertorio romántico para su presentación en los Teatros Imperiales. Con Diaghilev surge con fuerza la figura del creador cuyas obras han de permanecer inmutables en el tiempo, a pesar de las generaciones de bailarines y bailarinas que las interpreten. Como bien resumía Lynn Garafola: "Diaghilev creó una nueva estirpe de coreógrafos, divas cuyo glamour, valor acomodaticio, y habilidades expertas y especializadas, exigían poder en el mercado sin necesidad de una afiliación institucional. El surgimiento de este nuevo 'alto perfil' coreográfico trajo el fin de la era de la coreografía tradicional" (Garafola 2005, p. 221).

Fokine sería el primer coreógrafo de la compañía, creando para ella obras como *El pájaro de fuego* (1910), *Scheherazade* (1910), *Petrouchka* (1911), *El espectro de la rosa* (1911), *Daphnis et Chloe* (1912). Con sus obras se consolidaba un estilo personal que el artista explicaría en una carta a *The Times*, creando un manifiesto de intenciones sobre el *nuevo ballet* "que aunque reconoce la excelencia tanto del viejo ballet como de la danza de Isadora Duncan siempre y cuando sean relevantes al tema

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

que se trate, rechaza aceptar cualquiera de estas formas como final y excluyente" (en Beaumont 1935, p. 145).

Tras la marcha de Fokine, sería el turno coreográfico de Vatzlav Nijinsky, quien legaría a la compañía tan solo tres obras, pero importantes todas ellas en la ruptura estilística con todo lo anterior: *L'aprés midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1912) y *Le sacre de Printemps* (1913), que daría lugar al mayor escándalo teatral en la historia. Nijinsky en sus obras llevaba los principios de Fokine hasta el extremo, haciendo que el *ballet*, de ser necesario, olvidara todo su legado estético en pos de obras en las que la angularidad de formas y las posiciones invertidas de las piernas de los bailarines preconizaban la danza moderna que surgiría a continuación.

Léonide Massine (1896 – 1979) fue el único coreógrafo de origen moscovita y aportó a la compañía un trabajo más narrativo y *demi-caractére*, es decir, un *ballet* más a tierra, más folklórico en sus temáticas y en el que la técnica clásica era la base para el desarrollo dramático de sus personajes. Entre sus obras destacaron *Parade* (1917) y *El sombrero de tres picos* (1919)[5]. Con Massine se inauguraba igualmente una nueva etapa de la compañía rusa, desligada a causa de la revolución de su patria de origen. Se inician las colaboraciones con los artistas parisinos y destacan en su caso los *ballets* en los que Pablo Picasso (1881 -1973) trabajó como colaborador.

Como venía siendo habitual, Massine abandonaría la compañía en el momento en el que el sutil equilibrio de las colaboraciones artísticas se rompiera a favor de un elemento que no fuera la danza. Al no haber nuevas creaciones, Diaghilev consideró que era el momento de presentar en Occidente la gloria del *ballet* ruso: *La Bella Durmiente*. Para ello, hizo traer de Rusia a Bronislava Nijinska (1891 – 1972), hermana

[5] La presencia de Les Ballets Russes en España hizo que Diaghilev quisiera agradecer al país el cobijo prestado durante la I Guerra Mundial con la obra *El Sombrero de Tres Picos* (1919), con coreografía de Léonide Massine, diseños de Pablo Picasso y música de Manuel de Falla.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

de Nijinsky y refugiada en esos momentos en Kiev. La producción de *The Sleeping Princess* se presentaría en Londres en 1921 y fue tal el fracaso de la misma que Diaghilev tuvo que dejar los trajes y decorados como pago al teatro. Sin embargo, la presencia de Nijinska se mantuvo y daría como fruto dos obras maestras del s. XX: *Les Noces* (1923) y *Les Biches* (1924). Sería con esta última que la compañía retomaba el rumbo del clasicismo tras años de experimentación estética y estilística.

George Balanchine (1904–1983) se uniría a la compañía en 1924. Resulta interesante resaltar la importancia de la empresa artística de Diaghilev, recordando la experiencia del coreógrafo a su llegada a la misma: "Cuando se le informó que *Le Chant du Rossignol*, un ballet que originalmente había sido coreografiado por Massine, pero que Balanchine tendría que recoreografiar como su primer gran ballet, tenía decorados y vestuario de, nada más y nada menos, Henri Matisse, Balanchine contestó cuidadosamente "Oh, ¿de verdad?" e intentó no revelar que nunca había oído hablar de Matisse" (Taper, 1984, p. 76).

El genio de Serge Diaghilev no era el de simplemente establecer colaboraciones entre grandes artistas para mayor gloria del arte del *ballet*. El genio de Diaghilev estaba en descubrir a esos grandes artistas cuando todavía estaban en el inicio de sus carreras: Igor Strawinsky (1882–1771), Maurice Ravel (1875–1937), Serge Prokofiev (1891–1953), Erik Satie (1866 – 1925), Francis Poulenc (1899 – 1963), Darius Milhaud (1892–1974), Pablo Picasso (1881–1973), Guillaume Apollinaire (1880–1918), Jean Cocteau (1889–1963), Coco Channel (1883-1971), Natalia Gontcharova (1881–1962), Joan Miró (1893–1983), Juan Gris (1887–1927), Georges Rouault (1871–1958) y un largo etcétera de artistas harían que esta compañía se convirtiera, como bien explica Arnold Haskell, en "la única compañía que importaba. Su historia fue la historia del ballet… Fue, de hecho, mucho más que una compañía de ballet, fue un movimiento artístico completo" (en Taper, 1984, p. 76).

La contribución coreográfica de George Balanchine estuvo marcada por el retorno al clasicismo iniciado por Nijinska. Su *Apollon Musagéte* (1928) marcaba un punto de inflexión en la carrera del coreógrafo, que continuaría con su *Hijo Pródigo* (1929), en el que el papel protagonista sería interpretado por el joven Serge Lifar (1905–1986).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Serge Lifar sería el último coreógrafo que iniciaría su carrera en la compañía de Diaghilev y, como todos sus predecesores, jugaría un papel fundamental en la consolidación del ballet una vez la empresa de Diaghilev se disolviera tras la muerte de este en 1929.

Serge Diaghilev fue más que un simple director de *ballet*, fue un galvanizador de las primeras vanguardias europeas en todas sus manifestaciones. Como recoge Sjeng Schijen, Diaghilev "no fue solo un innovador o un transformador. Si al final se recordara a Diaghilev principalmente por su promoción de la vanguardia, los historiadores habrían hecho mal su trabajo. Fue un transformador no por su intención sino por mentalidad" (2010, p. 40). El legado de Diaghilev dejaba un amplio marco a la futura creación por su constante referencia al pasado y su mirada inquisidora al futuro. Para el *ballet*, su labor incansable en la búsqueda de nuevas formas de expresión y de relación con las demás artes, su figura continúa siendo un referente. Diaghilev comprendió la importancia de la educación artística de todos sus colaboradores y bajo su auspicio surgiría toda una nueva generación de coreógrafos y coreógrafas que confirmarían la creencia del empresario de "que con un mínimo talento, la coreografía era una habilidad que se podía aprender" (Garafola 2005, p. 223).

La diáspora de artistas que se produjo tras la muerte de Serge Diaghilev daría como fruto un amplio desarrollo del arte del *ballet* a lo largo del s. XX en centros geográficos en los que la tradición de este arte no había tenido un desarrollo previo.

De entre los nuevos centros de creación y desarrollo del ballet destaca Estados Unidos, gracias a la llegada en 1933 de George Balanchine, tras la invitación de Lincoln Kirstein para crear en Nueva York una compañía de *ballet* (Taper, 1984, p. 151). La figura de Balanchine sería definitoria en la creación de un nuevo tipo de obras que, en reacción al legado de los Ballets Russes, darían primacía absoluta a la coreografía. En 1946, para su entonces compañía, Ballet Society, Balanchine coreografiaría *The Four Temperaments*, subtitulado "Una danza de ballet sin historia" (en Balanchine y Mason, 1978, vol. 1, p. 253). Con esta obra se inauguraba una nueva estética en el *ballet* que

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Balanchine consolidaría con sucesivas exploraciones. Se trataba de *ballets* sin argumento, sin decorados y sin vestuario, más allá de las mallas de práctica de los bailarines. *The Four Temperaments*, con música de Paul Hindemith (1895–1963), tuvo originalmente diseños del artista surrealista Kurt Seligmann (1900–1962), pero desde el inicio de la colaboración Balanchine expresó sus reservas sobre el vestuario porque ocultaba las líneas de su coreografía y de las bailarinas (en Abad Carlés, 2004, pp. 258 -259). Llegado el momento, Balanchine decidió prescindir del vestuario y presentar la obra en ropa de ensayo, con los *maillots* negros y medias blancas que serían característicos a partir de ese momento en muchas de sus obras. Con este gesto, Balanchine ponía fin a la dependencia del *ballet* con respecto a las demás artes, excepto, en su caso, con la música. La ausencia de argumento, de decorados y de vestuarios hace de *The Four Temperaments* una obra de referencia en la trayectoria posterior del artista y del *ballet*. En 1957, en colaboración con Igor Strawinsky, coreografiaría, dentro de esta misma estética, *Agon,* para el ya establecido New York City Ballet. Como recogía Kirstein "la innovación de *Agon* está en su fuerza desnuda, su autoridad austera y en la autodisciplina de la construcción enfática de movimiento extremo. Tras esta presencia física extrema había una filosofía inherente; *Agon* no era simplemente un ballet 'puro' 'sobre' la danza. Era una metáfora existencial de la tensión y la ansiedad…" (1984, pp. 242 - 243). Pocas obras de arte del s. XX supieron captar la tensión y la ansiedad como lo hizo *Agon* en su austeridad compositiva. La forma en la que Balanchine llevaría la técnica de la *danse d'école* hasta sus límites abriría nuevos caminos de investigación coreográfica que llegarían hasta el s. XXI. La gran obra de Balanchine fue la creación y consolidación tanto de su compañía, el New York City Ballet, como de la escuela que le precedió, la School of American Ballet. Como características de la cuantiosa producción de Balanchine merecen señalarse su marcada musicalidad, su capacidad de movimiento del *cuerpo de ballet*, su impulso de la técnica clásica en pos de una mayor rapidez y amplitud de movimiento y su desarrollo del género del *ballet* sin argumento, que rápidamente sería emulado por artistas en diferentes centros coreográficos. De entre la gran producción coreográfica de George Balanchine merece mencionar sus obras *Serenade* (1934), *Ballet Imperial* (1941), *Palais de Cristal* (1947),

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Orpheus (1948), *Liebeslieder Walzer* (1960), *Joyas* (1967) o *Strawinsky Violin Concerto* (1972).

Paralelamente a la figura de Balanchine, el *ballet* en Estados Unidos pronto contaría con una segunda gran compañía, el American Ballet Theatre. Dentro de dicha compañía destacarían las figuras de Agnes de Mille (1905–1993) y el británico Antony Tudor (1908–1987). Ambos, pero más especialmente Tudor, crearían obras de fuerte carácter narrativo en las que el énfasis estaba en el estudio psicológico de los personajes. De los *ballets* psicológicos creados por Tudor hay que destacar sus obras creadas en Londres *Jardin aux lilas* (1936) y *Dark Elegies* (1937), así como las creadas en Estados Unidos *Pillar of Fire* (1942) y su versión de *Romeo y Julieta* (1943). La carrera de de Mille se desarrolló entre el Ballet Theatre (posteriormente American Ballet Theatre) y Broadway, donde su trabajo en el campo del musical daría a la danza en este género una importancia narrativa hasta ese momento desconocida. Aunque su obra más importante, *Rodeo* (1942), la crearía para el Ballet Ruso de Montecarlo, en 1948 coreografiaría *Fall River Legend* para Ballet Theatre, ambas obras todavía en el repertorio de la compañía.

En el seno de Ballet Theatre, pronto entraría en escena otra figura importante en el desarrollo del *ballet* en Estados Unidos: Jerome Robbins (1918–1998). Robbins heredaría la capacidad narrativa y psicológica de sus maestros de Mille y Tudor y marcharía a trabajar al New York City Ballet con George Balanchine, contrarrestando así la creación "abstracta" de Balanchine con un repertorio más dramático y psicológico. De entre las obras más destacadas de Robbins, conviene citar *Fancy Free* (1948), *The Cage* (1951), *Dances at a Gathering* (1968). Como Agnes de Mille, Robbins desarrollaría buena parte de su carrera en Broadway cosechando éxitos con sus coreografías para *The King and I* (1951) o *West Side Story* (1957).

El otro gran centro geográfico donde el *ballet* se asentaría tras la muerte de Diaghilev fue Gran Bretaña. Figuras fundamentales en la historia de Les Ballets Russes como Enrico Cecchetti, Tamara Karsavina, Leonide Massine, Marie Rambert (1888-1982) o Ninette de Valois

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

(1898–2001) fijaron allí su residencia, creando un vínculo histórico con la compañía rusa. Serían Rambert y de Valois las encargadas de construir las dos compañías principales del país hasta nuestros días; el Vic Wells Ballet (actual Royal Ballet) y el Ballet Rambert (actual Rambert Dance Company).

Ninette de Valois sería la fundadora del actual Royal Ballet, así como de su escuela junto a Arnold Haskell (1903 – 1980). Además, de Valois fue una coreógrafa de prestigio que dejaría en el repertorio de varias compañías obras como *The Rake's Progress* (1935) o *Checkmate* (1937). Tras dirigir la compañía que fundó hasta 1963, pasaría a dirigir la escuela.

Marie Rambert heredaría de su paso por la compañía de Diaghilev la capacidad de encontrar y educar talento coreográfico. Rambert "hizo por las mujeres en el ballet lo que Diaghilev había hecho por los hombres" (Garafola 2005, p. 224), consiguiendo auspiciar las carreras de Antony Tudor, Frederick Ashton (1904–1988), Agnes de Mille y Andrée Howard (1910 – 1968).

La figura más significativa del *ballet* inglés fue Frederick Ashton. Ashton estudiaría con Massine y tuvo como principal influencia a Bronislava Nijinska, con la que trabajaría en París entre los años 1929 y 1931. Ashton creó un estilo de *ballet* en el que la *danse d'école* se transforma por el uso de "pasos intricados que se unen a otros de forma que la bailarina debe cambiar rápidamente de dirección, frases coreográficas cortas, movimiento que se inicia desde el torso y figuras espaciales en continuo cambio" (Morris, 2012, p. 99). Estas características, unidas a un aprovechamiento de la calidad dramática característica de la escuela anglosajona de teatro, darían como fruto un conjunto de obras importante en el contexto coreográfico del s. XX, y de las que merece la pena destacar: *Les Patineurs* (1937), *Symphonic Variations* (1946), *Scénes de Ballet* (1948), *Cinderella* (1948), *Fille Mal Gardée* (1960), *Enigma Variations* (1968), *A Month in the Country* (1976).

Dentro del contexto anglosajón, pronto surgirían nuevas figuras coreográficas que, a su vez, dejarían importantes *ballets* que siguen presentes en los repertorios internacionales. De entre las mismas,

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

destaca Kenneth MacMillan (1929–1992), quien seguiría en gran medida la línea estilística creada por Ashton, si bien en obras mucho más dramáticas que su predecesor como son ejemplo su versión de *Romeo y Julieta* (1965), *Canto de la Tierra* (1965), *Manon* (1974) o *Mayerling* (1978). La otra gran figura sería John Cranko (1927–1973), quien pronto abandonaría el contexto del *ballet* inglés para ir a Stuttgart, donde crearía sus principales obras y donde, además, conseguiría desarrollar el *ballet* en la ciudad de forma importante. De entre sus obras más importantes destacan su versión de *Romeo y Julieta* (1962) y *Onegin* (1965).

El desarrollo del *ballet* en el entorno anglosajón posibilitaría asimismo la aparición de otras compañías importantes en los países de la Commonwealth como Canadá que crearía su compañía nacional, el National Ballet of Canada, en1951 gracias a la figura de Celia Franca (1921 – 2007) o Australia, que crearía el Australian Ballet en 1962 bajo la dirección de Peggy Van Pragh (1910 – 1990).

En Rusia, una vez Les Ballets Russes se asentaran en occidente tras la revolución, se dieron épocas de experimentación protagonizadas por Bronislava Nijinska, George Balanchine y Fyodor Lopukhov (1886 – 1973). Sin embargo, el nuevo régimen soviético pronto terminaría con estas vanguardias artísticas y propiciaría una nueva estética de "realismo soviético", en el que primaría la exaltación popular sobre la exploración de nuevas formas coreográficas. Pese a las limitaciones impuestas por el régimen soviético, Serge Prokofiev conseguiría estrenar dos grandes *ballets* presentes en los repertorios internacionales en la actualidad, como son *Romeo y Julieta* (1935/36) y *Cenicienta* (1940/44).

Paralelamente, Agrippina Vaganova (1879 – 1951) empezaba a desarrollar una nueva escuela de *ballet* que daría como resultado generaciones de bailarines que harían del *ballet* soviético un fenómeno internacional. De entre estas figuras, conviene recordar a Galina Ulanova (1910 – 1998), Maya Plisetskaya (1925), Ekaterina Maximova (1939 – 2009), Vladimir Vassiliev (1940), Rudolf Nureyev (1938 – 1993), Natalia Makarova (1940) , Natalia Bessmertnova (1941 – 2008),

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Yuri Soloviev (1940–1977) o Mikhail Baryshnikov (1948). Coreográficamente, destacaría la labor de Yuri Grigorovitch (1927) y sus creaciones para el Ballet Bolshoi, del que fue director entre 1964 y 1995, especialmente su versión de *Spartacus* (1967). La compañía del Marinsky pasaría a ser conocida como Ballet Kirov y estaría mucho más centrada en la reposición de los ballets románticos y clásicos del s. XIX. Tras la disolución del régimen soviético, el Ballet Kirov recobraría su nombre original y el Ballet Bolshoi tendría una época de gran creatividad coreográfica bajo la dirección de Alexei Ratmansky (1968), entre los años 2004 y 2008.

En Francia, tras el impulso de Les Ballets Russes, la dirección del Ballet de la Ópera pasaría a Serge Lifar, quien salvaguardaría la escuela francesa de *ballet* y coreografiaría gran parte del repertorio de la compañía durante sus años como director (1930-1944 y 1947–1958). De entre sus producciones coreográficas destaca *Suite en blanc* (1943), obra en la que recogía sus principios sobre la *danza neoclásica* y en la que añadía a la *danse d'école* dos nuevas posiciones de pies y brazos (Lifar, 1951). Durante los años en los que Lifar fue director de la compañía de la Ópera, surgirían nuevas figuras coreográficas importantes como Roland Petit (1924–2011) o Janine Charrat (1924). Durante los ochenta, la compañía contrataría como director a Rudolf Nureyev y vivió una nueva época de revitalización creativa, gracias a la ampliación del repertorio y a una nueva generación de bailarines formados en la escuela bajo la dirección de Claude Bessy (1932).

Si bien durante buena parte del s. XX la *danse d'école* tendría importantes aportaciones debidas al trabajo de los artistas citados, el *ballet* experimentaría un empuje muy importante al incorporar ya desde los años cincuenta elementos de un nuevo género coreográfico como lo fue la danza moderna y contemporánea. Las aportaciones que figuras como Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895–1958) o Merce Cunningham (1919–2009) harían al repertorio coreográfico han de ser tenidas en consideración a la hora de valorar los avances del *ballet* a lo largo del s. XX y hasta el presente. El fenómeno de la hibridación de formas culmina a finales del s. XX e inicios del s. XXI con la asimilación de géneros en las propias compañías de *ballet*, que comienzan a incluir en sus repertorios obras de danza moderna y

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

contemporánea. Coreógrafas y coreógrafos postmodernos son igualmente llamados a trabajar en compañías de *ballet*, como fue el caso de Twyla Tharp (1941) que llegaría a ser co-directora del American Ballet Theatre en 1988. El trabajo de estos creadores nuevamente ampliará la técnica clásica y el concepto de lo que es un *ballet*.

En España, el *ballet* tuvo un inicio tardío, pese a la presencia en nuestro país de figuras como Marius Petipa, August Bournonville o incluso Les Ballets Russes. La azarosa historia del país durante el s. XX no permitió un desarrollo orgánico del *ballet* por medio de la creación de una compañía que instaurara una tradición de público y artistas. No sería hasta 1979, cuando se produce la presentación del Ballet Clásico Nacional en el Teatro Principal de Zaragoza. Su primer director, Víctor Ullate (1947), sería nombrado por el Ministerio de Cultura y, más concretamente, la Dirección General de Música. Las razones que llevaron a Ullate a aceptar el cargo explican en gran medida la situación del *ballet* en nuestro país: "la sincera ayuda a mis compañeros, a aquellos bailarines españoles que sintiendo la gran vocación de la danza clásica, desperdiciaban años de su vida, sin tener medios ni ambiente en su patria para poder llegar a prepararse" (1979, p. 30). Los años en los que Ullate estuvo al frente de la compañía se caracterizaron por la presencia de obras cercanas a la estética desarrollada por Maurice Béjart (1927 -2007), con quien Ullate había bailado durante gran parte de su carrera.

En 1983 se produjo un cambio en la compañía, que pasaría a estar dirigida por María de Ávila (1920–2014), quien daría un giro estilístico al incorporar al repertorio obras de fuerte raigambre anglosajona como *Serenade* o *Jardin aux Lilas*. La dirección de María de Ávila fue controvertida entre los bailarines y los conflictos en la joven agrupación hicieron que el crítico Roger Salas escribiera sobre la falta de "tradición de ballet clásico" en el país, así como "la falta de infraestructura, apoyos económicos suficientes […], la inexistencia de una escuela nacional de ballet que sirva de cantera e incluso la falta de un teatro para […] el Ballet Nacional Clásico" (Salas, 1986). Estas carencias han acompañado

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

la historia de la compañía nacional hasta la actualidad, siendo un motivo recurrente y evidente en cada giro artístico y directivo de la misma.

En 1987 la dirección de la compañía pasó al equipo formado por Maya Plissteskaya, Azari Plissetsky y Valentina Sabina. La dirección, de tradición moscovita, quería dar un nuevo giro estilístico y sentar las bases de una compañía clásica en el país. En ese momento, la compañía cambiaría su nombre al de Ballet del Teatro Lírico Nacional. Durante los años de dirección de este equipo, se incorporarían clásicos del s. XIX y XX como el Acto III del ballet *Raymonda*, el Acto II del *Lago de los cisnes*, *Les Sylphides* y las obras de Balanchine *Cuatro Temperamentos* y *Tema y Variaciones* (1947).

En 1989, sin embargo, Adolfo Marsillach (1928–2002), director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), confirmaba a la prensa que Nacho Duato sería el nuevo director de la compañía, cargo que se materializaría en 1990. Con Duato se producía un nuevo cambio de repertorio, estilo y estética. Su dirección sería la más longeva de la corta vida de la compañía, que cambiaría nuevamente de nombre para convertirse en la Compañía Nacional de Danza. Con Duato como director y principal coreógrafo hasta 2010, la agrupación cosecharía sus mayores triunfos y obtendría una estabilidad estilística y técnica.

La marcha de Duato en 2010 para pasar a la dirección del Ballet Mikhailovsky en Rusia, produjo de nuevo un cambio de rumbo en la compañía, dirigida desde ese momento por José Carlos Martínez (1969). Con Martínez se pretende de nuevo dar un giro hacia el repertorio clásico y se reincorporán al repertorio obras como el Acto III de *Raymonda*, así como *Allegro Brillante* (1956) de George Balanchine.

Si bien es cierto que durante la década de los ochenta se dieron impulsos regionales y autonómicos por constituir compañías de *ballet* en diferentes comunidades autónomas, en la actualidad no ha sobrevivido ninguna de ellas, excepto la fundada por Víctor Ullate en 1988, el Ballet de Víctor Ullate, que se convertiría en Ballet Víctor Ullate – Comunidad de Madrid en 1997.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Pese a los intentos de otras personalidades del mundo del *ballet* por dotar al país de compañías en España, como por ejemplo Ángel Corella (1975), que fundaría el Corella Ballet en 2008, la realidad indica que las diferentes iniciativas no han prosperado a lo largo del tiempo. Este dato, no obstante, contrasta con la cantidad de bailarines y bailarinas españolas que han triunfado y siguen triunfando en los escenarios internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

Anon, Presentación del Ballet Clásico Nacional en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, Música en España, Sept.-Oct., 1979;

Abad Carlés, Ana, Historia del ballet y de la danza moderna, Alianza Editorial, 2004;

Au, Susan, Ballet and Modern Dance, Thames and Hudson, 1988;

Balanchine, George & Mason, Frances, Balanchine's Festival of Ballet (en dos volúmenes), W. H. Allen & Co., 1978;

Beaumont, Cyri, Michel Fokine and His Ballets. 1981 edn., Dance Horizons,1935;

Blasis, Carlo, The code of Terpsicore. The art of dancing, Londres, 1830;

Chapman, John, The Aesthetic Interpretation of History, Dance Chronicle, Vol. 3, Issue 3, 1979, pp. 254–274;

Clarke, Mary and Vaughan, David [eds.], The Encyclopaedia of Dance and Ballet, Peerage Books, 1973;

Fiske, Roger, Ballet Music, George G. Harrap & Co. Ltd., 1958;

Garafola, Lynn, Diaghilev's Ballets Russes, 1998 edn., New York: Da Capo Press, 1989;

Garafola, Lynn, Legacies of Twentieth-Century Dance, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005;

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Guest, Ivor, Le Ballet de L'Opera de Paris, Opéra de Paris/Flammarion, 1976;

Hall, Coryne, Imperial Dancer: Mathilde Kschessinska and the Romanovs, Gloucestershire, The History Press Ltd., 2005;

Kirstein, Lincoln, Dance: A Short History of Theatrical Dancing, A Dance Horizon Republication, 1969;

Kirstein, Lincoln, Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks, Dover Books, 1984;

Leigh Forster, Susan, Pygmalion's No-Body and the Body of Dance, en: Diamond, E. [ed.] Performance and Cultural Politics, Routledge, London, (pp. 131-154), 1996;

Lifar, Serge, Lifar on Classical Ballet, Allan Wingate, London, 1951;

Moore, Lillian, Artists of the Dance, New York: Dance Horizons, 1938;

Morris, Geraldine, Frederick Ashton's Ballets: Style, Performance, Choreography, Dance Books, 2012;

Nijinska, Bronislava, Early Memoirs, Holt, Winehart and Winston Publishers, 1981;

Roslavleva, Natalia, Era of the Russian Ballet, Gollancz, Londres, 1966;

Salas, Roger, Ballet Nacional, la historia de una crisis, El País, 17 agosto 1986;

Scheijen, Sjen, Diaghilev, el hombre, en Pritchard, Jane [ed.], Los Ballets Rusos de Diaghilev (1909 – 1929) – Cuando el arte baila con la música, Obra Social La Caixa, 2011;

Taper, Bernard, Balanchine, A Biography, Times Books, 1984.

Ana María ABAD CARLÉS

UCAM. Murcia.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales