



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LOS PERSONAJES DEL *CASCANUECES*, DE LA LITERATURA AL BALLET

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
HAYDEÉ GUTIÉRREZ VILLA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNAM

TUTORES:
DRA. RITA BEATRIZ HOLMBAECK RASMUSSEN
CENTRO DE CULTURA CASA LAMM
MTRA. GABRIELA GONZÁLEZ RUBALCAVA.
CENIDI DANZA JOSÉ LIMÓN
DR. RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEGA AGUILAR
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNAM
MTRA. LUCÍA ÁLVAREZ
FACULTAD DE MÚSICA. UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Los personajes del *Cascanueces*

De la literatura al ballet

Índice

Introducción.....	6
Capítulo 1. Teoría y metodología para el análisis de los personajes del <i>Cascanueces</i>.....	10
1. Breves antecedentes y contexto histórico.....	10
2. Zona de misterio y el símbolo como epifanía inagotable.....	11
3. Propuestas metodológicas para investigar un personaje de danza.....	13
- La Coreología.....	14
Capítulo 2. El personaje de ballet y sus elementos.....	18
1. Elementos que configuran un personaje de ballet.....	21
- Cuerpo.....	22
- Función y unidades del vestuario y la ropa	23
- Vestuario y accesorios.....	24
- Peinado.....	26
- Máscara y maquillaje.....	27

Capítulo 3. <i>Cascanueces</i>, un cuento de hadas hecho ballet.....	28
1. Sinopsis de los cuentos de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann y Alejandro Dumas y los libretos de Petipa y la Compañía Nacional de Danza (CND) ¹	28
- <i>El cascanueces y el rey ratón</i> de Hoffmann, 1816.....	29
- <i>Historia de un cascanueces</i> de Dumas, 1844.....	33
- Libreto del ballet original primario de Petipa, 1892.....	39
- Argumento de la Compañía Nacional de Danza.....	40
2. Antecedentes históricos de los cuentos de hadas.....	42
3. Características de los cuentos de hadas.....	47
4. Características de los personajes de hadas.....	49
5. Cuentos del ciclo animal-novio o animal-novia.....	50
6. Las versiones de <i>Cascanueces</i> dentro de los cuentos de hadas relacionados al ciclo animal-novio.....	52
Capítulo 4. Exploración coreológica y visual de los personajes de <i>Cascanueces</i>.....	62
1. <i>Cascanueces</i> y sus personajes dentro del Romanticismo y Clasicismo de ballet.....	62
2. Los personajes de <i>Cascanueces</i> dentro de los cuentos de hadas del ciclo animal-novio, características y vehículos de concreción escénica.....	67
- Listado de los personajes originales primarios (Rusia 1892) y de la CND (2014).....	68
- Personajes del ballet original primario.....	68

¹ En adelante me referiré a la Compañía Nacional de Danza como la CND.

- Personajes del ballet de la CND.....	70
3. Análisis de los personajes reales.....	74
- Primer Acto.....	74
- Familias invitadas.....	77
- Padrino Drosselmeyer.....	80
- Los señores Silberhaus.....	87
- Fritz y Clara.....	92
- Servidumbre.....	104
- Lacayos.....	105
- Mucamas.....	106
- Los muñecos tamaño humano de Drosselmeyer.....	106
- Colombina.....	107
- Arlequín.....	110
- Moro.....	112
Capítulo 5. Análisis de los personajes del mundo del sueño, Escena II y III.....	114
Escena II Salón de la familia Silberhaus	
1. Los personajes-objeto.....	115
- El árbol de Navidad.....	116
- Sillón de tapiz cuadriculado.....	117

- Muñeco arlequín de madera.....	118
- El reloj.....	118
2. Ratones.....	119
3. El rey rata y el rey de los ratones.....	124
4. Muñeco y príncipe Cascanueces.....	126
5. Soldados de juguete.....	133
Escena III	
6. El bosque del invierno y los copos de nieve.....	136
- Los copos de Petipa e Ivanov y la CND.....	138
Acto II	
Escena I.....	
7. Ángeles de la CND.....	143
8. Mozos con trompetas de la CND.....	144
9. Hada Peladilla y hada de Azúcar.....	144
- El príncipe <i>Orgeat</i> o <i>Coqueluche</i> y el caballero del hada de azúcar.....	147
10. Flores.....	147
- Flores <i>pas de trois</i>	149
11. Personajes de bebidas.....	149
- El chocolate de España.....	150

- El café y su danza árabe.....	151
- El té de China.....	152
- El vodka de Rusia.....	154
12. Mamá Jengibre y mamá Bombonera.....	155
13. Las Polichinelas y los Bombones.....	157
14. Los Mirlitones y las Flautas de caramelo.....	158
15. El telón se ha cerrado.....	160
Conclusiones	163
Bibliografía	167

Introducción

El ballet fue considerado como un tema demasiado frívolo para prestarle atención seria, sólo hasta la decadencia del romanticismo, cuando abandonó los teatros serios para representarse en el music-hall. [...]²

ARNOLD HASKELL

El presente trabajo tiene como objeto de estudio a los personajes del *Cascanueces*, una de las obras de ballet más importantes y conocidas, creada en Rusia en 1892 por el compositor Piotr Ilich Tchaikowsky y los coreógrafos Marius Petipa y Lev Ivanov. Tres creadores que, al establecer un discurso congruente entre los elementos que conforman un ballet, dejaron huella en la historia de la danza con sus obras –*El lago de los cisnes* 1877 y *La bella durmiente* 1890–, consideradas clásicas por su técnica coreográfica, la maestría sinfónica de la música y la escenografía, las cuales siguen vigentes en el repertorio de muchas compañías de ballet, y el público, en quienes encuentran eco, empatía y alojamiento.

Debido a esto, me interesa comprender la construcción visual, simbólica y el traslado de la literatura al ballet de estos personajes, ya que, de acuerdo con Bruno Bettelheim, hacer una descripción de los personajes de una obra, sin el contexto literario que en un principio les dio forma, aporta pocos elementos para comprender su riqueza simbólica e impacto.

Esto dio origen a la hipótesis y a la pregunta guía de esta investigación: ¿qué clase de personajes son y cuáles son sus características? Ya que los personajes reflejan la dinámica del discurso narrativo al que pertenecen originalmente, tanto en los argumentos, el diseño escénico y el coreográfico. Por ello, revisé y analicé el cuento escrito por Ernest Theodor Amadeus (E. T. A.) Hoffmann *El Cascanueces y el rey de los ratones*, (1816) y la adaptación de Alejandro Dumas, padre, titulada *La historia de un cascanueces* (1844)³, los

² Arnold Haskell, *¿Qué es el ballet? Guía completa de interpretación. Historia-Estética-Ballets y bailarines*, (México: Editorial Novaro – México, S. A., 1958), 43.

³ E. T. A. Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, Traducción Celia y Rafael Lupiani. Madrid: Anaya, 1988; Alexandre Dumas, *Historia de un Cascanueces*, traducción Casandra Amorín Vivar. Trifaldi S. L., 2009. Adobe Digital Editions.

cuales inspiraron el libreto escrito por Petipa para el ballet original primario⁴ estrenado en el Teatro Mariinsky, de la ciudad de San Petersburgo, en 1892 y el de la Compañía Nacional de Danza de México⁵, específicamente la temporada XXXIII de 2013.

De este modo, realicé una breve revisión historiográfica de la danza clásica y el contexto en el que *Cascanueces* y sus personajes se crearon, para exponer y elaborar un marco teórico y metodológico a partir del cual articulo mi discurso. De esta manera abordaré qué es y cómo se configura un personaje de ballet, pues como Arnold Haskell afirma, la cara y el cuerpo de los bailarines son el instrumento con el que actúan en un espacio concreto, de manera que no es correcto definir a la danza –y a un personaje en este caso-, “[...] únicamente como el movimiento de los pies. El bailarín debe ser completamente expresivo, de pies y cabeza. El rostro es un instrumento tan esencial, como los pies y brazos. [...]”⁶.

Posteriormente, realizaré un análisis visual y coreológico de los personajes desde los diferentes vehículos que los concretan, para así formar un discurso reflexivo en torno a ellos, sustentado con un marco teórico, el cual toma en cuenta *El psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de Bruno Bettelheim, la zona de misterio de la que Carmen Leñero habla en su libro *La escena invisible*, las consideraciones del símbolo de Gilbert Durand en *La imaginación simbólica* y *La semiótica del teatro* de Erika Fischer Lichte.

Para lograr lo anterior, primero ha sido necesario reconstruir al ballet y sus personajes a partir de los vehículos coreológicos que los conforman: libreto, mímica, actuación, coreografía, decorados, escenografía, iluminación, música⁷, vestuario, maquillaje y peinado. Arnol Haskell lo definía:

[...] El ballet es un espectáculo teatral que relata una trama, desarrolla un tema o sugiere una atmósfera por medio de una conjunto de bailarines con

⁴ Con este término me refiero a la primera vez que la obra se presentó como ballet.

⁵ Esta obra se presentó en 1980 en la ciudad de Monterrey y en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, donde mantuvo funciones año con año hasta 1998 y su posterior reposición en el Auditorio Nacional de 2003 a 2016, de la cual atenderé,

⁶ Haskell, *¿Qué es el ballet? Guía completa de interpretación. Historia-Estética-Ballets y bailarines*, 46.

⁷ Es necesario aclarar que debido a los alcances de este trabajo, el análisis musical de la obra y los personajes, serán objeto de otra investigación en la que podré ahondar debidamente, sobre los instrumentos que Tchaikowsky utilizó para crear el *leitmotive* de cada personaje o grupo de personajes, cuáles son las variaciones, los cambios de orquestación, con qué intención se realizaron y su correspondencia coreográfica.

indumentarias especiales y disciplinados a través de normas estrictas, sujetos a un determinado compás y espíritu musical y teniendo como fondo una decoración; la música, el movimiento y la decoración son paralelos en cuanto a la finalidad.

¡Qué fórmula tan engorrosa para definir algo tan simple y obviamente hermoso como *Las sílfides*, o algo tan profunda y obviamente conmovedor como *Petrouchka*!⁸

Asimismo, hice una revisión historiográfica de la danza y su estudio metodológico, para poder contextualizar y estudiar al ballet y sus personajes. Tomé como punto de partida: *La danza y el ballet* de Adolfo Salazar, *Cómo acercarse a la danza* y *Los elementos de la danza* de Alberto Dallal, *La era Romántica* de Alicia Alonso, *¿Qué es el ballet? Guía completa de interpretación. Historia-Estética-Ballets y bailarines* de Arnold Haskell, *Tchaikovski* de Herbert Weinstock y *Danza y Poder* de Margarita Tortajada. Los libros que empleo para el análisis metodológico son: *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación de la danza* de Hilda Islas, *La danza, mirada en movimiento* de Nora Crespo, *Los problemas del arte* de Susan Langer, *Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* de Susan Leigh Foster y *Manual de Estudios Coreológicos: Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza* de Gabriela González Rubalcava, por mencionar algunos.

En cuanto a *Cascanueces*, encontré bibliografía en español, inglés y francés, la cual versa principalmente en torno a la música y a algunos aspectos coreográficos, más no a todo el fenómeno escénico o a sus personajes.

En la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes y en la Hemeroteca Nacional de México, realicé una búsqueda hemerográfica de notas periodísticas, críticas, artículos, revistas y programas de mano. Busqué fotografías en libros, revistas e internet, sitio en el cual también hallé videos de la versión de la CND⁹, con la finalidad de apreciar las

⁸ Haskell, *¿Qué es el ballet? Guía completa de interpretación. Historia-Estética-Ballets y bailarines*, 45.

⁹ Debido a que la CND no me otorgó permiso para ver los archivos fotográficos y de video del *Cascanueces* y, a que tan sólo me concedió permiso de entrar al montaje de la puesta en escena de la temporada del año 2013, me vi obligada a realizar esta investigación desde la butaca como una espectadora y tomando notas en varias

soluciones formales de apariencia de algunos personajes y realizar una hipótesis sobre su aspecto escénico-coreográfico.

Asimismo, entrevisté a bailarinas retiradas y colaboradores de iluminación, escenografía y vestuario; revisé varias versiones de la obra del Ballet Bolshoi del Teatro Mariinsky y busqué lo que José Luis García Barrientos llama “escrituras” de una obra, es decir: bocetos, diseños de vestuario, lumínicos y escenográficos, manuscritos, partituras musicales y coreográficas, por mencionar algunas¹⁰. Todo esto con el objetivo de comprender y apreciar la complejidad escénica de algunos de los más conocidos del mundo del ballet, los cuales tienen antecedentes literarios y simbólicos que han llenado la mente de espectadores y creadores por más de un siglo.

De este modo, lo que presento a continuación incluye en su primera parte, la teoría y la metodología utilizada para analizar a los personajes del ballet original primario, *Cascanueces* de 1892 y de la Compañía Nacional de Danza de México (CND) 1980-1998/2003-2016, específicamente del año 2013. En un segundo momento abordo la cuestión central: qué es un personaje de ballet y sus elementos. El tercer apartado lo dedico al análisis de las características de los cuentos de hadas y sus personajes, en relación a los cuentos literarios que inspiraron el libreto escrito por Marius Petipa y el de la CND.

En la parte final realizo una exploración coreológica de los personajes de la temporada de la CND del año 2013, relacionada con la versión de 1892 y los cuentos, con el fin de deducir cómo los vehículos de danza concretan escénicamente a los personajes del *Cascanueces* y su realización con sus orígenes literarios.

funciones de ese año y otros. Mucho de lo que manifiesto en este trabajo es parte de la intuición, la experiencia y percepción crítica-estética, respaldada por una investigación metodológica y teórica.

¹⁰ José Luis García Barrientos, *Teatro y ficción* (Madrid: Ed. Fundamentos, 2004), 28-33; José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991), 49-55.

Capítulo 1 – Teoría y metodología para el análisis de los personajes del *Cascanueces*

1. Breves antecedentes y contexto histórico

Después del surgimiento en Italia en el siglo XIV y un recorrido por Europa, el ballet o danza clásica consolidó una serie de procesos técnicos, formas y figuras coreográfico-musicales. En Francia, durante el siglo XVII, se metodizaron elementos coreográficos, se crearon las cinco posiciones clásicas de ballet¹¹ y se instauró el uso del francés como el idioma oficial de esta disciplina artística.

En el siglo XVIII, en Italia, Francia e Inglaterra se hicieron cambios drásticos en el atuendo de bailarinas y bailarines que permitieron la creación de nuevos vestuarios y un importante desarrollo técnico y musical. Las faldas se acortaron y los zapatos se dejaron para tener mayor libertad de movimiento. Esto daría paso a bailar sobre las puntas de los pies y a que en el siguiente siglo, especialmente en Francia, Italia y Rusia, se crearan obras románticas y clásicas con personajes memorables de danza, alejados de los temas mitológicos e inspirados ahora en la historia, novelas, leyendas, folklor y cuentos, las cuales darían paso a otras formas de danza en el siglo XX.

En Rusia, el músico ruso Piotr Ilich Tchaikowsky y los coreógrafos Marius Petipa y Lev Ivanov, crearon las principales obras del ballet clásico: *El lago de los cisnes* (1877-reestrenada en 1895), *La bella durmiente* (1890) y *Cascanueces* (1892). En ellos Tchaikowsky se dio a la tarea de crear ballets sinfónicos, es decir, compuso música para ballet que no fuera divertimento o decoración de la coreografía sino una sinfonía, que entablara un discurso escénico-sinfónico con la danza y el libreto.

Petipa creó movimientos de ballet, aún vigentes hoy día y elevó el nivel técnico y coreográfico de la danza más allá de Rusia, al tiempo que Ivanov creó los “actos blancos”, llamados así por el predominio de este color sobre el escenario, para evocar una atmósfera sobrenatural y misteriosa.

¹¹ El ballet tiene como base fundamental, cinco posiciones de pies llamadas primera, segunda, tercera, cuarta y quinta posición.

Por más de cien años, *Cascanueces* ha sido uno de los ballets más célebres del mundo de la danza. Sus personajes son bien conocidos por bailarines, músicos y público de ballet. Sin embargo poco se ha escrito sobre ellos, su carácter, su personalidad, su configuración y características físicas y escénicas. Estas características inscriben a esta obra y sus personajes dentro de las dos grandes tendencias artísticas de ballet del siglo XIX; el romanticismo de principios y mediados de siglo y el clasicismo de fines de siglo.

A fin de estudiar las cualidades y símbolos de estos personajes, explicaré brevemente las propuestas teóricas y metodológicas que habré de utilizar para enriquecer las reflexiones sobre aquellos. Tales propuestas son: la zona de misterio y el símbolo como epifanía inagotable, el método coreológico; qué es un personaje de ballet y cuáles son sus componentes, así como a las características de los cuentos de hadas y sus personajes. Sin embargo, debido a los alcances de este trabajo y a mi pobre conocimiento musical, si bien el vehículo de sonido es de suma importancia, no ahondaré en ello.

2. Zona de misterio y el símbolo como epifanía inagotable

Las obras de arte, como el ballet y sus personajes, cuentan con una zona de misterio, un lugar cerrado con el que el espectador, al involucrar su atención, puede empáticamente entablar un diálogo y tener una experiencia estética intransferible e irrepetible para otro o para él mismo.

Sobre esta zona de misterio en las artes escénicas, Carmen Leñero en su libro *La escena invisible* expone: “el misterio está tan cerca pero a la vez tan inaccesible como nuestra propia espalda, [...] Hay quienes han llamado a esta sombra el inconsciente, el demonio personal o el ángel de la guarda”¹². Agrega que el misterio se vive tanto en el presente de la creación del artista como a la percepción: es la “Verdad no poseíble”¹³, aquello que permanece oculto, la zona profunda que no se explica, donde lo invisible se hace tangible y vivo, lugar donde el espectador se vierte y se di-vierte. De manera que durante el

¹² Carmen Leñero, *La escena invisible, Teatralidad en textos filosóficos y literarios*, (México: CONACULTA, 2010), 55.

¹³ Leñero, *La escena invisible*, 69.

convivio escénico, es aquello que hace vibrar y resonar las fibras sensibles del alma y el cuerpo del espectador y del intérprete.

Asimismo Leñero señala que el artista que escribe versos, pinta, realiza posturas imposibles con el cuerpo, crea personajes y trenza ideas, ha sentido una oleada de lo desconocido (el misterio), de lo tangible y lo literal en el exterior, ese otro lado donde está el ser entero, que no sólo se realiza en lo fáctico sino en lo virtual. El Arte, entonces, hace *visible lo invisible*, es decir, aquello abstracto del pensamiento, las emociones y el inconsciente; permite a la naturaleza de las cosas desplegarse en un espacio concreto, en la materialidad sensible y en el tiempo. El artista-intérprete lo modela desde su cuerpo, su interior, fisiología y sensibilidad, deja lugar para las zonas de misterio, en las cuales se expresa con más contundencia la obra.

Estas zonas de misterio que señala Leñero, pueden relacionarse con la epifanía simbólica de la que habla Gilbert Durand en su libro *La imaginación simbólica*, donde se refiere a la comprensión de un símbolo a partir de la percepción, que lleva a una revelación siniestra o sublime, por diferentes estratos de conocimiento inconsciente y consciente, tanto del creador como del espectador. De tal manera que la obra, sus símbolos y misterios, como Martin Seel lo postula en su texto *Estética del Aparecer*, –Aparecen” ante la comprensión y aprehensión, intelectual y sensorial. El concepto de –Aparecer”, desarrollado por Seel, es la contemplación consciente, atenta y estética de cualquier objeto de la naturaleza o de creación del hombre.

Durand afirma que el símbolo puede o no ser un signo, ya que el signo es un objeto, fenómeno o acción material, que natural o convenientemente refiere a otro objeto, fenómeno o señal. Por otra parte, el símbolo es aquello con un excedente de sentido que no es tan evidente, es decir su significado debe descifrarse, tiene una relación humana vínculos naturales y culturales y una doble significación, éste no se limita sólo a objetos o a representaciones visuales, ya que también es performativo como John L. Austin enunció, en otras palabras el símbolo puede manifestarse en las acciones de los individuos, en las palabras vueltas acción, en los ritos, rituales, ceremonias y eventos cotidianos, los cuales remiten a una convención o patrón social; donde el símbolo es una acción simbólica.

Este excedente de sentido es lo que Durand llamó “epifanía inagotable”¹⁴, esto decir, que los sentidos ocultos de una obra se develan poco a poco, pese a repetirse una y otra vez en diferentes obras o a presentarse innumerables veces, a la vista y percepción de un mismo espectador, en un continuo desciframiento. De manera que, aunque el símbolo se produzca en un entorno específico, éste puede cambiar su significado o lectura, de acuerdo al contexto histórico cultural y psicológico que lo contenga o adopte, ya que la carga simbólica de un objeto o acontecimiento no le es intrínseca, el hombre se la otorga. A esto Aby Warbug lo denominó, sintomatología cultural, dinamograma¹⁵ del *pathosformel*, concepto que se refiere a la semejanza, movilidad y repetición de las imágenes y gestos, en las artes y diversas expresiones humanas, en un eterno coloquio de reinterpretación, creación y percepción.

En las artes escénicas esta epifanía comienza en el instante que las luces se apagan y el espectador enfrenta al escenario -espacio real y ficticio-, conoce a los personajes, escucha la música y observa los elementos de la escena, en un Decir particular, que está unido a la zona de misterio. De acuerdo con Carmen Leñero, “este Decir es una nueva noción abstracta, [...] un devenir del lenguaje que traspasa al individuo, lo inunda, lo abandona y lo trasciende”¹⁶. En ballet estos diálogos se entablan principalmente a partir de los personajes, la coreografía, la actuación y la música, en un Decir que no pertenece estrictamente al habla, sino al cuerpo del bailarín que interpreta un personaje, al del músico y el instrumento.

3. Propuestas metodológicas para investigar un personaje de danza

Dentro de las propuestas metodológicas que guían este trabajo está la Coreología, que me permitirá desglosar y engarzar todos los elementos de los personajes del *Cascanueces*, en un discurso congruente a partir de diversos documentos. Las artes escénicas a diferencia de las plásticas, no son una composición de una imagen fija sino una dinámica de imágenes kinéticas que forman una gran “imagen”, la obra. Entonces lo que se estudia de ellas puede

¹⁴ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, (Buenos Aires: Amorrortu, 1968), 19.

¹⁵ Figura constituida por Aby Warbug, que estudia las reconfiguraciones de las imágenes a partir de la fantasía, como energía expresiva. Imágenes y engramas que permanecen en la memoria y se reactivan por diversos estímulos y provocan una reacción emotivo o estética, que dialoga con artistas-intérpretes y espectadores Linda Baez y Emilie Carreón, “Apuntes de: Warbug los procesos de las imágenes en su diferenciación cultural I” (Seminario para el Posgrado en Historia del Arte, de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, Agosto 18 - 29, 2014).

¹⁶ Leñero, *La escena invisible*, 70.

ser la totalidad o los diferentes momentos y acciones, que pueden analizarse individualmente, sin perder de vista que son parte de un todo, la obra.

Por ello, al estudiar a los personajes del *Cascanueces*. El principal reto a enfrentar fue la ausencia de la obra en el presente que se reflexiona o escribe sobre ella, debido a su carácter presencial y vivencial en un mismo espacio y tiempo, y a la distancia histórica que me separa de la obra original primaria. Esta ausencia de los personajes y la obra, se refiere a que una vez que la obra ha terminado y el telón se ha cerrado, ésta se desvanece del escenario, se vuelve memoria del espacio, de los ejecutantes, creadores y espectadores y, regresa a ser realidad de las escrituras, hasta que vuelve a presentarse dentro de un convivio de ejecución y percepción.

Por lo anterior, su reconstrucción ha debido hacerse desde los recuerdos, los testimonios, las notas tomadas durante la presentación, las impresiones en video, fotografía y audio. Materiales necesarios para su estudio, pues otorgan la oportunidad de recrear todo un acontecimiento o momentos específicos una y otra vez.

- La Coreología

El método coreológico tiene como finalidad vincular la práctica de la danza con su teoría. Una de sus herramientas es la partitura coreográfica, registro simbólico del movimiento del cuerpo humano en papel, la cual permite observar sus estructuras, partes ordenables, clasificables, semejanzas y diferencias. En sí, este procedimiento observa el núcleo creativo y a la danza dentro de los contextos culturales que se representan o en los que se realiza.

Este sistema permite el estudio de la danza como un fenómeno corporal, vivencial, convival¹⁷ y presencial, a partir de los distintos vehículos que utiliza y las relaciones que éstos establecen para crear un discurso coreográfico.

¹⁷ Jorge Dubatti, *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, (Buenos Aires: Atuel, 2003), 16-17; Carlos Antonio Gutiérrez Bracho, "Discurso de artísticidad y reconocimiento en el caso de Jorge Kuri y la puesta en escena en *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati*", (tesis Maestría, Universidad Veracruzana, 2010), 90.

A principios del siglo XX, el bailarín y coreógrafo húngaro Rudolf von Laban creó la Coreología con la intención de registrar un diseño coreográfico y observar cómo y a partir de dónde se estructura e irradia el movimiento corporal de un bailarín o grupo de bailarines. Para ello, von Laban dividió el movimiento en cinco elementos estructurales¹⁸:

1. Las Acciones - Son aquellas que el ejecutante realiza con su cuerpo, tales como girar, caminar, rotar, saltar, correr e incluso permanecer inmóvil.
2. El Espacio kinesférico - Se refiere exclusivamente al espacio de acción individual, corporal y personal de cada intérprete. El ejecutante se sitúa dentro de una esfera imaginaria llamada kinesfera, tan amplia como la extensión de las extremidades del bailarín (brazos, piernas y cabeza); en ella se desarrollan acciones delimitadas por la punta de los dedos de pies y manos.

La kinesfera no es rígida sino un espacio flexible que se pliega, despliega, contorsiona y gira tanto como el bailarín lo hace. Dentro de ella se establecen direcciones, niveles, planos y trayectorias. Esta esfera puede cruzarse con las kinesferas de otros ejecutantes y crear una gran kinesfera coreográfica.

3. Las relaciones son las que se establecen entre los ejecutantes o, entre ellos, los objetos de la escena y el espacio, el modo, la distancia, la orientación corporal y la velocidad con la que se realiza el contacto.

Las relaciones preguntan ¿hay contacto físico entre los bailarines y los objetos?, ¿cómo es ese contacto?, ¿con qué parte del cuerpo se tocan?, ¿a qué velocidad se lleva a cabo?, ¿cómo interactúan los bailarines unos con otros y cómo interactúan ellos con la escenografía y la utilería?, ¿hay cercanía en su contacto o no lo hay?, preguntas a las que yo agregó: ¿cuál es la relación psicológica que se establece gracias a la mirada de los personajes, es decir, acaso las miradas entablan un diálogo?.

¹⁸ Gabriela González Rubalcava, *Manual de Estudios Coreológicos: Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza*, (México: CENIDI Danza José Limón), 47.

4. El Cuerpo este rubro considera sólo las características corporales del ejecutante, si es alto, bajo, delgado o fornido, de rostro amable o severo¹⁹, por mencionar algunas
5. La Dinámica: este tiene que ver con la rapidez y la dirección de los movimientos, ¿son lentos, fragmentados, pausados, muy rápidos o continuos, etc.?, ¿el movimiento marca un recorrido en zigzag, diagonal, circular, ondulado, recto?, ¿cómo se desarrolla y cuántos cambios de dirección tiene un movimiento coreográfico?

Posteriormente, Valerie Preston-Dunlop desarrolló *Los estudios coreológicos*, los cuales no sólo toman en cuenta las estructuras de movimiento sino todos aquellos elementos, que intervienen en un acontecimiento escénico-coreográfico; permiten analizar aquello que el artista-intérprete organiza y transforma en un mensaje coreográfico por medio del instrumento del cuerpo, su composición semiótica y los vehículos de los que hace uso estos son²⁰:

1. El ejecutante y todo aquello que entra en contacto con él y con su personaje. Este vehículo considera al vestuario, maquillaje, peinado, utilería y escenografía como elementos que pueden condicionar, acentuar, contraponer, limitar, facilitar, formar o fragmentar al cuerpo para enfatizar los movimientos que determinada parte de él realiza. En concordancia con el diseño y narrativa del discurso coreográfico o bien, a los fines experimentales y de improvisación que la obra tenga.
2. El espacio se refiere al lugar concreto, sea un teatro, una explanada, un parque, un lago, un estudio o la cámara, es donde se lleva a cabo o presenta el acontecimiento escénico de danza. Cada espacio escénico cuenta con componentes que crean otros espacios, zonas de actuación o ejecución y atmósferas, éstas son la escenografía, la utilería, la iluminación e incluso el

¹⁹ En esta estructura se pueden inscribir los tres tipos de bailarines masculinos de ballet que abordaré más adelante, en el apartado *Sobre el personaje*, el noble, el *demi-caractere* y el comique Ver página 39.

²⁰ González Rubalcava, *Manual de Estudios Coreológicos: Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza*, 43-47.

vestuario, mismos que bien pueden estar ausentes dentro de un discurso o diseño espacial establecido. De cualquier forma, cada uno tiene características propias que determinan de manera particular la acción y la ejecución.

3. Las estructuras de movimiento son las previamente mencionadas: acciones, espacio kinesférico, relaciones, el cuerpo y la dinámica del movimiento.
4. El sonido es el vehículo que toma en cuenta todo lo que se escucha o no durante un acontecimiento. En danza, casi automáticamente se piensa en un matrimonio entre ésta y la música, como es el caso de mi objeto de estudio, sin embargo, no es una regla. Por sonido es necesario entender no sólo la música sino también los ruidos de los artefactos, del vestuario, el golpeteo de las zapatillas de baile contra el piso o de los pies desnudos, el roce de telas, el contacto, los sonidos emitidos con el cuerpo, la voz y los gestos vocales e incluso la ausencia de sonido.

La aplicación de esta metodología y el análisis de estas estructuras de movimiento y vehículos, me permitirán observar los cambios y contraposiciones de cada uno de los personajes del *Cascanueces*, descifrar sus simbolismos y comprender el tejido del discurso literario-coreográfico, desde sus zonas de misterio y los cuentos de Hoffmann y Dumas. Para ello tomaré como punto de partida *La Guía Coreológica* desarrollada por Gabriela González Rubalcava²¹, que tiene como referencia el método elaborado por Preston-Dunlop.

²¹ La bailarina retirada, Gabriela González Rubalcava es una de las primeras mexicanas; en aplicar el método coreológico en todo su espectro; su uso en México ha estado limitado a la notación coreográfica y a la enseñanza práctica del intérprete.

Capítulo 2 - El personaje de ballet y sus elementos

[...] Sujeto y obra, obra y sujeto, participan de una misma dinámica, y a ratos son lo mismo²².

CARMEN LEÑERO

Si bien en las obras de ballet existen zonas de misterio y símbolos en una epifanía inagotable de revelación, éstas también propician una experiencia estética a partir de lo que Hans Gadamer denominara²³, presente continuo de las imágenes. Entonces, del mismo modo los personajes hacen visible una narrativa de la danza clásica, un discurso abstracto e ideas engarzadas desplegadas en el espacio escénico en distintas formas, soportes y materias, dentro de las cuales tiene un papel preponderante el cuerpo del bailarín, modelado por su propia fisonomía, sensibilidad, experiencias, aprendizaje técnico, libreto, música, dirección escénica y coreográfica.

Patricia Cardona concibe la idea de una dramaturgia o dinámica del bailarín, en la que el bailarín expresa sucesos abstractos o temáticos, en una acción subjetiva-objetiva con manejo de espacio, tiempo, desplazamiento y energía. Por su parte, Jorge Dubatti afirma que el teatro necesita de un saber abstracto, un saber-ser y un saber-hacer²⁴, aplicable a la danza y a la interpretación de sus personajes.

Debido a esto, para comprender cómo se construye un personaje de ballet, he recurrido a la teoría y metodología antes mencionada, así como a la teatrología, que en más de una forma tiene eco con el quehacer de la danza. En el libro *Semiótica del teatro*, Erika Fischer Lichte habla sobre las características de la teatralidad y afirma que el teatro realiza signos teatrales con materiales heterogéneos para producir significados, es decir, interpreta signos ya creados por una cultura, objetos del entorno e incluso al cuerpo del artista-intérprete y los utiliza como propios. Lo mismo sucede con el ballet y sus personajes, que retoma signos de la cotidianeidad para crear un acontecimiento dancístico.

²² Leñero, *La escena invisible*, 57.

²³ Hans-Georg Gadamer, *Estética y Hermenéutica*, (Madrid: Editorial Tecnos, 1996), 55.

²⁴ Jorge Dubatti, -Construcciones científicas del Teatro: Teoría y Metodología de la Investigación Artística, Taller impartido en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, Septiembre 3-5, 2014.

Fischer Lichte también menciona que el teatro y las artes escénicas toman elementos, que se convierten en un factor cultural y signo de comunicación e identidad, los cuales potencializan y caracterizan sus símbolos y su valor histórico. Por ejemplo el ballet, en especial de repertorio romántico y clásico, se caracteriza por sus dispositivos técnicos como bailar sobre la punta de los pies y por su vestuario: zapatillas de punta, peinado de moño o chongo y los diferentes *tutús* -sobre los que hablaré más adelante-²⁵, objetos que no sólo son parte del vestuario sino de la identidad escénico-técnica de ballet, de su contexto histórico teatral y de su dimensión simbólica. De modo que el vestuario y peinado son parte interna de la construcción de un personaje, signos de apariencia externa y piezas sígnicas de la técnica.

Ahora, si bien un personaje de teatro o de ballet cuenta con características formales con las que el artista-intérprete trabaja, éste debe también interpretarlo y darle cuerpo desde su interior y la estructura propia del personaje, que determina como deberá construirlo. Sobre esto, Carmen Leñero dice: «Cierro los ojos para no ver. O mejor dicho para ver hacia adentro el estado de alma del personaje que he de representar ahora [...] desde mi noche, el personaje puede salir libremente a la luz, en medio del olvido de mí misma»²⁶.

Un bailarín realiza justo esto con sus personajes, pues histriónica y coreográficamente, utiliza todas las herramientas metodológicas y técnicas aprendidas durante su formación. Sin embargo, un personaje no está construido solamente de objetividad, su estructura medular está cargada de las intenciones creativas y la subjetividad del artista-intérprete, del escritor del libro y el libreto, del compositor musical, del coreógrafo, del director de escena, del escenógrafo, del iluminador y los diseñadores de vestuario, maquillaje y peinado. En el ballet, la técnica además de ser precisa y clara, debe estar dotada de emoción y sentimiento para transmitir los estados de ánimo, la personalidad de un personaje y las situaciones que atraviesa objetiva y subjetivamente, modelado y vertido, en cada elemento de las producciones de creadores y artistas-intérpretes.

Arnold Haskell indica que los bailarines siempre actúan cercanos al público, interpretan la música, la idea y la coreografía, mientras portan vestiduras mágicas –

²⁵ Ver página 35.

²⁶ Leñero, *La escena invisible*, 62.

vestuario- de un mundo extraordinario de ballet, que le permite convertirse en ese personaje. Asegura que los bailarines interpretan, dan vida y personalidad a los papeles que se les proporcionan, a la idea coreográfica y los pasos creados por el coreógrafo, acompañados de la música, ya que la técnica los capacita para desenvolverse con facilidad.

El bailarín-artista no piensa en términos de pasos, sino que concibe la danza como un todo, incrustando un paso en el siguiente. [...] El bailarín virtuoso interpreta sus pasos, por más difíciles que sean, con la concepción de la danza como un todo, guiándose por la música, resolviendo sus dificultades y haciendo su clímax verdaderamente artístico²⁷. La música indica el tiempo, la coreografía el movimiento; el bailarín queda libre, [...] para expresarse a sí mismo. Es él quien debe dar significado a lo que está haciendo, [...] ²⁸

Un bailarín realiza una interpretación memorable cuando configura un personaje a partir de su expresividad y el conjunto de experiencias académicas, técnicas, personales, emotivas e intuición, de tal forma que después de un arduo trabajo interior y escénico, de apropiación y creación del personaje, el intérprete integra al personaje, por un tiempo al menos, a sí mismo.

Por ello, cuando un artista-intérprete sale a escena, en cierto modo activa a su personaje como consciente y a él mismo como inconsciente de dicho personaje. El bailarín lleva a cabo la activación por medio de su estudio y preparación técnica, la lectura de la obra, del libreto, la observación de otros intérpretes, la escucha de la música, el ensayo de la coreografía, la actuación y la relación de su personaje con el resto de los personajes, en combinación con su sensibilidad, es decir, el ejecutante le da vida al personaje con su interpretación, acorde con su diseño, proceso que de acuerdo con varios artistas de la escena, se vuelve más contundente con cada función. Por ello, para el investigador es muy importante el testimonio del artista-intérprete, ya que en como cualquier obra de arte, los

²⁷ Haskell, *¿Qué es el ballet? Guía completa de interpretación. Historia-Estética-Ballets y bailarines*, 51-52.

²⁸ Haskell, *¿Qué es el ballet? Guía completa de interpretación. Historia-Estética-Ballets y bailarines*, 57.

personajes cuentan con una sombra y un misterio que otorgan al personaje características únicas e irrepetibles.

Debido a lo anterior, un bailarín de ballet interpreta un personaje, no lo ilustra, lo cual incluso debe hacer el cuerpo de baile²⁹ realiza un papel como grupo, aún si permanecen quietas como un conjunto de esculturas, marco o escenografía de un movimiento coreográfico de otros bailarines. Sobre esto, la coreógrafa mexicana Nellie Happee asegura –que si una bailarina se encuentra bailando o incluso efectuando una pose y no ha interiorizado a su personaje, ella se convierte en un ente vacío de poca credibilidad escénica”³⁰.

Entonces, la construcción escénica de un personaje de ballet, si bien exige gran objetividad técnica e interpretativa, también precisa de la riqueza subjetiva dada por cada uno de los creadores, de manera que sus objetividades y subjetividades se cruzan y trenzan en una trama simbólica, que se concreta escénicamente durante la obra por medio de diversos elementos que a continuación abordo.

1. Elementos que configuran un personaje de ballet

Un personaje de ballet es como una cebolla compuesta de diferentes capas simbólicas, funcionales y prácticas de caracterización y concreción escénica. Cabe resaltar que en los ballets narrativos, como los creados por Tchaikowsky, Petipa e Ivanov, la música es de suma importancia para la creación de un ballet sinfónico, un drama coreográfico y sus personajes, pues les otorga personalidad y expresa sus emociones, al tiempo que se entreteje con los mecanismos medulares, interiores y exteriores que les da forma.

Los mecanismos medulares son aquellos que definen al personaje pero pueden ser modificados dentro de un discurso, sin distorsionar por completo su esencia, éstos son: guión, rasgos de la personalidad, gestualidad, partitura coreográfica, música, proyección y

²⁹ El cuerpo de baile es un grupo de bailarinas y bailarines que interpretan un mismo conjunto de personajes y realiza danzas grupales y figuras sobre el escenario, generalmente representan a los súbditos, el pueblo, invitados o amigos de los protagonistas.

³⁰ Nellie Happee en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México 28 de marzo del 2011, inédita.

trabajo de la voz -aspecto poco utilizado en ballet-. Los interiores son parte del eje medular de un personaje, pues los colocan dentro de un contexto temporal y de lugar pero pueden reinterpretarse de acuerdo con la visión del coreógrafo o del director tales como: contexto, lugar, época, dirección escénica, iluminación, color y forma.

Los exteriores consolidan el aspecto físico de un personaje, los cuales son susceptibles al cambio como son: máscara fija, maquillaje, vestuario, accesorios y peinado, aunados en ocasiones a la utilería, la escenografía y el espacio escénico. Dentro de la caracterización o apariencia externa, se cuentan las características corporales de un artista-intérprete, su cuerpo y fisonomía. Fischer Lichte señala estos componentes como fenómenos naturales, que pueden ser usados dentro del discurso poético de la obra, para poder enfatizar estereotipos reconocidos dentro del ámbito escénico y del contexto en el que ésta se desarrolla.

De modo que el cuerpo del ejecutante, sus rasgos faciales, piel, cabello y color, se convierten en fenómenos culturales, es decir manifiestan aspectos de identificación étnica y estado de ánimo, signos y símbolos del personaje, unidos a su comportamiento dentro de los ideales, jerarquía, valores y normas del grupo social al que pertenece en la obra.

Todos estos mecanismos cobran sentido cuando el artista-intérprete los integra en un entorno social y cultural de ballet u obra de teatro³¹.

- Cuerpo

De acuerdo con Fischer Lichte, el cuerpo de un ejecutante, su fisonomía, rostro y cabello pueden aprovecharse para caracterizar un personaje, de manera que su apariencia se vuelve un signo escénico, como lo son la máscara, el maquillaje y el vestuario.

Si bien el físico de un intérprete puede definir un personaje, en ocasiones, el diseño de este último no se corresponde, de tal forma que para concretar en escena su aspecto, éste

³¹ Para apoyar lo antes dicho, tomo como punto de partida el libro *Semiótica del teatro*, de Erika Fischer Lichte en el cual desglosa uno por uno los elementos de la apariencia externa, el signo aspecto de un personaje, los cuales dialogan, potencian y complementan la poética simbólica, de los sistemas de los signos teatrales y la conformación escénica de un personaje como un todo congruente.

se modifica con prótesis, prendas de vestuario e incluso con la manera de moverse. El cuerpo del artista-intérprete es un instrumento, un vehículo.

En el ballet, el cuerpo de los intérpretes ha debido ser desde el siglo XVI preferentemente delgado³², alargado y estilizado, para facilitar el movimiento coreográfico. Las bailarinas y los bailarines son clasificados en tres tipos físicos, con la finalidad de destacar características corporales y de personalidad de los personajes, principalmente de las obras románticas y clásicas; estos son³³:

- La *ballerina* y el bailarín noble, de cuerpo esbelto, extremidades largas y porte elegante. Ellos interpretan personajes protagónicos y refinados, príncipes y princesas y al héroe o la heroína romántica. Aunque cabe destacar que pueden representar casi cualquier papel.
- Las bailarinas *demi-caractère* no requieren las mismas características físicas de la *ballerina*. El bailarín *demi-caractère* es atlético, gallardo, de estatura media y aspecto agradable. Ellos interpretan papeles humorísticos, princesas, príncipes, muchachos y muchachas.
- La bailarina de carácter personifica casi cualquier papel. El bailarín *comique* es fornido y de estatura baja, de rostro risueño y jovial. Principalmente, realiza interpretaciones de villanos y villanas, personajes cómicos y grotescos, así como realiza las danzas nacionales que llegan a presentarse en las obras.

- Función y unidades del vestuario y la ropa

De acuerdo con Fischer Lichte, la ropa y el vestuario tienen la función de dar identidad e identificar, son sistemas productores de significado individual y social, que se conforman de tres unidades, que crean signos y símbolos: material, color y forma.

³² Aunque cabe aclarar que estos criterios se han modificado a lo largo del tiempo, especialmente durante el siglo XIX, XX y XXI.

³³ Gutiérrez Villa, "Más que Historia e Historiografía del Ballet, Arte", 33-34.

La ropa de la vida cotidiana tiene diferentes funciones prácticas que contextualizan diferentes aspectos como: el clima, la protección corporal, la región, condena, nacionalidad, época, edad, sexo, religión, profesión, autoridad, status socioeconómico, pertenencia a grupos sociales, recreativas, deportivas y de protocolo social para situaciones formales, solemnes e informales, los cuales dentro del discurso escénico, pierden su valor práctico y adquieren una connotación simbólica, que caracterizará a un personaje, las situaciones y el entorno de la obra.

De modo que en la escena, las prendas de ropa se vuelven elementos prácticos para la concreción escénica y por lo general, usan materiales que no se utilizan fuera de ella para su composición y representación, a los que Fischer Lichte llama unidades de vestuario, las cuales condicionan el movimiento escénico y coreográfico y se relacionan de forma particular con el resto de los componentes de una obra, éstas son:

El material con el que se elabora un vestuario, toma en cuenta si la tela es rígida o vaporosa, con o sin movimiento, con o sin estampado, con o sin textura, si es brillante u opaca; con adornos de pedrería, lentejuela o chaquira; con o sin armazones. Estas características limitan o favorecen el movimiento desarrollado sobre el escenario y las relaciones de los personajes.

El color es el documento a través del cual se expresan ideas del discurso de una obra o un personaje, su bondad o maldad, estados de ánimo, símbolos, situación económica y jerárquica. A éste se aúna la forma, el diseño y el corte del vestuario, que pueden guardar relación con la obra o contraponerse a ella, así como enfatizar su contexto histórico y permitir o no la apreciación del cuerpo a través de los paños.

- Vestuario y accesorios

El vestuario es el fenómeno cultural más importante de la apariencia externa del personaje. La mayoría de las veces es lo que el espectador aprecia mejor, es el primer documento visual que le aporta información y le permite identificar, la obra, el contexto, el personaje y sus roles específicos o estereotípicos. Gracias a él se puede saber si es rey, caballero, monje, médico o incluso, animal, sobrenatural o de ficción, por mencionar algunos ejemplos. El

vestuario igual que la ropa de uso cotidiano, tiene una función y un rol individual y social, que ayuda a establecer y estabilizar la identidad de un personaje.

Asimismo, el vestuario es un medio expresivo que condiciona o facilita el movimiento y la gestualidad del ejecutante, establece relaciones congruentes o disociadas con otros personajes, el decorado y la obra que responden a un código escénico específico.

La danza clásica por ejemplo, ha diseñado sus vestuarios para facilitar a los ejecutantes la realización y definición de sus movimientos coreográficos, mientras a los espectadores les ha permitido apreciarlos. Las obras románticas y clásicas como *Cascanueces* tienen un código de vestuario implementado desde el siglo XIX, los varones portan mallas y casacas; las bailarinas, corpiños ajustados³⁴, que destacan la parte superior del cuerpo, el torso y los brazos; *tutús*, mallas y zapatillas de punta sujetadas a las piernas por listones, que las alargan y enfatizan la silueta. Asimismo, en estos ballets la vestimenta retrata el atuendo típico del lugar donde se desarrolla la acción de la obra. Con esto se comprende que el vestuario tiene dos funciones, una práctica y una creativa o estereotipada.

Una de las piezas más importantes del vestuario de ballet, es el *tutú*, por ello es necesario distinguir sus principales variantes, aunque existen nuevos diseños. El *tutú* más conocido es el tardo-romántico, italiano o *pancake*, de falda corta y rígida, conformada por varias capas superpuestas en forma de cascada. A este *tutú* me referiré de ahora en adelante de acuerdo a la jerga de vestuario de nuestro país, como *tutú* de plato, semi-plato o demi-plato, dependiendo de su rigidez. Otros *tutús* son el romántico, de tela ligera al tobillo, creado para Maria Taglioni en el papel de la sílfide para la obra del mismo nombre en 1832 y, el *tutú* de campana, de falda a la pantorrilla, que Edgar Degas plasmó en muchos de sus cuadros³⁵. Si bien el vestuario antes descrito es el factor cultural que identifica a la danza clásica, junto con las zapatillas de punta, existen otros diseños de vestuario y zapatillas e inclusive, la ausencia de ellos.

³⁴ Corpiño: Prenda femenina ceñida al cuerpo y de tela elástica, que va de los hombros a la entrepierna, con o sin mangas.

³⁵ Haydeé Gutiérrez Villa, «Más que Historia e Historiografía del Ballet, Arte, Tchaikovsky, y su *Lago de los Cisnes*», (Licenciatura, Centro de Cultura Casa Lamm, México, D. F., 2010), 45.

El vestuario de una obra puede asociarse con la actualidad de aquellos que asisten a verla o guardar relación con su pasado socio-histórico, sin embargo en ocasiones éste se disocia y crea un código cultural reconocible para los miembros de ese grupo, más no forma parte de la cotidianidad, es decir, la gente reconoce al *tutú*, las mallas y las zapatillas de punta como códigos de ballet, más no como un atuendo cotidiano.

El vestuario es una herramienta con la que el director puede jugar dentro de un discurso escénico. Por ejemplo, se puede presentar el ballet *Romeo y Julieta*, con vestuario del siglo XXI o de la Grecia Clásica. Es decir, el vestuario no define por completo a un personaje, lo que lo hace es la individualidad del artista y su rol en la trama. De hecho, el mismo vestuario utilizado por dos intérpretes distintos no será percibido por el espectador de igual forma, ya que la complejidad física, la fisonomía, la experiencia y sensibilidad, otorgarán rasgos únicos a la personalidad del personaje interpretado. Su apariencia externa sólo es un esbozo de la identidad.

- Peinado

Dentro de la categoría de peinado se toma en cuenta a la peluca, el arreglo del vello facial y el cabello del artista-intérprete. El peinado, el vello y la falta de cabello, al igual que el rostro y el cuerpo pueden ser usados en su estado natural con fines simbólicos. Sin embargo, el arreglo del cabello y del vello pueden tener un carácter escultórico y construir imágenes tridimensionales, de contundencia escénica apreciable desde la butaca.

El peinado puede ser un signo de edad, raza, sexo, carácter, estatus social, religión, nacionalidad, profesión, situación o comportamiento, elemento que el espectador interpreta desde su función simbólica, artística, histórica y cultural.

En la mayoría de las obras de ballet, en especial las del repertorio romántico y clásico, el peinado de chongo, en la parte posterior de la cabeza de las bailarinas, se ha vuelto símbolo cultural de esta disciplina, así como elemento práctico que permite la apreciación del movimiento de cuello, hombros y espalda. Sin embargo, el arreglo del cabello de los personajes de ballet puede variar, dependiendo del papel que se interprete: padres, niños, ancianos y servidumbre, por mencionar algunos.

- Máscara y maquillaje

La máscara fija es un artefacto ajeno al cuerpo del intérprete, un dispositivo utilizado para dar rostro a un personaje o representar una emoción, mientras el artista-intérprete actúa como el personaje modelado sobre la superficie de la máscara, la cual puede o no guardar concordancia con su físico y su vestuario. En ella se manifiestan referentes convencionales, estereotípicos y sociales, códigos culturales, históricos, fantásticos, rituales, temporales y espaciales, que el espectador puede interpretar.

Por otro lado, la máscara fija es un vehículo de expresividad “limitada”, en ella por lo general sólo se representan un número escaso de emociones o estados de ánimo; la gestualidad facial queda escondida y supeditada a la rigidez de los gestos de la misma. Con esto no debe entenderse a la máscara como un dispositivo escénico de poco valor expresivo, sino como un medio que entabla un diálogo artístico particular.

Otro tipo de máscara es la que se realiza con maquillaje de fantasía, el cual se aplica sobre el rostro del artista, como un lienzo en blanco para plasmar los rasgos fisonómicos, de personalidad y carácter de un personaje humano, animal o fantástico y aprovechar la flexibilidad y riqueza gestual y expresiva del intérprete. El maquillaje también es utilizado para enfatizar la cara del intérprete, hacerlo visible al espectador pese a la distancia entre la butaca y el escenario, así como para destacar estatus social, características físicas y sentimientos.

La última máscara a la que Fischer Lichte hace referencia es el rostro del artista sin ningún maquillaje, adorno o máscara fija, de modo que su desnudez facial se convierte en un *pathos* cargado de intenciones e interpretaciones simbólicas dentro del discurso escénico de una obra.

A estas máscaras vale la pena incluir lo que los vestuaristas en México llaman cabeza completa, que no es una máscara como tal, pero funciona de la misma manera, la diferencia es que ésta no sólo cubre el rostro del ejecutante sino su cabeza entera.

Capítulo 3 – *Cascanueces*, un cuento de hadas hecho ballet

Éste es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso³⁶.

BRUNO BETTELHEIM

Este capítulo tiene la intención de analizar *El cascanueces y el rey ratón*, escrito por Ernest Theodor Amadeus Hoffman en 1816 y *La historia de un cascanueces* de Alejandro Dumas padre, en 1844, literatura que inspiró los libretos del ballet original primario ruso, *Cascanueces* de 1892 y de la versión presentada en México, por la CND desde 1980. Para ello, comenzaré por presentar una breve sinopsis de los cuentos y los libretos para continuar con los antecedentes de los cuentos de hadas y sus características, que me permitirán analizar a los personajes.

1. Sinopsis de los cuentos de Hoffmann y Dumas y los libretos de Petipa y la CND

Un aspecto importante a subrayar de los cuentos es que Hoffmann y Dumas se dirigen directamente al lector, de manera que diluyen el umbral entre la realidad y la ficción literaria y abren un espacio y tiempo único, donde los autores, como narradores o personajes, dialogan con el lector y le piden que evoque ciertos momentos. Hoffmann por ejemplo, le pide al lector se acuerde de su última Navidad, para que entienda la emoción que Marie y Fritz sienten. Dumas, por su parte le solicita recordar alguna ocasión en que se haya lastimado con un cristal.

³⁶ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, (Barcelona: Booket Divulgación, 2012), 14-15.

- *El cascanueces y el rey ratón de Hoffmann, 1816*

Esta historia comienza en la víspera de Navidad, el día 24 de diciembre, en casa del consejero médico Stahlbaum, cuando su familia se prepara para la celebración de la Nochebuena.

Hoffmann ubica gran parte de la acción en el centro del salón de gala, donde se ha colocado un gran árbol decorado con lucecitas, manzanas doradas y plateadas; flores, peladillas, caramelos, golosinas –probables fuentes de inspiración de personajes del segundo acto de ballet, como se verá más adelante- y regalos de Navidad para los niños Luise, Marie y Fritz. Estos regalos son únicos, pues son comprados por los padres para sus hijos, por la gracia del niño Jesús, quien bendice y obsequia aquello que les proporcionara más alegría. “[...] por eso era mejor que no pidieran muchas cosas, sino que esperaran con tranquilidad y piedad lo que pudiera traerles”.³⁷

Así, mientras los padres decoran el árbol en el salón de gala, los niños emocionados, esperan tras la puerta y les parece escuchar unas alas y una música maravillosa, acompañada de un resplandor que les hace pensar que el niño Jesús ya se ha ido. Entonces, los padres invitan a pasar a sus hijos. Con ellos se encuentra el padrino, el consejero jurídico superior Drosselmeier, quien gusta de arreglar relojes y ha llevado para los niños algunos presentes: un castillo con pequeñas personitas que bailan y pasean; unos hombrecillos y mujeres marrón, con cara, manos y piernas de confitura dorada y un último obsequio muy especial; un muñeco cascanueces, cabezón, de torso grande, piernas cortas y delgadas, con dientes puntiagudos y un gorro de minero que a Marie le recuerda el batín y la gorra lamentables de su padrino y a él mismo, pero mucho más guapo.

Fritz lo toma y mete nueces demasiado grandes en la boca del muñeco, que le rompen tres dientes y le sueltan la mandíbula inferior. Marie afligida trata de curarlo y su padrino la mira de una forma que a ella le incomoda. Pronto la celebración termina y Marie obtiene el permiso de su madre para quedarse un ratito más en el cuarto de estar, junto al

³⁷ Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 206.

armario de cristal de los juguetes, mientras los demás se van a dormir. A media noche, el reloj de lechuza comienza a hacer sonidos extraños, pero en lugar de dar la hora, se escucha al padrino hablar sobre el rey de los ratones. La lechuza se convierte en el padrino mismo y un ejército de ratones emite risas y silbidos. De repente, el piso se rompe, cal, arena y pedazos de ladrillos permiten la salida de un ratón de siete cabezas, es el rey que viene a buscar a Cascanueces.

En ese momento en el armario, los muñecos y muñecas, entre los que están Scaramouches y un Pantalón, cobran vida y se preparan a luchar al lado de Cascanueces. La muñeca Mamsell Clärchen le declara a éste último su amor, pero él la rechaza y prefiere salir a la batalla, que tiene lugar con espadas y garbanzos de caramelo. Marie desesperada, se interpone, lanza su zapato al grupo de ratones más grande y rompe con su codo el cristal de su armario. Al instante, la lucha se interrumpe y ella se desmaya. A la mañana siguiente, Marie despierta en su cama acompañada de su madre y el cirujano Wendelstern.

Días después, el padrino visita a Marie y le cuenta *La historia de la princesa Pirlipat o El cuento de la nuez dura*. La princesa Pirlipat había nacido con pequeños dientes y era cuidada por alabarderos y ocho niñeras, seis de ellas con un gato cada una. Esta vigilancia, se debía a un altercado que la reina había tenido con doña Ratonilda, por el tocino con el que prepararía un banquete para el rey, del cual le había invitado un poco y que los siete hijos, compadres, comadres y tunantes de ésta se habían comido casi por completo.

Dicho incidente hizo enojar tanto al rey, que pidió al arcanista y relojero de la corte, Christian Elias Drosselmeier que construyera unas trampas, en las que cayeron presos los siete hijos de doña Ratonilda y gran parte de su comunidad que fue ejecutada. Estas ejecuciones provocaron que un sentimiento de odio inundara el corazón de la reina de los ratones y amenazara a la madre de Pirlipat: —Mis hijos, mis compadres y comadres has sido asesinados. Ten mucho cuidado, majestad, porque la reina de los ratones puede destrozar a tu hija a mordiscos. ¡Ten mucho cuidado!³⁸.

³⁸ Hoffmann, —El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 243.

Y así, pese a todas las precauciones, una noche todas las niñeras de Pirlipatilla cayeron en un profundo sueño, y doña Ratonilda royó el rostro de la pequeña bebé hasta convertirla en un cascanueces. El rey lleno de dolor, culpó a Drosselmeier por lo sucedido y le ordenó devolver a la princesa su apariencia antes de cuatro semanas, pero fracasa en la tarea y acude al astrónomo³⁹ de la corte. Juntos descubren que comer el fruto de la nuez Krakatuk liberará a la princesa del hechizo, pero ésta debía ser abierta por la boca de un joven que nunca se hubiera afeitado ni hubiera usado botas, quien además precisaba mantener los ojos cerrados y dar siete pasos atrás sin tropezar.

La noticia entusiasma al rey y les encomienda encontrar la nuez o permanecer en el exilio. Quince años más tarde, tras haber estado en Asia, Londres, Paris y Peterwardein⁴⁰, ambos regresan, pero antes, deciden parar en Nuremberg y visitar al primo del arcanista, un fabricante de muñecas, llamado Christoph Zacharias Drosselmeier.

Zacharias escucha todas sus desventuras y entusiasmado, les comunica que él posee una nuez con el nombre Krakatuk, grabado en caracteres chinos. Pero no sólo eso, su propio hijo resulta ser el indicado para cascarla, pues jamás se había afeitado, no había usado botas y tenía la habilidad de abrir nueces con la boca, por lo que era conocido entre las muchachas, como cascanueces. Así, el astrónomo consulta las estrellas, le pide a Drosselmeier que le haga una trenza de madera para fortalecer su mandíbula y trazan un plan.

Una vez que el rey se entera que la nuez ha sido encontrada, convoca a jóvenes que no se hubieran afeitado nunca a abrir la nuez, pero todos fracasan y desesperado, promete la mano de su hija y su reino. En ese momento, el joven sobrino se presenta y el encantamiento de Pirlipat se rompe, pero cuando está por finalizar los siete pasos hacia atrás, doña Ratonilda sale del suelo y es pisada mortalmente por el joven que ahora se tambalea y al instante, se convierte en un cascanueces mientras Doña Ratonilda se lamenta:

³⁹ En el cuento de Hoffmann se indica que acude al astrónomo de la corte y no al astrólogo, aunque éste último tendría mayor sentido, ya que consulta las estrellas para descubrir cómo romper el hechizo.

⁴⁰ Peterwardein o Petrovaradin, es un municipio de la ciudad de Novi Sad, de Volvodina provincia autónoma de Serbia.

-¡Oh Krakatuk, oh nuez dura, por la cual he de morir! Tú también morirás pronto. Cascanueces infeliz. Mi hijo, el de siete coronas, de ratones adalid, le dará su merecido al Cascanueces. ¡hi, hi! y vengará, Cascanueces pequeño, mi muerte en ti. ¡Oh vida joven y bella, ya me despido de ti! ¡Ay muerte, hi, hi, hi, hi!⁴¹

Pirlipat al ver al ahora Cascanueces, lo rechaza y el cuento termina, cuando el astrónomo checa el horóscopo e informa, que el hechizo se romperá cuando él mate al hijo de doña Ratonilda y sea amado a pesar de su deformidad por una joven dama. De inmediato, Marie sabe que su muñeco Cascanueces es el sobrino de su padrino. Poco tiempo después, durante varias noches, el rey ratón se acerca a Marie y le exige sus caramelos y mazapanes, sus muñecos de azúcar y tragacanto. Entonces, los padres de Marie y el padrino colocan trampas por toda la casa y la cocina y, el rey ratón furioso, exige a Marie los libros de imágenes y vestidos que recibiera en Navidad.

Marie, asustada, cuenta al muñeco cascanueces todo lo sucedido y éste, asombrosamente, pide a Marie un sable para enfrentar al rey de los ratones, a quien esa misma noche derrota y como agradecimiento, entrega como trofeo a Marie las coronas del fallecido y la invita a conocer un lugar maravilloso.

Ellos, visitan el Prado de Caramelo; la Puerta de Almendras garapiñadas y pasas; la Galería de Azúcar, cebada y racimos de moras; el Bosque de la Navidad con tallos dorados y plateados; el Arroyo de las Naranjas; el Río de la Limonada; el Lago de Leche de Almendras; el Pueblo de Pan de Especias; el Arroyo de Miel; Bombonópolis y su capital y el Bosque de las Confituras, con casas de azúcar horadado, un obelisco de pastel-árbol, limonada y otras bebidas⁴².

En esos lugares, Marie conoce varios personajes peculiares, entre los que destacan doce negritos con gorritos, delantales y plumas de colibrí; el Gran jefe Turco; pequeños pajes de cabeza de perlas, cuerpos de rubíes y esmeraldas y pies de oro; pastores y pastoras

⁴¹ Hoffmann, "El cascanueces y el Rey ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 258.

⁴² En el cuento Marie y Cascanueces visitan muchos lugares, no obstante, aquí sólo menciono aquellos que de alguna manera, parecen representarse o haber inspirado momentos de los ballets.

que bailan para ellos sencillos pasos de ballet, que repiten una y otra vez.⁴³ Y cuatro princesas que reciben a Cascanueces con gusto, al tiempo que lo llaman príncipe.

En el Burgo del Confite, Marie se queda dormida y sin darse cuenta es llevada a su habitación. Al despertar cuenta a sus padres y hermanos lo sucedido y ellos piensan que inventa historias. Así que Marie pasa sus días recordando los lugares visitados y finalmente un buen día, mientras recuerda todo lo sucedido, toma al cascanueces y le dice que ella no lo rechazaría como la princesa Pirlipat. Al escucharla su padrino exclama que son tonterías.

De pronto, un gran golpe y una sacudida provocan que Marie caiga de su silla y se desmaye. Su madre no puede creer lo que ha pasado y le informa que acaba de llegar de Nuremberg el sobrino de su padrino. Un jovencito que lleva para Marie juegos, mazapán y figuritas como las que el rey ratón royerá y para Fritz, un sable. Pero no sólo esto, durante la comida el sobrino se dedica a cascar todas las nueces que puede con su boca, mientras tira de su trenza. Al terminar, el joven y Marie se dirigen al cuarto de estar y se detienen frente al armario de cristal; de repente, él se arrodilla, le agradece haber salvado su vida, le pide matrimonio y gobernar con él, el Burgo del Confite.

Finalmente, años después, tras alcanzar la edad adecuada, él recoge a Marie en una carroza dorada tirada de caballos plateados y tienen una gran boda, en la que bailan 22,000 figurillas brillantes, adornadas de perlas y diamantes.

- *Historia de un cascanueces* de Dumas, 1844

En este cuento, Dumas modificó ciertos elementos de la historia original de Hoffmann. En primer lugar, comienza con un prefacio en el que se explica cómo un personaje, al cual Dumas no le da nombre –pero que podría ser él mismo-, llega a una gran fiesta navideña acompañado de su hija. En ella, él es atado a una silla por unos niños que no lo dejarán ir sino les cuenta un cuento que les guste. De modo que él les narra *Historia de un cascanueces*, la cual tiene lugar un 24 de diciembre de 17...”⁴⁴, en la ciudad alemana de

⁴³ La visita a este lugar fantástico, cuenta con muchísimos personajes, pero aquí sólo menciono a aquellos que pueden ligarse directamente con los personajes de los dos ballets aquí analizados.

⁴⁴ Así aparece la fecha en el cuento de Dumas. No especifica el año, sólo el siglo.

Nüremberg⁴⁵, famosa por sus juguetes, muñecas y polichinelas, que exporta a todo el mundo.

Antes de empezar, el narrador indica que cada país tiene distintas costumbres para celebrar el aniversario del nacimiento del niño Jesús, que tuvo lugar muchos años atrás, en un pesebre de la ciudad de Belén. También explica que en Francia se acostumbra dar presentes a los niños el primer día del año; mientras en Alemania se hace el 24 de diciembre, en la víspera de la Navidad y que del otro lado del río Rin, los obsequios se dan de manera peculiar. En medio de un salón se instala una mesa en la que se dispone un gran árbol, de cuyas ramas cuelgan regalos pequeños y ligeros, mientras los pesados se colocan sobre la mesa debajo del árbol. Estos obsequios, aclara el personaje, son enviados por el niño Jesús, que los ha recibido de los tres reyes magos, para aquellos niños bien portados, pues nadie debe olvidar que: ~~“~~todos los bienes de este mundo proceden de Jesús”⁴⁶.

El cuento inicia en casa de la familia, a quien Dumas cambia su apellido original Stahlbaum por Silberhaus (casa de plata), donde se celebra una fiesta de Nochebuena, a la que llega el padrino Drosselmayer, quien pese a ser consejero de medicina no se dedicaba a ~~“~~matar muy correctamente y según las reglas a las personas vivas, tan sólo se ocupaba de devolver la vida a las cosas muertas”. Él arreglaba relojes y fabricaba muñecos y muñecas que bailaban, saludaban, tocaban el clavecín e inclusive pronunciaban algunas palabras, como papá y mamá. Incluso, había realizado un perro mecánico para sustituir al perro de la familia, de nombre Turco que antes daba vueltas al asador.

En el gran salón, los señores Silberhaus se encuentran poniendo el árbol de Navidad, mientras sus hijos, Marie y Fritz esperan ansiosos fuera de él, de repente, les parece escuchar el aleteo de los ángeles de la guarda y ver el resplandor del niño Jesús que ha dejado sus regalos. Su padrino les ha llevado un castillo habitado por personas que bailan; muñecos y muñecas de madera canela y un cascanueces de pecho ancho, cabeza grande y piernas delgadas y cortas. Fritz, emocionado, casca con él las nueces más grandes que encuentra y a

⁴⁵ El nombre de la ciudad de Nüremberg lo escribo con diéresis, porque así aparece en el cuento de Dumas.

⁴⁶ Alejandro Dumas, *Historia de un Cascanueces*, traducción Casandra Amorín Vivar. (Trifaldi S. L., 2009. Adobe Digital Editions), 17.

la sexta o séptima, el cascanueces pierde tres o cuatro dientes y su mandíbula se desarticula. Marie trata de curarlo y su padrino la observa con malicia con el ojo sin parche.

A partir de este punto comienza a haber diferencias entre los relatos de Hoffmann y Dumas, las cuales iré indicando. Cuando todos se retiran, Marie se queda sola en el salón con sus juguetes del armario de cristal y comienza a escuchar ruidos por todos lados, especialmente dentro del reloj cucú de lechuza, que no daba ninguna campanada. Marie ve que la lechuza abate sus alas, murmura palabras y desaparece para ceder su lugar al padrino Drosselmayer y un ejército de ratones con su rey aparece.

Entonces, a diferencia de lo que sucede en el cuento de Hoffmann, cuando Marie rompe el cristal del armario, los juguetes dentro de él cobran vida y se disponen a pelear, entre los que es necesario mencionar pierrots, polichinelas, arlequines, húsares, soldados de plomo, figuras de mazapán y bombón –ya que algunos serán retomados por Petipa-, por mencionar algunos. Claire, la muñeca, intenta colocarle a Cascanueces su cinturón de lentejuelas en el codo, pero él lo rechaza. Mientras tanto Marie se quita su zapato, lo lanza y golpea asertivamente al rey ratón, en lugar del grupo de ratones.

Días después, Marie es visitada por su padrino, quien le canta su canción para reparar relojes y le cuenta *La historia de la Nuez Krakatuk y la princesa Pirlipata* –título diferente al que Hoffmann le dio-. Éste se desarrolla en un reino pequeño cerca de Nüremberg, que Dumas indica, no pertenece ni a Prusia, ni a Polonia, ni a Baviera, ni al Palatinado.

Pirlipata es una pequeña recién nacida de belleza única, pero con la peculiaridad de tener dientes y ser custodiada por seis soldados, en vez de niñeras, con un gato cada uno. Esto como consecuencia de la disputa que la reina había tenido con los súbditos de la señora Ratona -reina de Ratonía-, por haberse terminado casi por completo, el tocino con el que se prepararía la cena para varios monarcas, príncipes y duques, que visitarían el reino. De modo que el rey enfurecido, encomienda a su tío, el Ingeniero mecánico Christian-Elias Drosselmayer, la construcción de cien jaulas para llevar a la muerte a los siete hijos de la señora Ratona, diecinueve sobrinos, cincuenta primos, doscientos treinta y cinco parientes y miles de sus súbditos, lo cual despertaría el deseo de venganza en la señora Ratona:

Asesinados por tu esposo,
sin temor ni remordimientos
han muerto mis hijos, mis sobrinos y mis
primos.
¡Pero tiembla, reina, porque el hijo
que llevas en tu seno y que pronto
será amado por ti, es ya también el
de mi odio!⁴⁷

No obstante, como en el cuento de Hoffmann, los gatos y personas que custodiaban a la princesa cayeron en un extraño estupor, mientras la señora Ratona roía la cara de Pirlipata. El rey angustiado, amenaza a su tío Drosselmayer con decapitarlo, si no devolvía a la princesa su apariencia en el lapso de un mes.

Entonces, Drosselmayer acude al astrólogo⁴⁸ y juntos encuentran que la princesa debía comer la nuez Krakatuk, pero que ésta debía ser cascada por un adolescente que no se hubiera afeitado nunca y que sólo hubiera usado botas –no que no las hubiera usado-. El astrólogo y Drosselmayer obtienen un plazo de catorce años con nueve meses, para lograrlo o perder la cabeza – no ser exiliados-, ya que al cabo de ese tiempo, Dumas especifica la princesa cumpliría quince años y podría contraer matrimonio.

Catorce años y cinco meses después de haber buscado en cada continente, Europa, América, África, Asia y Nueva Holanda⁴⁹ y tras que Drosselmayer hubiera perdido el cabello y un ojo a causa de una flecha, con un sentimiento de derrota deciden regresar a Alemania, yendo por Bagdad, Alejandria, Venecia y Tirol. El rey perdona la vida de los hombres, pero exilia al astrólogo y a diferencia de Hoffmann, a Drosselmayer lo condena a cadena perpetua, una vez que se cumpliera el plazo que él mismo fijara, para el cual faltaban tres días, mismos que Drosselmayer ocupa en visitar a su hermano –no primo-, Christophe-Zacharias Drosselmayer, acompañado del astrólogo.

⁴⁷ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 83.

⁴⁸ En el cuento de Dumas se habla de un astrólogo y no de un astrónomo como en el cuento de Hoffmann.

⁴⁹ Nueva Holanda es el nombre con el que se le conoció a Australia entre 1644 y el siglo XIX. Estos continentes podrían ser el origen de los personajes de las bebidas de los ballets.

Zacharias era uno de los primeros comerciantes de juguetes, él ignoraba lo que le había sucedido a su hermano Elias, quien le cuenta todas sus vicisitudes en la búsqueda de la nuez Krakatuk, la cual curiosamente Zacharias había obtenido catorce años atrás. Aliviados, el astrólogo y Elias Drosselmayer preparan su regreso al reino, pero esperan para despedirse de Nathaniel, el sobrino, quien cuenta con diecisiete o dieciocho años de edad. Nathaniel, jamás se había afeitado los cuatro pelos que tenía de barba, no había usado otro tipo de calzado que no fueran botas y era conocido en la ciudad, como Cascanueces.

El rey feliz, hace dos convocatorias con diferentes propuestas para aquel que pudiera romper la nuez Krakatuk, pero sin ningún éxito. Por último, convoca a jóvenes entre los dieciséis y veinticuatro años de edad; ofrece la mano de su hija en matrimonio y la sucesión al trono. Y así, el día que la princesa cumple quince años de edad, Nathaniel Drosselmayer casca la nuez frente a todos y se la ofrece a la princesa, quien tras ingerirla, recupera su belleza. Entonces, Nathaniel cierra los ojos y echa a andar hacia atrás, pero la señora Ratona escarba un hoyo en el piso y lo hace caer, sin imaginar que accidentalmente, él la pisaría y encontraría la muerte, mientras él se convierte en un cascanueces cabezón y feo, como lo había sido Pirlipata.

Pirlipata, que momentos antes había anhelado casarse con Nathaniel, lo rechaza y él, su tío y el astrólogo son desterrados del reino, no sin antes escuchar las últimas palabras de la señora Ratona:

¡Kratatuk, Krakatuk, nuez tan dura,
por ti muero en esta llanura.
Hi..hi...hi...hi...
Pero el futuro me guarda una pronta revancha.
Pronto mi hijo me vengará de ti, cascanueces⁵⁰.

Cuando su narración termina, Marie sabe que Elias Drosselmayer es su propio padrino y como en el cuento de Hoffmann, el rey de los ratones visita a Marie noche con noche con distintas exigencias y mientras sus padres intentan acabar con la plaga de ratones.

⁵⁰ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 121-122.

Marie nota que su cascanueces tiene una mancha de sangre en el cuello y al limpiarlo, éste le agradece por todo lo que ha hecho, le pide no sacrifique nada más por él y que le proporcione una espada con la cual luchar. Fritz le da un sable a Marie y a la media noche, se escucha el comienzo de la batalla final y un silencio.

De pronto, Cascanueces toca a su puerta con las siete coronas del rey de los ratones como obsequio y juntos inician un viaje al reino de los muñecos, donde visitan lugares muy parecidos a los descritos por Hoffmann como: la Llanura del Azúcar Glaseado; la Puerta de Pralinés; el Bosque de la Navidad con frutos de oro y plata; los Ríos de la Naranjada y de la Limonada; el Lago Orgeat; el Mar de Leche de Almendras; la Villa de Mazapán; el Arroyo de la Miel; el Bosque de las Confituras y la Ciudad de la confitura, llamada Confitenburgo, con edificios sobre alfombra de flores, casas de golosinas luminosas; la Plaza con Obelisco de biscocho con fuentes de limonada, naranjada, horchata y zumo de grosella. Ciudad con gente de muchos países, armenios, judíos, griegos, tiroleses. Y finalmente, el palacio de Mazapán y el Barrio de Nougat⁵¹.

En esos lugares, Marie conoce varios personajes, doce turcos con bonetes de escamas doradas y plumas de colibrí; un gran Mogol en una silla de mano; un gran sultán; doce pajes con cabeza coronadas con una perla y piecitos de oro y cuatro princesas de la ciudad de Confitenburgo, que llaman a Cascanueces, príncipe⁵².

Como Hoffmann, el tiempo pasa y Marie lo ocupaba en recordar los lugares visitados. Y un buen día, Marie le dice a Cascanueces que ella no lo rechazaría como Pirlipata, en ese momento un ruido fuerte la hace caer de su silla y perder el conocimiento. Cuando vuelve en sí, su madre le comunica que el sobrino de Drosselmayer ha venido a visitarlos. El joven le obsequia juguetes, mazapanes, bombones y un sable damasquinado para Fritz; durante la cena, abre nueces para todos y más tarde, le pide matrimonio a Marie y le explica como el encantamiento se rompió cuando ella le declaró su amor.

⁵¹ Estos lugares los menciono, porque pueden ser origen de algunos personajes del ballet.

⁵² Estos personajes pueden haber inspirado algunos del ballet.

El joven es el rey del reino de los Muñecos y un año más tarde, Marie y Nathaniel se casan y en un carro de nácar con incrustaciones de oro y plata, parten a su reino mágico, para celebrar su boda en el palacio de Mazapán, con 22,000 figurillas de perlas bailando.

- Libreto del ballet original primario de Petipa, 1892

El argumento⁵³ escrito por Marius Petipa consta de dos actos con tres escenas. El primer acto cuenta con dos escenas, la primera se desarrolla en el salón de la familia Silberhaus, donde se celebra la Noche Buena y tiene lugar la batalla entre el cascanueces y el ejército del rey de las ratas. La segunda escena ocurre en un bosque nevado de copos que bailan y cantan. El segundo acto consta de una sola escena desarrollada en Confiturembourg, el mundo del sueño.

El libreto de Petipa describe que todo sucede en una pequeña ciudad de Alemania, donde el presidente Silberhaus y su esposa preparan el árbol de Navidad para la fiesta. Pronto los invitados con sus hijos llegan y hacen entrega de los regalos. Poco después llega el fantástico padrino, el consejero Drosselmayer con dos parejas de muñecos animados, un arlequín y una colombina y un soldado y una cantinera. Él le obsequia a la hija del presidente, Clara, un muñeco cascanueces, que su hermano Fritz rompe por celos y provoca el llanto de ella. La fiesta finaliza y los invitados se van, pero Clara no concilia el sueño, pensando en su cascanueces.

Entonces, el reloj anuncia la media noche y por todas partes empiezan a entrar ratas⁵⁴. El árbol de Navidad crece desmesuradamente, los juguetes, dulces y el Cascanueces cobran vida e inicia una batalla entre estos, las ratas y su rey. Los panes de jengibre pronto son aplastados, el Cascanueces está por perder la contienda, pero Clara derrota al rey con un golpe de su pantufla y al instante, Cascanueces se convierte en un príncipe encantado e invita a Clara a seguirlo a través del árbol de Navidad, hasta perderse entre sus ramas. El salón se convierte en un bosque de abetos donde los copos de nieve comienzan a caer en una

⁵³ El argumento que encontré de Petipa no viene dividido en escenas, sin embargo, presenta fotografías de dos páginas manuscritas de Petipa, en las que se aprecia que la obra consta desde el principio de dos actos y dos escenas. Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, (Francia: Opéra Bastille, Saison 2001).

⁵⁴ Petipa en su libreto parece haber cambiado a los personajes del rey ratón y sus ratones, por ratas, de acuerdo al libreto en francés que conseguí.

tormenta y forman un torbellino. El paisaje se ilumina con la luz de la luna, los copos bailan y cantan alrededor de ellos.

A continuación, Cascanueces lleva a Clara al Reino de los Dulces, Confiturembourg, donde son recibidos por el hada Peladilla con un divertimento coreográfico en su honor, presentado de la siguiente manera: el chocolate –danza española-, el café –danza árabe-, el té –danza china-, el vodka - danza rusa-; una danza de los mirlitones que precede a Mamá Gigogne y sus polichinelas y para cerrar, un gran vals de las flores y un dueto del hada Peladilla con el príncipe Orgeat o príncipe Coqueluche –como se le llamó posteriormente-.

Clara despierta en el salón donde la habían dejado sus padres y el libreto finaliza con la siguiente pregunta: ¿Habrá soñado?

Como se puede apreciar, este argumento, al igual que el cuento de Dumas, no dice en qué año tiene lugar la acción, lo cual no ha de ser casual, si se toma en cuenta que Petipa partió de la versión de Dumas para escribirlo.

- Argumento de la Compañía Nacional de Danza⁵⁵

En el libreto de ballet presentado en los programas de mano, no se especifica donde se lleva a cabo la acción, tan sólo menciona que sucede en un mundo lleno de fantasía. No obstante, debe tener lugar en Alemania como ocurre en los cuentos y el ballet original primario. En él tampoco se menciona el nombre de la familia anfitriona, de manera que para identificar a los personajes, nombraré a la familia bajo el apellido Silberhaus, como Petipa hiciera.

La obra cuenta con un preludio y dos actos. El primero con tres escenas y el segundo con una. Las tres escenas representan la esencia de los personajes. El preludio y la primera escena representan al mundo terrenal, en el que los personajes están inmersos en las tradiciones y festejan. La segunda escena se desarrolla en el mismo lugar, pero es un umbral de transición entre este mundo y el de los sueños, el cual se despliega por completo en la tercera escena: el bosque nevado.

⁵⁵ Programa de mano, *El Cascanueces*, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Nacional, México, Diciembre 2014.

Acto I

Escena 1

La historia tiene lugar durante la víspera de Navidad, en casa de Clara, donde la familia está reunida con amigos, en el salón frente al árbol de Navidad rodeado de regalos. Uno de los invitados es el padrino de Clara, el juguetero Herr Drosselmeyer, quien lleva “mágicos”⁵⁶ juguetes, un arlequín, una colombina y un moro que danzan para todos. Una vez que el baile termina, Clara pide que continúen, sin embargo esto es imposible y la pequeña comienza a llorar. Su padrino al verla, le entrega un juguete muy especial que ha creado para ella, un muñeco cascanueces. El hermano de Clara, Fritz, se disgusta por el obsequio, se lo arrebató de las manos y lo rompe, pero el padrino Drosselmeyer lo repara y el padre de ella lo pone a salvo junto al árbol de Navidad. La escena finaliza con una última danza, los invitados se despiden y las luces se apagan.

Escena 2

Clara se queda dormida sobre el sillón junto al árbol y mientras el reloj da las doce campanadas, ella sueña que los objetos del salón comienzan a crecer por la magia de Drosselmeyer. Ella “despierta” y ve que un montón de ratones, dirigidos por su rey, están a punto de atacar al Cascanueces y a los soldaditos de juguete.

Una batalla con cañones y espadas da inicio, Clara lanza una de sus zapatillas sobre la cabeza del rey ratón. El rey cae y su ejército de ratones se retira con él. De pronto, gracias al amor de Clara, Cascanueces se convierte en príncipe y como agradecimiento por salvar su vida, la invita a realizar un viaje con él.

Escena 3

Clara y el príncipe Cascanueces llegan a un bosque cubierto de nieve, donde todo el año es invierno. La Reina de las Nieves con sus copos les dan la bienvenida y bailan para ellos.

⁵⁶ Programa de mano, *El Cascanueces*, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Nacional, México, Diciembre 2014.

Acto II

El príncipe Cascanueces y Clara siguen su viaje y llegan al País del Azúcar. Ahí los recibe el Hada de Azúcar y su Caballero, quienes felicitan a Clara por salvar al Cascanueces y los invitan a sentarse en el trono real para disfrutar de los festejos en su honor, que comienzan con danzas de diferentes partes del mundo. El chocolate de España, el café de Arabia, el té de China, el vodka de Rusia; las flautas de caramelo, mamá Bombonera con sus seis hijos y las flores. Finalmente, el Hada de Azúcar y su caballero también bailan, llega el momento de despedirse y dejar aquel país mágico en un globo.

Es importante destacar cuatro aspectos sobre el programa de mano de la CND. En primer lugar, éste no especifica cuándo, en qué año o siglo se desarrolla la acción, tan sólo indica que sucede durante la época navideña. No obstante, debido a que este ballet es clásico y romántico; a su vestuario, a que el cuento de Hoffmann fue escrito a principios del siglo XIX y a que la obra original primaria de Tchaikowsky, *Petipa e Ivanov* también es del siglo XIX, puede deducirse que esta versión se sitúa en ese mismo tiempo.

En segundo lugar, no se menciona que al comienzo del segundo acto, varios angelitos reciben a Clara y el Cascanueces. En tercer lugar, cuando se enumeran las danzas representativas de los cuatro países, en el lugar del vodka de Rusia aparece el *nugat* de Francia⁵⁷. Por último, vale la pena resaltar que al final de la obra, el telón se cierra con Cascanueces y Clara elevándose en un globo aerostático. Sin embargo, a diferencia del libreto de *Petipa*, ella no despierta ni se pregunta si habrá soñado, aunque en el primer acto, se especifica que todo sucede en sus sueños.

2. Antecedentes históricos de los cuentos de hadas

Bruno Bettelheim en su libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* escribió: —se necesita un método para que esta incursión en la fantasía nos devuelva a la realidad, no más débiles, sino más fuertes”⁵⁸. Esta frase viene bien para comenzar este apartado donde analizaré la

⁵⁷ Programa de mano, *El Cascanueces*, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Nacional, México, Diciembre 2014.

⁵⁸ Bettelheimn, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 87.

relevancia de los cuentos de hadas y su traslado de la literatura a otros ámbitos artísticos, conservando aquello medular que por siglos los ha convertido en una figura oral y literaria importante.

Conocer el origen preciso de los cuentos es difícil, si no imposible, pues han existido por miles de años. No obstante, se sabe que están ligados a los rituales, las costumbres y las creencias de tribus y comunidades. De acuerdo con el investigador Jack Zipes, estos fueron contados por y para los adultos; incluso indica, que muchos motivos de los cuentos de hadas pueden encontrarse en *La Biblia*, *La Iliada* y *La Odisea*.

De forma similar, para Bettelheim tanto las historias populares como los cuentos de hadas surgieron de los mitos, de tal suerte que son experiencia acumulada, un conglomerado de conocimiento, imágenes y símbolos que ha pasado de generación en generación, primero de forma oral y después escrita, con los cuales oyentes y lectores podían y pueden identificarse al encontrar esperanza en la catástrofe. Asimismo, asevera que los mitos y los cuentos utilizan el lenguaje simbólico, para representar un contenido inconsciente, aunque existen diferencias fundamentales en la forma de transmitirlo.

De acuerdo con Bettelheim, los mitos son esencialmente pesimistas, mientras los cuentos son optimistas. En los mitos las tareas del super-yo son casi imposibles, dejan espacio a la frustración y la discordia; mientras que en los cuentos los deseos del yo terminan por cumplirse, a pesar de los grandes retos que enfrenta.

Los mitos describen eventos grandiosos, atemorizantes y trágicos, que no podrían haber sucedido de otra forma ni a nadie más que al héroe mitológico, de características sobrehumanas, quien entra en conflicto por su necesidad de proteger a otros y complacer a los implacables dioses, que destruirán o condenarán a cualquiera que resista su voluntad.

Los cuentos representan un dilema existencial o una lucha interna, no describen al mundo tal y como es, ni aconsejan, tan sólo dan esperanza y seguridad sobre el futuro; tienen un desenlace feliz pese a las adversidades que el héroe ha vivido y superado, gracias a su determinación y fuerza de espíritu. En ellos, las crisis psicosociales se representan con problemas fantásticos y encuentros con brujas, animales feroces, hadas o personajes de

inteligencia y astucia sobrehumana. No obstante, el héroe jamás se convertirá en un ser inmortal sino que morirá como cualquier ser humano, por lo que es un modelo a seguir, con quien el espectador puede identificarse.

Por su parte, Mircea Eliade describe a los cuentos de hadas y a los mitos como: «modelos de comportamiento humano [que], por este mismo hecho, dan sentido y validez a la vida»⁵⁹; también afirma que derivan y dan expresión simbólica a los ritos de iniciación o de pasaje. Los psicoanalistas jungueanos dicen que en los cuentos se representan preocupaciones humanas conscientes o inconscientes, que se deben enfrentar para lograr la integración del yo. Por ello, Bettelheim indica que hay puntos de encuentro entre los cuentos y los sueños, pues en ambos hay una realización de las pulsiones; en los primeros de forma abierta y explícita, mientras que en los segundos, los deseos son disfrazados por el inconsciente.

De acuerdo con Jack Zipes, los cuentos de hadas tienen su origen en la historia, en la lucha de humanizar lo bestial y las fuerzas desconocidas o barbáricas, que han aterrorizado mentes y comunidades, con la amenaza de destruir la voluntad y la compasión. Por ello, afirma que los cuentos de hadas no fueron creados para los niños, pese a que gustan de ellos por su necesidad de cambio e independencia:

*It has generally been assumed that fairy tales were first created for children and are largely the domain of children. Nothing could be further from the truth. [...] When introduced to fairy tales, children welcome them mainly because the stories nurture their great desire for change and independence. [...] Literary forms of the fairy tale are grounded in history: they emanate from specific struggles [...] sets out to conquer this concrete terror through metaphors*⁶⁰.

⁵⁹ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 51.

⁶⁰ Generalmente se asume que los cuentos de hadas fueron creados para los niños y que son de su dominio. Nada podría estar más lejos de la verdad [...] Cuando se introdujeron los cuentos, los niños les dieron la bienvenida principalmente por qué las historias nutrían su gran deseo de cambio e independencia. [...] Las formas literarias de los cuentos están basadas en la Historia: ellos emanan de luchas específicas [...] establecidas para conquistar este terror concreto a través de metáforas. Jack Zipes, *When dreams came true, Classical fairy tales and their tradition*, (Estados Unidos: Routledge, 1999), 1.

También indica que los cuentos de hadas derivan de los cuentos de maravilla, con los cuales se ligaban e incluso podían confundirse, hasta que en el siglo II d. C. apareció el primer cuento de hadas escrito en latín, *Psique y Cupido*, en *El asno de oro* de Apuleyo y sus temas comenzaron a diferenciarse. Los de maravilla abordaban la humanización de las fuerzas de la naturaleza y los de hadas, la civilización donde el protagonista debía aprender a respetar códigos y leyes, para integrarse a la sociedad y hacer que el mundo se dirija a la felicidad, los cuales más tarde se cargarían de instrucciones moralistas para los jóvenes hombres cristianos, como el titulado *Of feminine subtlety* en el manuscrito *Gesta Romanorum*, de 1300.

En el siglo XVI, estos relatos se publicaron por primera vez en lengua vernácula para hombres y mujeres, *Las noches agradables* (1550-1553) de Giovan Francesco Straparola. En 1634, Giambattista Basile, en su *Pentamerón* o *El cuento de los cuentos*, usó por primera vez de forma escrita un viejo relato folclórico. En Inglaterra, estos fueron fomentados desde *Los cuentos de Canterbury* (1386-1400) de Chaucer, hasta que en 1700, el puritanismo detuvo su camino. En Francia, a mediados del siglo XVII, durante el reinado de Luis XIV, estas historias comenzaron a ser aceptados en los salones literarios, en la corte y el teatro, tanto que los franceses le dieron su nombre *conte de fée*, cuento de hadas, pero pronto, fueron objeto de la censura de la iglesia.

Durante el siglo XVIII surgieron cuentos de hadas dirigidos a todas las edades y grupo social, de manera que pese a seguir siendo del dominio de los adultos empezaron a leerse a los niños. Los autores destacaban la ideología aristócrata; criticaban lo político, lo social y a la aristocracia; exponían normas y valores de la clase burguesa; realizaban parodias o bien tenían intenciones didácticas, de rol social, así como de entretenimiento.

En Alemania estas narraciones celebraron las costumbres del país. Un autor importante fue Johann Karl Musäus, quien combinó el folclor alemán con el cuento de hada francés, su historia *El velo robado* fue tomada como fuente de inspiración por Tchaikowsky para escribir el libreto de su *Lago de los cisnes*. A fines del siglo XVIII, varios relatos de origen francés fueron traducidos al alemán, entre los que se cuentan, *La bella durmiente*, *La Cenicienta* y *Caperucita Roja*, los cuales más tarde fueron incorporados en la colección de

cuentos de los hermanos Grimm. Títulos que posteriormente formarían parte del mundo del ballet de una u otra forma.

Para el siglo XIX, los escritores alemanes y románticos, como Hoffmann, escribieron historias en las que se criticaban los peores aspectos de la ilustración y el absolutismo. Muchos no terminaban en un final feliz sino con la locura del protagonista y su muerte; cambiaron su intención de divertir y se comprometieron con discursos sobre arte, filosofía, educación y amor, por lo que en Alemania estos relatos recibieron el nombre de cuento de arte *-Kunstmärchen-*.

Pero para la segunda década del siglo XIX comenzó su verdadero apogeo, aunque varios títulos como *La bella durmiente*, *Caperucita roja*, *Cenicienta*, así como *La bella y la bestia*, no se consideraban adecuados ni saludables para la mente y cuerpos de los niños, especialmente aquellos en que la fantasía tenía un papel preponderante. Incluso Wilhelm Grimm inició en 1819, la revisión de la colección de cuentos publicada por él y su hermano Jacob, para eliminar las narraciones eróticas, crueles y obscenas, pero sin excluir los eventos fantásticos.

Este fue el marco en el que Hoffmann publicó su colección *Los hermanos de San Serapión*, de la cual forma parte *El cascanueces y el rey ratón* o *El cascanueces y el rey de las ratas*. Pero ¿cómo podía llamarlo cuento para niños?, a esta pregunta él respondió:

En mi opinión –continuó–, es un gran error el pensar que niños dotados de gran fantasía (los únicos de los que aquí podemos hablar) pueden contentarse con dislates sin contenido alguno que aparecen a veces bajo el nombre de cuentos. ¡Ay! Exigen más bien algo mejor, y causa asombro con qué precisión, con qué vitalidad entiende su espíritu cosas que a algunos padres fundamentalmente recelosos se les escapa por completo⁶¹.

Finalmente, entre 1830 y 1900 el relato para niños surgió como un elemento de recreación. En 1835, Hans Christian Andersen publicó sus cuentos, dirigidos tanto a adultos

⁶¹ E. T. A. Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, Traducción Celia y Rafael Lupiani. (Madrid: Anaya, 1988), 288.

como niños, los cuales fueron bien recibidos en Europa y América. En ellos había humor, sentimientos cristianos y tramas fantásticas, tal como ya lo había comenzado a hacer Charles Perrault, dos siglos antes en Francia. Y así para fines del siglo XIX, en Estados Unidos aparecieron los primeros escritores de cuentos de hadas, mismos que extendieron su espectro y mantuvieron su gerencia cultural en el drama, la poesía, el ballet y la ópera.

Ejemplo de esto son las óperas *Ondina* (1817) de Hoffmann, *La Cenicienta* de Gioacchino Rossini (1817); los ballets *Copelia* de Leó Delibes (1870), *Lago de los cisnes* (1877), *La bella durmiente* (1890) y *Cascanueces* (1892) de Tchaikowsky, Petipa e Ivanov. Después de este recuento histórico, es importante conocer las características específicas de los cuentos, que permanecen en los personajes y la trama del último ballet mencionado.

3. Características de los cuentos de hadas

Las características de los cuentos de hadas son importantes para comprender la relevancia y capacidad estética, de éstos y sus personajes. John Ronald Reuel Tolkien decía que estos cuentan con cuatro componentes indispensables: fantasía, superación de una profunda desesperación, huída de un peligro y alivio.

A dichos elementos, Bettelheim agregó la amenaza de la existencia física o moral del héroe, quien en los cuentos tradicionales encuentra la recompensa y el ser maligno su castigo. La trama y los personajes representan un conflicto interno, sobre el que se tiene la promesa de un final feliz, al vencer al mal y obtener la gratificación de la felicidad. También indica que los cuentos de hadas no hacen sentir inferior al lector ni tratan de darle una lección, sólo le otorgan esperanza, a diferencia de las fábulas que tienen moraleja y los mitos que relatan acontecimientos extraordinarios que exigen un desempeño más allá de la capacidad física de un mortal. Debido a esto, Lewis Carroll los llamó: “un regalo de amor”.

Otras características de los cuentos de hadas son que sus títulos suelen ser muy generales y descriptivos y, si contienen nombres propios en ellos como *Hansel y Gretel*, el nombre del resto de los personajes o de la mayoría no es dado y se alude a ellos por el rol que desempeñan en la historia: padre, madre, hada, bruja, etc., lo que facilita su identificación. Asimismo, inician con frases como: Erase una vez, había una vez, en tiempos

o un país lejano. Tienen una estructura y un principio bien definido, con un argumento que avanza hacia un final satisfactorio, en un tiempo en el que los deseos cambian el destino. En ellos hay presencia de la fantasía, de manera que el lector o aquel que escucha entra en un mundo encantado, de donde regresará reconfortado, pues puede identificarse con los deseos de los protagonistas y del héroe.

El comienzo de los cuentos es realista, lleno de acontecimientos cotidianos y problemáticas, que pronto cesan y dan paso a sucesos y conflictos fantásticos, gracias a la magia o bien, al inconsciente. Ese inconsciente es familiar pero permanece en la sombra, es atractivo, alentador y angustioso, no tiene lógica de espacio, tiempo o secuencia, los lugares más extraños o remotos a los que los personajes llegan implican un viaje hacia el interior, la mente y el subconsciente.

Sus protagonistas enfrentan desavenencias y pruebas fantásticas, que en ocasiones resultan insuficientes para lograr la madurez, así que deben realizar otra. No obstante, los animales, objetos y miembros de la naturaleza hablan, aconsejan y ayudan al héroe o heroína, de modo que tienen un toque de pensamiento animista. Por otro lado, un objeto o fruto cambia la vida del héroe, lo ayuda a superar los retos o a resolver el problema que lo acosa⁶². Los cuentos ofrecen soluciones a las dificultades del héroe o la heroína, quienes superan la desesperanza, huyen de una amenaza física o moral, aunque pueden sufrir transfiguraciones corporales temporales.

Finalmente, el ser maligno recibe el castigo merecido, lo que proporciona al héroe seguridad al regresar a su mundo tras haber superado los desafíos con valor y nobleza, habiendo alcanzado la madurez necesaria, mental y emocional, para obtener la recompensa de un final feliz que transmite un sentimiento de consuelo y la certeza de no ser abandonado. De modo que en la frase: “y vivieron felices para siempre”, se encuentra el alivio que debe comprenderse de dos formas: Como la unión permanente de una pareja, símbolo de integración de lo masculino y lo femenino y como la integración familiar y social humana. Bettelheim, afirma que el alivio es “la mayor contribución que un cuento de hadas puede ofrecer a un niño: debido a que restaura la confianza de que, a pesar de todos los problemas

⁶² Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 103.

por los que tiene que pasar [...], no sólo conseguirá vencer, sino que las fuerzas del mal serán eliminadas y no amenazarán nunca más su bienestar espiritual”⁶³.

4. Características de los personajes de hadas

Una vez expuestas las características de los cuentos de hadas es necesario observar sus personajes. Éstos son de una sola dimensión, no tienen diferentes matices de personalidad sino un rasgo dominante, es decir, no son ambivalentes ni complejos psicológica y emocionalmente, personifican la maldad absoluta y la bondad pura como fuerzas omnipresentes, para plantear una dualidad, un problema moral que conduce a la batalla. De acuerdo con Bettelheim, esto imprime una huella de moralidad y expresa que las acciones mal intencionadas no resuelven nada.

La bondad es personificada por el héroe y la heroína o, el caballero y la doncella, con quienes los niños generalmente se identifican, debido a todos los problemas y sufrimientos que afrontan y de los cuales salen triunfantes, lo que les otorga esperanza y consuelo. Mientras la maldad es encarnada por el hechicero o la bruja.

No obstante, en ocasiones, los héroes o heroínas se dan por vencidos ante las penurias, se sienten incapaces de obtener el éxito, pero recuperan la confianza gracias a la ayuda de fuerzas sobrenaturales o de algún benefactor, un personaje que se presenta para auxiliarlos a enfrentarlas y superarlas.

En algunos de estos relatos la cabeza del héroe sufre una transformación física como resultado de emociones negativas, un cambio que sólo se curará con emociones positivas, entre las que destaca el amor, ya que esta alteración generalmente se liga al noviazgo⁶⁴. Otros personajes importantes son seres sobrenaturales, animales u objetos que hablan, los cuales también son de una dimensión simbólica. Pueden ser peligrosos y representar la irracionalidad humana o bien, ser bondadosos. En ellos los animales personifican la energía natural y en la mayoría de las ocasiones, el héroe depende de su ayuda.

⁶³ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 203.

⁶⁴ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 100-101.

Todos estos rasgos generales permiten abordar las particularidades de lo que Bettelheim denominó como cuentos de hadas del ciclo animal-novio, las cuales son esenciales para la comprensión de los personajes del *Cascanueces*, como se verá a continuación.

5. Cuentos de hadas del ciclo animal-novio o animal-novia

Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* elaboró una catalogación de los cuentos de acuerdo a su temática, de los cuales sólo me referiré aquí a los que designó como del ciclo animal-novio o animal-novia, en ellos la pareja se presenta bajo la forma de un animal y culmina con el amor, gracias a la doncella que rompe el hechizo y al valor y entrega del enamorado que la salva. Por lo general en estos cuentos, el conflicto a resolver está ligado con una mujer, el enigma que se representa es de tipo sexual y se resuelve alcanzando la madurez, pues “[...] el estar enamorado exige mucho más. [...] Una vez ha encontrado el verdadero sí mismo, el héroe o la heroína es digno de ser amado”⁶⁵.

Bettelheim compara estas narraciones con los ritos de iniciación sexual, en los que se comienza un viaje sagrado, hacia un grado “superior de existencia”. Por lo anterior, sus personajes enfrentan grandes dificultades, de las cuales deben salir victoriosos; dejar atrás la infancia, adquirir la madurez para afianzar la identidad e integrar el yo en el autoconocimiento, establecer vínculos sociales, terminar con el aislamiento y realizarse en el amor de pareja, que implica enfrentar nuevos retos con valentía, entre los que tiene un papel preponderante, lo desconocido, el sexo.

Sobre esto último, Bettelheim asegura que estos cuentos eliminan el tabú de forma adecuada, especialmente para los niños desde las publicaciones de los Hermanos Grimm. Y apunta lo siguiente:

Son mucho más numerosos y populares los cuentos en los que –sin aludir a la represión que provoca actitudes negativas respecto al sexo- se predica, simplemente, que para alcanzar el verdadero amor es absolutamente necesario que sobrevenga un cambio radical en cuanto a las actitudes que

⁶⁵ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 372.

previamente se mantenían respecto al sexo. Como es característico en los cuentos de hadas, lo que ha de suceder se expresa mediante imágenes harto convincentes e impresionantes: una bestia se convierte de improviso en una persona de alcurnia⁶⁶.

[...] Es decir, en estas historias del ciclo animal-esposo, se yuxtaponen las ansiedades del hombre, que teme que su esposa no acepte su tosquedad, con las angustias de ésta acerca de la naturaleza brutal del sexo⁶⁷.

Dichos relatos poseen características propias, que encuentran resonancia en el ballet *Cascanueces* y las historias en las que está inspirado, *El cascanueces y el rey ratón* y *La historia de un cascanueces*, a pesar de que la transformación que sufre el héroe de su apariencia física, no sea animal.

En los cuentos del ciclo animal-novio se manifiesta la rivalidad generacional entre padres e hijos, la cual para Bettelheim indica el anhelo del hijo de superar al padre, aunque considero que también puede representar la necesidad de hacerlo sentir orgulloso. Por otro lado, el padre envejecido necesita un sucesor, en el caso de tener varios hijos, deberá escoger al más adecuado por medio de diversas pruebas y si sólo tiene uno, éste deberá cumplir con alguna tarea, en la que probará sus habilidades para sustituirlo.

Por ello, el héroe enfrenta retos difíciles sobre las que no expresa temor, aspecto de carácter que Bettelheim ve como defecto. Dicho héroe es hechizado por una mujer, la bruja, lo cual tiene sentido para Bettelheim, debido a que las madres o niñeras, contribuyen en la educación más temprana de los infantes, haciendo del sexo un tabú⁶⁸. Por el contrario, si la víctima es una mujer, el hechizo es realizado por un hombre, como sucede en el ballet *El lago de los cisnes*, cuando el hechicero von Rothbart convierte a Odette en una mujer-cisne. Aunque, cabe destacar que en la mayoría de las ocasiones, se ignora cómo y por qué él o la protagonista fueron transformados en animal.

⁶⁶ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 377-378.

⁶⁷ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 398.

⁶⁸ Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 379.

En estas adversidades, el desafío a vencer es el aislamiento y crear un vínculo con otra persona. De modo que el héroe debe liberar a la doncella o heroína, de quien se enamora por su belleza -entendida como perfección moral- y debe mostrarse digno de su amor. No obstante ella mantiene una actitud pasiva ante el amor del héroe, simplemente acepta que alguien la ame y contrae matrimonio con él, en muchas ocasiones, por obligación y obediencia a su padre, ya que su madre no tiene ningún papel relevante.

De hecho, la heroína rara vez expresa abiertamente sus sentimientos por el héroe, sin embargo se intuyen y termina por sentir amor o devoción por el animal-novio, lo cual es clave para que éste recupere su forma humana, herede o conquiste el reino donde vivirá con ella y el cuento tenga un final feliz, como símbolo de madurez sexual y moral, obtenida por medio de pruebas, amor y unión nupcial, que proporcionan felicidad a todos, excepto a los villanos, lo cual es equiparable con la independencia y la definición de la personalidad.

Todas estas características permitirán reflexionar sobre los personajes del *Cascanueces*, con mayor profundidad coreográfica y simbólica, desde sus antecedentes literarios y visuales -ilustraciones-, los libretos y su diseño escénico.

6. Las versiones de *Cascanueces* dentro de los cuentos de hadas relacionados al ciclo animal-novio

Para comprender la construcción de los personajes del *Cascanueces* es necesario observar los vínculos y diferencias entre las historias de Hoffmann, Dumas y los argumentos de ballet presentados, con los cuentos de hadas y los cuentos del ciclo animal-novio. Esto pese a que la principal característica de estas últimas narraciones sea la transformación del cuerpo, principalmente de la cabeza de un joven en animal; metamorfosis animal o grotesca que para Bettelheim simboliza el lado salvaje de la sexualidad.

Por ello, tanto los cuentos como los argumentos de ballet pueden inscribirse como relatos del ciclo animal-novio, debido a que la apariencia natural de la cabeza del protagonista se modifica aunada a otros aspectos. Así vemos que el joven Drosselmeier jamás se ha afeitado, es decir aún no llega a la madurez física y casca, frente a Pirlipat en edad casadera, la nuez más dura del mundo a quien le ofrece el fruto que le devolverá su

atractiva apariencia. Esto último simboliza la ruptura con la infancia, para comenzar una nueva etapa de madurez física y emocional con la virtud de la belleza como cualidad única, que culminará en matrimonio, -lo cual no sucederá entre ellos, por no ser ella la pareja adecuada-.

Como cuentos de hadas, en los cuatro textos hay presencia de la fantasía, superación de la desesperación, peligro físico y moral del héroe, huida y alivio. Y como indiqué, cuando en el título está incluido el nombre del protagonista, el resto de los personajes son nombrados por el papel que desempeñan. De manera que si en el título de los cuentos y los libretos no se menciona el nombre de pila de ninguno de los personajes, las cuatro versiones sí incluyen el apodo con el que se conoce al héroe de la historia, Cascanueces.

Debido a esto, el nombre de la mayoría permanece en el anonimato, aunque Hoffmann y Dumas dan los nombres de los hijos de la familia anfitriona; del padrino; de la princesa; la villana y, Dumas incluso el del propio Cascanueces, Nathaniel Drosselmayer. En los libretos de ballet sólo se menciona el nombre de Clara, Fritz y el padrino. De hecho, Petipa se refiere a este último como el consejero Drosselmayer y el ballet de la CND como Herr Drosselmeyer⁶⁹.

Por otro lado, los acontecimientos generalmente suceden en un tiempo mágico y lejano, como ocurre en el cuento de Hoffman y en las dos versiones de ballet, mientras que Dumas juega con una cierta temporalidad, al ubicar la historia en el siglo XVIII, pero sin especificar el año exacto. Asimismo, los personajes también son atemporales y mágicos, no obstante, las primeras situaciones en las que estos se desenvuelven son realistas, es decir, el lector y el espectador pueden identificarse de una u otra forma con ellos, pero pronto todo cambia y los protagonistas caminan entre la realidad y la fantasía, donde su carácter son puestos a prueba.

⁶⁹ Cada una de las versiones tiene pequeñas diferencias en la manera de escribir los apellidos, así que en adelante, me referiré a los personajes con el nombre o sobrenombre que Hoffmann les dio. Con excepción de los personajes de ballet Clara y el rey rata.

Los cuentos del ciclo animal-novio suelen presentar una rivalidad generacional entre padre e hijo o la necesidad de que este último demuestre ser digno de heredar el reino con una o varias tareas. Dicha rivalidad en las versiones literarias de cascanueces, es sustituida por un cambio de generación, una bienvenida al mundo de los adultos, por medio de un rito de iniciación a la madurez.

De hecho, no es el padre quien presenta el reto a su hijo sino el tío y el astrólogo, hombres mayores, cansados y condenados después de catorce años de búsqueda de la nuez Krakatuk. Y si bien ellos no tienen reino que heredarle al héroe, lo convencen de ser el único capaz de romper el hechizo de la princesa Pirlipat, lo que le permitirá contraer matrimonio con ella y recibir el reino. Desafortunadamente, el joven Drosselmeier, tras quebrar el encantamiento, cae en desgracia y debe comenzar un reto personal que le exigirá fuerza de carácter, pues su cabeza ha sido reemplazado por la de un cascanueces y para salvar su vida, deberá enfrentar al rey ratón de siete cabezas en varias ocasiones y heredar no un reino terrenal sino uno fantástico.

En el ballet de Petipa y en el de la CND todo esto no se presenta, pues todo sucede en un sueño. No obstante, las cuestiones generacionales se hacen patentes entre el padrino Drosselmayer y el cascanueces, ya que si bien él no es su padre, es su creador. Pero, durante el sueño de Clara, ella es quien le presenta el desafío, luchar contra las ratas o ratones, para convertirse en príncipe y visitar el mundo fantástico donde lo recibirán con honores.

De igual forma, en los cuentos, el héroe recibe la ayuda de otro personaje. Si bien, el padrino y el astrólogo presentan las pruebas, el padrino también tiene el papel de protector o benefactor al guiar los acontecimientos que romperán el embrujo de su sobrino. No es al azar que el muñeco cascanueces sea un obsequio para los hijos de la familia Stahlbaum, ni que sea dejado al cuidado de Marie, ni que su padrino le narre la historia de *La nuez dura*. Todo ha sido planeado y preparado por él, para que su ahijada enfrente los sucesos venideros y rompa el hechizo. Así que ayuda a Cascanueces, Marie y Clara a encontrar el valor y los medios para enfrentar juntos al rey rata o al rey ratón.

En las versiones de danza, el padrino es el personaje que ayuda al héroe, el promotor de los acontecimientos del sueño, el mago. Sin embargo, también puede ser la personificación del inconsciente de Clara, de manera que ella es quien auxilia al héroe o en este caso a ella misma a enfrentar sucesos que la preparan para la integración de pareja. Del mismo modo, como el muñeco cascanueces es un regalo para Clara, el consuelo es otorgado directamente por ella y su subconsciente, el cual satisface sus propios deseos y pulsiones al socorrer a Cascanueces a ganar la batalla contra el rey rata de Petipa o el rey ratón de la CND, quebrar su hechizo y no sólo ser una doncella que necesita el rescate del hombre sino ser ella misma una heroína.

En los relatos del ciclo animal-novio, los héroes deben pasar por una o varias pruebas que un fruto les ayuda a resolver. En las versiones literarias de cascanueces, la nuez Krakatuk, ayuda al joven Drosselmeier a romper el encantamiento de la princesa Pirlipat, al cascarla y dársela a comer. En las interpretaciones de ballet, Cascanueces sólo afronta una contienda contra el rey rata del libreto de Petipa o el rey ratón de la CND.

Otro aspecto importante, de estos cuentos y ballets, es que cuentan con pensamiento animista desde el inicio. Los objetos ayudan al héroe a superar la desesperación y a huir del peligro físico y moral. En los cuentos, los muñecos animados de Drosselmeier viven en un umbral entre la realidad y la fantasía, pues aunque él los dota de un mecanismo para moverse, él mismo ha vivido eventos fantásticos y parece tener cualidades de este tipo. Además, los juguetes y las figurillas de mazapán y bombón del armario de cristal, cobran vida para ayudar a Cascanueces a superar sus angustias y desafíos contra el rey ratón.

En los ballets, el animismo se hace evidente en los dispositivos de los muñecos danzantes tamaño natural de Drosselmayer y los soldaditos y muñecos que pelean al lado de Cascanueces para derrotar al ejército de ratones. Esto demuestra que el consuelo y la superación se da en varios niveles, por el apoyo de los amigos, la familia, la posesión de un objeto mágico, la fraternidad y el amor que conducen a la felicidad de ser quien se es y a la certeza de la gratificación, tras el rechazo, la incredulidad y los grandes obstáculos.

El héroe de las historias del ciclo animal-novio no suele expresar temor a las pruebas y dificultades que afrontará. Sin embargo, el Cascanueces expresa tanto esperanza, como desesperación por perder la batalla contra el rey ratón y su ejército, pero continúa con valentía, tal y como sucede en los cuentos de hadas.

Otra característica de los relatos del ciclo animal-novio es la transformación del héroe por el hechizo de una mujer que termina con el amor de una doncella, pero no se sabe por qué ni cómo fue que éste sucedió. Sin embargo, Hoffmann y Dumas, sí mencionan que el joven Drosselmeier pierde su atractiva apariencia física tras romper el embrujo de la princesa Pirlipat y trastabillar a causa de la ira de doña Ratonilda o la señora Ratona. Sólo recupera su apariencia debido al cariño y valentía de una doncella-heroína, Marie, que lo protegerá de su hermano Fritz y tratará de salvarlo del rey ratón.

Por el contrario, en las versiones de ballet se ignora cómo aconteció esto, por qué y quién convirtió al Cascanueces, pero hay modificaciones profundas que las hacen interesantes. Si bien es evidente que los sucesos están relacionados con el rey rata o el rey ratón, si todo ocurre en un sueño de Clara, ella y su subconsciente son quienes transforman al cascanueces, primero, en un ser animado y después, en un príncipe. De forma que en un anhelo de magia y fantasía, Clara adquiere el papel de la bruja que vuelve al héroe en un ser encantado. A la vez que es la doncella benefactora que lo rescata del caprichoso Fritz, es capaz de ver a través de su apariencia física, interviene en la batalla contra el rey rata - ballet de Petipa - y el rey ratón - de la CND - y rompe el hechizo. De modo que ella es la bruja buena y la bruja mala, o bien, lo que Carl Gustav Jung definió como persona y sombra, es decir, lo conocido y lo desconocido, el consciente y el inconsciente, la dualidad del bien y el mal.

Así mismo, existen algunas otras diferencias, más no dejan estas obras de ser cuentos de hadas. Por ejemplo en los cuentos de hadas, el personaje malvado de la historia sí recibe su merecido, mientras en los del ciclo animal-novio, éste jamás obtiene castigo por sus acciones. No obstante, en las historias de Hoffmann y Dumas tanto doña Ratonilda, como la señora Ratona, sí lo reciben, aunque de forma accidental pues los jóvenes cascanueces las pisan con su bota y mueren. Del mismo modo, en las versiones de danza, el rey de las ratas y

el rey ratón mueren por la espada de Cascanueces, de manera que pueden inscribirse dentro de estos cuentos.

En cuanto a que el héroe salva a una doncella y se enamora de ella por su belleza - entendida como perfección-, en los cuentos de Hoffmann y Dumas, Cascanueces sí libera a Marie de las exigencias del rey ratón de siete cabezas y a su vez, ella lo protege en varias ocasiones. Mientras que en los ballets, Cascanueces rescata a Clara del ataque del rey rata y el rey ratón y viceversa, pero en ningún momento se expresa que él se enamore de ella, ni por su belleza ni su valentía, tan sólo que siente agradecimiento.

Por otro lado, en los relatos del ciclo animal-novio, la princesa o damisela mantiene una actitud pasiva ante las adversidades, el héroe y el casamiento. Sin embargo, en las cuatro versiones de Cascanueces aquí analizadas, ni la princesa Pirlipat, Marie o Clara, son doncellas pasivas. La propia Pirlipat al ver al atractivo sobrino del padrino exclama: ¡Cómo me gustaría que fuera éste quien rompiera la nuez!⁷⁰ Por su parte, Marie y Clara intentan salvar al muñeco cascanueces de los berrinches de su hermano, del rey ratón y, el rey rata de la creación de Petipa, de manera que ellas son doncellas y heroínas que toman acción.

Todas las luchas que el joven Drosselmeier, convertido en Cascanueces y Marie deben superar, representan un viaje de iniciación para encontrarse a sí mismos, madurar emocional, física y sexualmente para establecer vínculos que culminen en matrimonio y la herencia de un reino. Esto se manifiesta en los cuentos de Hoffmann y Dumas. En el de Hoffmann primero, el rito conduce al matrimonio de Cascanueces y Marie, años después, una vez que ambos crecen, pues ella sólo tiene siete años de edad y él una edad cercana aunque no se especifica, como puede apreciarse en el siguiente párrafo e imagen: «[...] El Consejero Jurídico se había, puesto de nuevo su peluca de cristal y su chaqueta amarilla y sonreía plenamente satisfecho, pero de su mano llevaba a un joven pequeño, aunque muy agraciado»⁷¹.

⁷⁰ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 118.

⁷¹ Hoffmann, «El cascanueces y el Rey ratón» en *Los Hermanos de San Serapión*, 285.



Padrino Drossemeier y su sobrino⁷²

Por el contrario en el segundo cuento, el matrimonio se realiza tan sólo un año más tarde, cuando Marie tiene ocho años de edad y Nathaniel por lo menos, dieciocho. En los ballets el rito matrimonial no sucede; los protagonistas cumplen con el reto de vencer la soledad y con la integración de pareja y social, dentro de un sueño y su edad parece guardar correspondencia con el cuento de Dumas, de manera que todo parece ser una preparación emocional y psicológica para el futuro.



Cascanueces, 1892

En la obra de Petipa, esto puede deducirse, debido a que los bailarines que interpretaron en 1892, a Clara, Fritz y Cascanueces, eran alumnos de la Escuela del Ballet Imperial. Stanislava Belinskaïa, Vassili Stukolkin y Sergueï Legat. Como puede verse en la

⁷² Ilustración tomada del cuento: Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 285.

fotografía, la bailarina es aún más joven que el personaje que lleva la máscara de cascanueces.

En el ballet de la CND, los programas de mano sólo mencionan que Clara es una niña, pero sobre el príncipe Cascanueces no dicen nada. Aunque en escena ambos parecen tener una edad cercana.

Con lo anterior se comprende que en las cuatro obras, el héroe sí encuentra el alivio en la felicidad de pareja y la integración social, de tal suerte que el abandono deja de causar angustia. En los cuentos, esto ocurre cuando él es convertido en cascanueces y sufre el rechazo de los reyes y la princesa Pirlipat para encontrar consuelo en el apoyo que los hombres de su familia le dan; en Marie quien le toma un gran afecto; en los juguetes que lo respaldan en su cruzada y en los personajes fantásticos que lo reciben con alegría, pese a no haber recobrado su aspecto natural y atractivo.

Por su parte, los muñecos cascanueces de danza consiguen esto durante el sueño, lugar donde lo masculino y lo femenino se unen cuando Clara ayuda al Cascanueces, él la protege, obtienen el éxito y visitan el mundo de los sueños, donde él ya se ha transformado en príncipe. La integración social ocurre de forma similar que en los cuentos, cuando el muñeco cascanueces se vuelve el favorito de Clara y forma parte de la colección de juguetes de ella y su hermano Fritz, los cuales combatirán junto a él.

En las versiones literarias, dicha incorporación social es más profunda. En ellos se contrasta una sociedad común y egoísta que rechaza al joven Drosselmeier por su apariencia, con otra ideal, que lo acepta y apoya sin importar su rostro deforme. En danza, esta integración tiene lugar hasta que él recobra su forma humana en una sociedad de los sueños, por lo tanto, una sociedad utópica, manifestación de una pulsión de Clara, un deseo de ser la princesa de algún mágico lugar y la heroína valiente que ayuda no sólo a un héroe sino a un príncipe.

Por otra parte, como mencioné, los cuentos de hadas deben otorgar sosiego y certeza sobre la soledad y los problemas, aspectos que todas estas obras aportan al lector o espectador, no sólo por medio de la trama sino de los personajes, los cuales permiten

relacionarse con ellos. Especialmente con Marie, Clara y el Cascanueces, quienes afrontan diversas vicisitudes individualmente, juntos y acompañados por terceros.

Clara, conducida por su inconsciente, disfruta de su valentía, la alegría de encontrarse a sí misma y visitar lugares mágicos, cuyos recuerdos la reconfortarán una vez que despierte, en el salón de su casa cerca del árbol de Navidad, lo que simboliza una búsqueda de independencia. Por otro lado, que cascanueces se convierta en un joven príncipe es un símbolo del deseo de vinculación de Clara; de manera que ella se está preparando para la siguiente etapa de su vida, lo cual se corresponde con las características de los relatos de hadas.

Por otro lado, en las cuatro versiones aquí estudiadas, Cascanueces, Marie y Clara permanecen bajo la amenaza del rey de los ratones y del rey rata, quienes reciben su merecido por la espada del propio Cascanueces y el golpe que ellas les propinan con su pantufla. Así que ambos se liberan del peligro que los acechaba y el encantamiento de Cascanueces se rompe, por el afecto de Marie y Clara y la muerte del rey.

Finalmente, el héroe regresa a su mundo; en los cuentos a Nuremberg y en los ballets, a su realidad de muñeco cascanueces, recibe una recompensa, recobra su forma natural, madura, obtiene la mano de la doncella, una heroína que lo ha ayudado y hereda el Burgo del Confite en la obra de Hoffmann y el reino de los Muñecos en la de Dumas, mientras que en ninguno de los ballets adquiere nada, ni el Reino de los Dulces, Confiturembourg -en Petipa-, ni el reino del Azúcar -en la CND-, pues todo ha sido un sueño.

La última característica de los cuentos de hadas y del ciclo animal-novio, como los de Hoffmann y Dumas, es que terminan con un final feliz, envuelto en magia. Marie y el sobrino, antes Cascanueces, se encuentran nuevamente en el mundo terrenal, contraen matrimonio y parten al mundo fantástico que habían visitado. Mientras en ballet, Clara despierta con recuerdos que la reconfortarán y la guiarán a alcanzar la independencia y la felicidad.

A lo largo de todo este apartado, he podido observar las características que inscriben a las cuatro versiones de Cascanueces aquí estudiadas, dentro de los cuentos de hadas del ciclo animal-novio, a pesar de que el protagonista de éstas no se transforme en parte o totalmente en un animal.

Capítulo 4. Exploración coreológica y visual de los personajes de *Cascanueces*

1. *Cascanueces* y sus personajes dentro del Romanticismo y el Clasicismo de ballet

Si bien en el capítulo anterior analicé las características que inscriben a las cuatro obras aquí estudiadas sobre *Cascanueces*, como cuentos y ballets de hadas, relacionados al ciclo animal-novio, ahora también es importante descifrar la personalidad dominante de cada uno de los personajes y lo que encarnan, ligados a sus vehículos coreológicos como figuras de ballet románticas y clásicas.

En las cuatro versiones que me competen, se representa una sociedad burguesa y protocolaria, reunida por las tradiciones, la religión y la amistad, para la celebración de Nochebuena y la entrega de regalos para los niños. En ella, los protocolos sociales se manifiestan de forma muy concreta en los invitados, las nanas o las doncellas y los lacayos uniformados que aparecen en el ballet de la CND, quienes permanecen de pie e inmóviles en la parte de atrás del salón, de donde sólo podrán moverse en caso de ser necesitados.

En las historias *La nuez dura* o *La historia de la princesa Pirlipat* –Hoffmann— y *La historia de la nuez Krakatuk y la princesa Pirlipata* -Dumas-, los personajes están cargados de misterio y magia, más no así los muñecos realizados por el padrino, los cuales no funcionan con magia sino con dispositivos mecánicos. Por el contrario, en la versión de la CND, los muñecos tamaño humano de Drosselmeyer, por un momento parecen moverse por algún tipo de brujería, especialmente cuando el padrino se coloca detrás de ellos y realiza movimientos que estos repiten.

Por otro lado, la bondad humana tiene su máxima expresión en los protagonistas. En Marie y Clara está unida a la inocencia infantil, la valentía y la compasión, que les permite luchar para salvar a un inocente, el *Cascanueces*, que representa al caballero, héroe valiente y galante.

No obstante, en el ballet de la CND, si bien Clara es la heroína de buenos sentimientos, la bondad divina recae sobre los angelitos del segundo acto, espíritus

inmaculados que reciben a una joven humana y a un príncipe Cascanueces de corazón noble, los cuales diferencian la bondad celestial de la humana.

Ahora bien, en ballet, una vez que las mujeres pudieron bailar como profesionales sobre el escenario, en el año de 1681 en la Ópera de París, los bailarines y las bailarinas realizaron búsquedas coreográficas y de vestuario que les concedieran mayor movimiento. De esta manera, durante el siglo XVIII, se comenzaron a liberar de los pesados y estorbosos peinados y atuendos. Las mujeres se despojaron de los corsés y miriñaques, acortaron sus faldas, empezaron a dejar al descubierto partes del cuerpo, usaron túnicas, se soltaron el cabello, se quitaron los tacones para bailar descalzas y aparecieron los primeros esbozos de zapatillas de ballet. Y los hombres también dejaron los tacones, las pelucas y los pantalones bombachos *-tonnelets-*.

De este modo, durante el Romanticismo y el Clasicismo de ballet en el siglo XIX, se implementaron nuevos códigos de vestuario que permitieron una mejor apreciación de la coreografía y una mayor libertad escénica. Estos estaban compuestos de mallas y casacas para los varones; zapatillas de punta, corpiños y faldas a la pantorrilla o al tobillo, de materiales livianos como gasa o tul para las bailarinas; así como la vestimenta típica de cierto lugar y época, para realizar las danzas folclóricas del primer acto de las obras, las cuales estaban basadas en leyendas, novelas, folclor, teatro e historia. En ellas la protagonista es la mujer como ser sobrenatural o doncella delicada, sublimada con la muerte. De modo que las bailarinas debían evocar la fragilidad femenina o lo etéreo de su materialidad, con posiciones y movimientos suaves y alargados, que se acentuaban con la ligereza de sus *tútus* y el bailar sobre la punta de los pies.

Los ballets románticos se dividen en dos actos, los cuales pueden relacionarse con los eventos y personajes reales y fantásticos de los cuentos de hadas. El primero es terrenal, está lleno de luz y alegría, en él se llevan a cabo danzas de carácter -vivaces y folclóricas- al tiempo que se desarrolla un conflicto amoroso, entre uno o dos hombre y dos mujeres, de las cuales, casi siempre una de ellas es el núcleo del conflicto, además de ser de carácter sobrenatural o estar a punto de serlo.

Los personajes de este acto suelen ser campesinos, burgueses, nobles y seres sobrehumanos. La doncella o heroína representa el amor insatisfecho o inalcanzable en la Tierra, pero que perdurará más allá de la muerte. Por su parte, el héroe es un hombre romántico, un caballero perturbado, incapaz de diferenciar entre la realidad y la fantasía. De manera que en el Romanticismo se plantea una lucha entre el bien y el mal.

El segundo acto es llamado acto blanco, debido al color del vestuario de las bailarinas, que simboliza la pureza de espíritu y corazón. Éste siempre está enmarcado de misterio y magia, tiene lugar durante la noche de algún sitio lejano o de maravilla, habitado por seres fantásticos.

Más tarde, en el Clasicismo, el ballet conservó la mayoría de las características románticas antes mencionadas, siguió representando la lucha entre el mundo terrenal y el espiritual o mágico, más allá de la Tierra. No obstante, los ballets clásicos consolidaron algunos elementos de danza como el *pas de quatre*, *pas de trois*, *pas de deux*⁷³, compuesto por un *adagio* en el que la artista-intérprete es sostenida por su compañero; así como solos o variaciones de la bailarina y el bailarín, que terminan con la ejecución de piruetas y, un final o *coda* en la que ambos danzan, giran y se mueven rápidamente, rodeados en la mayoría de las ocasiones, por el cuerpo de baile en su interpretación de personajes fantásticos que mantienen una misma posición, como esculturas vivientes, en un final llamado *ballibali*.

Asimismo, se introdujo la gala de ballet, un momento coreográfico en el que la mayoría de los integrantes de una compañía bailan, el cual podría ser omitido de la puesta en escena sin alterar en absoluto el argumento. También se realizó una composición musical congruente con la coreografía, la trama de la obra y sus personajes, a los que se les otorgaron temas específicos, *leitmotives* para evocarlos musicalmente, aunque no estuvieran presentes sobre el escenario.

Con esto se entiende que *Cascanueces* es una obra con características de los cuentos de hadas del ciclo animal-novio, así como del Romanticismo y Clasicismo de ballet, pues está dividido en dos actos, uno terrenal y uno del sueño, en lugar del mágico. El primer acto

⁷³ Baile de cuatro, baile de tres y baile de dos bailarinas.

es festivo, en él aparecen personajes burgueses alegres por la celebración navideña, bailan y disfrutan de los regalos. En éste, el padrino y sus muñecos por momentos parecen seres sobrenaturales, aunque en realidad todo tenga que ver con mecanismos. El vestuario utilizado en la obra de Petipa y de la CND, ubica temporalmente la acción entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, lo cual concuerda en cierta forma, con la vaga fecha que Dumas otorga en su cuento: «17...»⁷⁴.

En cuanto a la espacialidad, la escenografía de la primera y segunda escenas del primer acto retratan el interior de una casa en algún lugar de Alemania, como indica el argumento de Petipa, durante la época navideña.

Ahora bien, en oposición a la tradición romántica, Clara es una niña de gran corazón, que no necesita ser salvada por el héroe, no se convertirá en un ser sobrehumano y tampoco será sublimada con la muerte. Aquí, el amor romántico es substituido por la empatía que Clara siente por el muñeco cascanueces, de modo que cuando éste pierde varios de sus dientes, ella preocupada, se queda dormida y cumple una fantasía infantil, sueña que los juguetes cobran vida y Cascanueces se convierte en un príncipe. De tal suerte que el amor insatisfecho en la Tierra, pero consumado en la muerte, se modifica por una sublimación de las pulsiones de su subconsciente.

Otro cambio importante es que el protagonista no es femenino sino masculino, como lo indica el título mismo de ballet, pese a que durante la primera escena del primer acto, éste sólo aparece bajo la forma de un muñeco, un objeto del mundo terrenal que cobra vida durante la segunda escena como una proyección del subconsciente de Clara, que lo transforma en un príncipe, guía personal de ella por los asombrosos lugares creados por sus sueños. De tal forma que el héroe es, en cierto sentido, un ser sobrenatural, producto del sueño de Clara. Debido a esto, *Cascanueces* es un parte-aguas que abre el camino a una lista de obras que tendrán como protagonista a un varón.

Por otro lado, los héroes románticos de ballet se enamoran de la doncella pero generalmente, son engañados por el villano de la historia y tienen dificultades para distinguir

⁷⁴ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 16.

la realidad de la fantasía. En Cascanueces el héroe tiene problemas para enfrentar y derrotar al malvado ejército de ratones, parece capaz de diferenciar la verdad de la utopía o, por lo menos, de transitar entre ambas.

Otra diferencia a destacar, es que el segundo acto, en vez de contar con personajes sobrehumanos, cuenta con proyecciones del subconsciente, lo que hace al ballet una obra de mayor complejidad. La acción no sucede en algún lugar mágico, sino dentro de la Tierra o la realidad, pero en la privacidad de la mente de Clara, un sitio lejano e inaccesible para todos, excepto para ella y los espectadores que participan del espectáculo, en donde se desarrolla un conflicto del que Clara y Cascanueces salen triunfantes.

En cuanto a las galas de ballet, de las obras románticas y clásicas, si bien por lo general, se llevan a cabo en el segundo acto, en las versiones que me competen, éstas se desarrollan, una al final del primero, cuando los copos danzan para los protagonistas y otra al final del segundo, cuando las flores les dan la bienvenida. Aunque la CND incorpora una más al comienzo de este último, realizada por los angelitos, interpretados por los alumnos de la Escuela Nacional de Danza y una casi al final.

A su vez, en ambas interpretaciones el acto blanco que debería llevarse a cabo en el segundo, de acuerdo con los cánones románticos, fue trasladado como escena final del primero, el cual corresponde al mundo de maravilla, que en estos ballets deviene del sueño. Esta escena blanca es el encuentro inicial con el subconsciente de Clara, es creada por el vestuario, la coreografía y la escenografía; es ejecutada por el cuerpo de baile y tiene un sentido animista personificado por los copos de nieve, que danzan y reciben a Clara y Cascanueces en su bosque. Asimismo, la CND incorpora dentro del segundo acto, una escena blanca llevada a cabo por los angelitos y sus atuendos.

Sin embargo, el segundo acto de la CND, no es dominado por el blanco sino por el color dorado del salón del trono, lo cual modifica la atmósfera blanca y misteriosa de estos ballets, para crear una ostentosa.

Finalmente, los tres elementos coreográficos clásicos, que por lo regular se llevan a cabo durante el segundo acto, que son: *pas de deux*, solos y final o *coda*, no son realizados

como en otras obras por los protagonistas, en su lugar lo hacen los personajes más destacados de ese mundo creado por Clara, el hada Peladilla, el hada de Azúcar y el príncipe *Orgeat* o *Coqueluche*, en el ballet de Petipa y el hada de Azúcar y su caballero en el de la CND.

2. Los personajes de *Cascanueces* dentro de los cuentos de hadas del ciclo animal-novio, características y vehículos de concreción escénica

Como indiqué en el primer capítulo, los estudios coreológicos permiten analizar un acontecimiento escénico, desde diferentes medios, los cuales son necesarios para comprender a los personajes del *Cascanueces*, de la versión original primaria y de la CND, simbólica y escénicamente desde su traslado literario como personajes de cuentos de hadas.

Para comenzar, es importante destacar que Petipa, para su libreto, redujo el número de personajes del cuento de Dumas y su forma de representación, aunque conservó a la mayoría del mundo real, mientras creó nuevos para el mundo del sueño, que parecen estar inspirados en las personas de golosinas y joyas del fantástico lugar, que Marie y Cascanueces visitan tras la derrota del rey ratón. Estos son:

Libreto de Petipa

Argumento de la CND

Copos de nieve

Copos de nieve, con su reina y su caballero

El hada Peladilla

Hada de Azúcar

El príncipe *Orgeat* o *Coqueluche*

Caballero del hada

El chocolate de España

El chocolate de España

Café de Arabia

El café de Arabia

Té de China

El té de China

Vodka de Rusia

El vodka de Rusia

Mirlitones

Flautas de Caramelo

Mamá *Gigogne* o Jengibre

Mamá bombonera

Polichinelas

Bombones

Flores

Flores

- Listado de los personajes originales primarios (Rusia 1892) y de laCND (2014)

Para facilitar este trabajo, he dividido a los personajes del ballet original primario y a los de la CND los he dividido de acuerdo al mundo que habitan: el real y del sueño. Por otro lado, Marius Petipa nombró a la familia protagonista de la historia, como Dumas hiciera, Silberhaus, de manera que me referiré del mismo modo a la familia de la CND. Asimismo, me gustaría destacar que Petipa le da al padrino el apellido de Drosselmayer, el cual en la versión de la CND cambia por una letra, a Drosselmeyer.

- Personajes del ballet original primario

Como expresé en la sinopsis del libreto de Petipa, casi toda la acción del primer acto se ubica en el gran salón de la familia Silberhaus, donde se celebrará la Navidad. En éste, los personajes terrenales son muy parecidos a los de la versión de la CND. Y así la escena comienza con la tenue luz de un candelabro.

Primer acto - escena I

1. Familia Silberhaus, padre y madre
2. Los invitados con sus hijos
3. Consejero Drosselmayer (padrino)
4. Clara Silberhaus, -Marie-
5. Fritz Silberhaus

6. Arlequín y Colombina / un diablo y una diabla
7. Un soldado y una Cantinera
8. Muñeco Cascanueces

Personajes del mundo del sueño

Personajes-objeto

Estos personajes-objeto son de relevancia escénica propia durante la obra, es decir, no son necesariamente vehículos de alguno de los ejecutantes, son independientes y de carácter protagónico, al desencadenar o enfatizar eventos de la trama.

1. El árbol de Navidad
2. Los juguetes
3. Las muñecas

Personajes del subconsciente

1. Clara (como proyección de ella misma en su sueño)
2. Rey rata
3. Ejército de ratas
4. Soldaditos de plomo
5. Muñeco Cascanueces, convertido en príncipe

Escena II – Bosque nevado

1. Copos de nieve

Segundo acto - Confiturembourg

1. Hada Peladilla o de Azúcar
2. El chocolate
3. El café
4. El té
5. La danza rusa
6. Los mirlitones
7. Mamá Jengibre
8. Polichinelas
9. Las flores
10. El príncipe de *Orgeat* o bien, *Coqueluche*, que acompaña al Hada Peladilla

- Personajes del ballet de la CND

Preludio y primera escena del primer acto

El primer acto de la CND cuenta con un prelude y dos escenas. Durante el prelude las familias invitadas a la celebración de la víspera de la Navidad, caminan por la calle hacia la casa de la familia Silberhaus, lugar donde se desarrolla la primera escena y da inicio el festejo, con danzas y regalos:

1. Familia Silberhaus, papá y mamá
2. Familias invitadas y sus hijos
3. El padrino Herr Drosselmeyer, quien es juguetero
4. Clara Silberhaus
5. Fritz Silberhaus

6. Personas de servicio, dos mucamas y dos lacayos.
7. Colombina
8. Arlequín
9. Moro
10. Muñeco Cascanueces

Segunda escena del primer acto

La segunda escena cuenta con dos ambientes, el primero en la sala de la familia Silberhaus, que ahora es un umbral entre este mundo y el del sueño, mismo que se abre cuando Clara se queda dormida en el sillón con tapiz cuadriculado y los objetos alrededor de ella empiezan a crecer.

Personajes del mundo del sueño

Personajes-objeto

1. El árbol de Navidad
2. El sillón con tapiz cuadriculado
3. El arlequín de madera, que en el primer acto es una pintura colgada sobre la pared del salón de la familia Silberhaus.
4. El reloj de pie

Personajes del subconsciente

1. Clara
2. Rey de los ratones
3. Ratones

4. Ejército de soldaditos de juguete
5. Muñeco Cascanueces, que pronto se convierte en príncipe

El segundo ambiente es un bosque donde todo el año es invierno y está cubierto de copos de nieve:

1. Reina de las nieves
2. Copos de nieve
3. Clara
4. El príncipe Cascanueces

Personajes del segundo acto

El segundo acto sólo cuenta con una escenografía, el salón del trono del país del azúcar, habitado por:

1. El Hada de Azúcar
2. El caballero del Hada de Azúcar
3. Ángeles pequeños
4. Unos pajes con trompetas
5. El chocolate de España
6. El café de Arabia
7. El té de China
8. El vodka de Rusia. Vale la pena resaltar que en algunos programas de mano, como los del 2012, 2013 y 2014, el vodka no aparece mencionado y en su lugar aparece el *nugat* de Francia, que no tiene presencia escénica. Sobre esto, he entrevistado

algunos de los miembros de la CND, quienes afirman desconocer su existencia y niegan tener vestuario para el *nugat*. Así que quizás sea un error de impresión.

9. Las flautas de caramelo, que en la versión original primaria rusa son los mirlitones⁷⁵.
10. Mamá Bombonera
11. Los seis hijos de Mamá Bombonera
12. Las flores

⁷⁵ Mirlitones: Flautas de caña que producen sonido nasal al hablar o cantar por la hendidura.

3. Análisis de los personajes reales

- Primer acto

Petipa, en unas notas coreográficas, hizo algunas especificaciones de tiempo a Tchaikovsky, en las que se describe la puesta en escena original primaria, la cual es comparable con el ambiente recreado en los cuentos y es útil, para hacer una reconstrucción histórica:

Al correrse el telón sólo se aprecia la luz de un candelabro. El presidente, su esposa e invitados decoran el árbol de Navidad. Suenan las 9:00 de la noche, la lechuza del reloj mueve sus alas y es hora de llamar a los niños. El árbol se ilumina, los infantes entran con júbilo y se detienen por el asombro. Cada niño recibe un regalo y hay danzas. De repente con la llegada del Consejero Drosselmayer y sus juguetes, el reloj suena y la lechuza aletea nuevamente. Los hijos del presidente Silberhaus esperan con impaciencia la repartición de los regalos. Drosselmayer trae dos cajas grandes de donde salen un diablo y una diabla/arlequín y colombina *—(11) Drosselmayer fait apporter 2 grandes tabatières d'où sortent un diable et une diablesse/arlequin et colombine*⁷⁶.

Clara y Fritz quieren tomar los muñecos, pero sus padres les dicen que no se juega con juguetes tan hermosos *—on ne joue pas avec des cadeaux aussi beaux-*⁷⁷. Esta parte del libreto de Petipa no guarda relación con la versión de la CND, pero sí con los cuentos de Hoffmann y Dumas.

Cuando Hoffmann describe lo siguiente:

[...] Luise era aún muy pequeña cuando su padre se lo encargó a un hábil ebanista. Este le puso cristales claros como el cielo y supo distribuirlo todo con tal destreza, que todo lo que se colocaba en él parecía dentro casi más bonito y más brillante que si se lo tuviera en las manos. En el estante superior, al que Marie y Fritz no alcanzaban, estaban las obras de arte del padrino Drosselmeier; en el de debajo, los libros de estampas, y los dos

⁷⁶ Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, (Francia: Opéra Bastille, Saison 2001), 30.

⁷⁷ Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, 30.

inferiores quedaban a disposición de Marie y Fritz, que podían llenarlos como quisieran; sin embargo, Marie siempre dedicaba el primero a casa de muñecas, mientras Fritz instalaba en el otro los cuarteles de sus tropas. [...] ⁷⁸

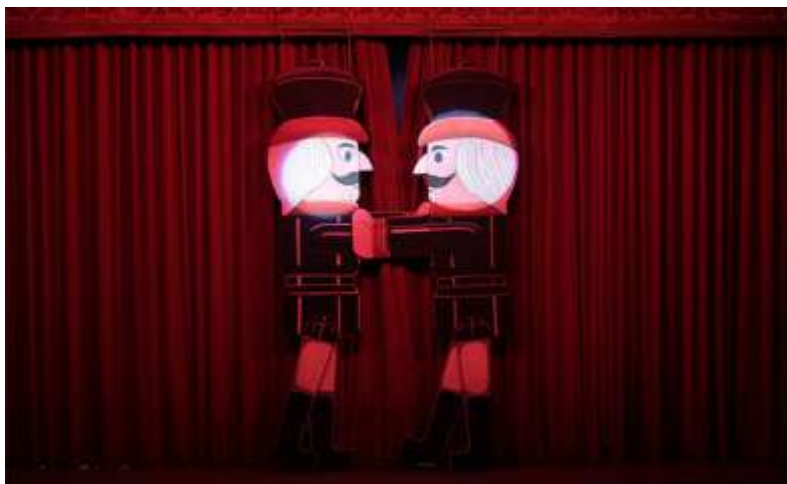
Y Dumas:

Marie estaba todavía en la cuna, y Fritz apenas andaba, cuando el presidente había encargado hacer este armario a un ebanista muy diestro, quien lo adornó con cristales tan brillantes, que los juguetes en su interior, ordenados en sus estanterías, parecían diez veces más bonitos que cuando estaban en sus manos. En la más alta de las baldas del armario, donde ni Fritz ni Marie eran capaces de alcanzar, se colocaban las obras de arte del padrino Drosselmayer. En el estante inmediatamente inferior se alineaban los libros ilustrados, y finalmente, el último estante estaba dedicado para que Fritz y Marie colocaran sus cosas como quisieran ⁷⁹.

La negativa de los padres provoca las lágrimas de Clara y un berrinche de Fritz, así que para consolarlos, el padrino saca de su bolsillo un tercer regalo, un muñeco cascanueces de 60 cm. de altura -noción de tamaño que no es proporcionada en la CND, pero concuerda con la del muñeco presentado en ella-. Clara, encantada por el cascanueces, pregunta a Drosselmayer para quién es el muñeco, toma una nuez y la casca con él.

⁷⁸ Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 215.

⁷⁹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 42.



*Cascanueces CND*⁸⁰

Por su parte, el ballet de la CND inicia con un preludio musical, una Obertura y una Marcha alegre que evoca el entusiasmo por la Navidad. Dos cascanueces gigantes, dispuestos a cada lado del extremo del escenario, caminan hasta encontrarse en el centro del mismo, para retroceder con el gran telón rojo, que hasta ese momento, era la frontera que separaba al espectador del mundo coreográfico del ballet.

Estos cascanueces evocan el título de la obra y presentan al protagonista, ya que son similares al muñeco que el padrino obsequia en el primer acto. Sin embargo, estos sólo nos presentan su perfil y un diseño bidimensional, plano, sin volumen y tienen cabeza desproporcionada en comparación a sus delgadas piernas articuladas, las cuales mueven al andar hacia el centro del escenario. Ellos son los anfitriones del público, lo reciben y le abren las puertas del mundo del ballet con sus brazos extendidos al frente.

Una vez abierto el telón, se aprecia un comodín⁸¹ pintado que ocupa el escenario de lado a lado. Éste crea una atmósfera fría y sitúa la acción en la noche, en la oscuridad disipada por la luna y las luces prendidas de cuatro casas grandes. Delante de ellas hay una balaustrada de piedra, acompañada de pinos que han tomado el color blanco de la nieve.

⁸⁰ El Sol de México. *Tradición navideña llega con “El Cascanueces” al Auditorio*. Consultado 9 de febrero, 2017. <https://www.elsoldemexico.com.mx/espectaculos/547759-tradicion-navidena-llega-con-el-cascanueces-al-auditorio>

⁸¹ Es un telón ligero que se utiliza para cambios de escena rápidos.

Sobre esta calle, de izquierda a derecha de frente al escenario, aparecen de una a la vez, varias familias que alegres por la Nochebuena, se dirigen al hogar de la familia Silberhaus.

- Familias invitadas



Comodín del preludio, padrino y pareja de familias invitadas, CND⁸²

El coreógrafo George Balanchine indicó que en San Petersburgo el protocolo social era complicado y que los hombres adultos podían visitarse, tomar y jugar cartas, mientras los niños sólo podían visitar a otros cuando la madre de alguno hacía personalmente una invitación formal a tomar el té o a cenar, de manera que Petipa retrató esa sociedad en los anfitriones y sus invitados. Estos últimos portan un vestuario grueso y elegante, con capas y sombreros, de acuerdo con la época invernal y se destaca su condición económica acomodada. La acción se sitúa en el siglo XIX.

Las mujeres llevan tacones, faldas con polizón, sacos con escarola en el cuello y sombreros pequeños de colores sobrios y neutros. Los hombres, zapatos y trajes color negro, chaleco, camisa blanca de cuello pequeño y lazo alrededor, capas negras y un sombrero de copa. Los materiales de su atuendo son aterciopelados, evocan telas caras y finas, que se complementan con el telón que parece enmarcar la acción.

⁸² Informador.mx. *Llega el encanto de "El Cascanueces" al Auditorio Nacional*. Consultado 9 de febrero, 2017. <http://www.informador.com.mx/cultura/2012/424471/6/llega-el-encanto-de-el-cascanueces-al-auditorio-nacional.htm>

Las familias básicamente sólo caminan y conversan por el escenario. Los niños que las acompañan, dan pequeños saltos e improvisan juegos, mientras las telas de su ropa en tonos claros se desplazan a su ritmo.

La dinámica de movimiento de estos personajes está condicionada por el vestuario del ejecutante y a su vez por el comodín, vehículo del espacio concreto, al que está supeditada la amplitud y la dirección recta de izquierda a derecha del escenario, lado por el cual salen y por el que regresarán posteriormente a la primera escena, cuando el comodín suba y el escenario se transforme en el gran salón de los Silberhaus, donde los movimientos de las familias serán más amplios y efectuarán distintas danzas junto a los anfitriones, formando líneas paralelas que se dirigen hacia adelante, atrás, los lados y en círculo.

Los niños también realizan danzas con patrones geométricos, mientras juegan con muñecas y caballos de madera, en las que se destaca el alegre espíritu infantil, en el que la diversión tiene un papel preponderante. De este modo, los juguetes con los que danzan e interactúan, se convierten en vehículos de los ejecutantes, pues se vuelven parte del movimiento coreográfico y se unen a su espacio kinesférico.

Las relaciones que se establecen entre los invitados y los anfitriones son de familiaridad y confianza. Durante el preludio las parejas van tomadas del brazo y se saludan entre ellas con una inclinación de cabeza. Una de las madres toca la cara de su hija y un padre acomoda el corbatín de su hijo. Ciertos niños parecen hacer berrinche y son regañados, mientras que algunos otros caminan con mucha formalidad, brincan, juegan o danzan tomados de la mano.

Del grupo se distinguen tres niñas, que son las primeras en entrar a escena, vestidas en tonos pastel debido a su tierna edad y a que ninguna de ellas es la protagonista de la obra. Ellas ejecutan un alegre *pas de trois*⁸³, que enfatiza la amistad. Detrás de ellas, camina un pequeño niño vestido de color beige, con un gran regalo en las manos que le da a sus padres, para unirse a los juegos de rueda que las jovencitas han improvisado y con los cuales hacen sonidos al brincar.

⁸³ *Pas de trois*: Baile realizado por tres bailarinas al mismo tiempo.

Escena I

Puente entre Preludio y Escena I de la CND

El fin del preludio no es dado por la salida de los invitados del escenario, por el contrario, un personaje es quien lo une con la escena I del primer acto y, abre metafóricamente, la puerta a la celebración, la cual está acompañada de música, iluminación y una atmósfera familiar, mientras el árbol de Navidad es decorado, éste es el padrino Drosselmeyer.

El ambiente en el salón es acogedor, las paredes están decoradas con un papel tapiz rayado, en colores vino y dorado, de las que cuelgan cuadros de ángeles dorados. Al fondo de la habitación se percibe una ventana que da a la calle, a través de la cual se aprecia una noche nevada, de manera que el espacio interior incorpora el exterior y abre el horizonte de contemplación y acción, en una heterotopía⁸⁴.

En el salón de la CND, el pie del árbol está rodeado de obsequios, una casa con soldaditos de madera, caballitos de palo, varias muñecas y unas trompetas. En los cuentos, Hoffmann describe que en el árbol se encuentran muñecas, cacharritos, un vestido, un alazán, húsares en rojo y dorado y libros. En el de Dumas una muñeca de nombre Rose, una falda, un escuadrón de húsares y un alazán⁸⁵.

⁸⁴ Michel Foucault, "Los espacios otros", 02-03, consultado octubre 12, 2014, <https://docs.google.com/document/d/1A9XHxF6IEx-usipxhs2iFcnlqoxPF1WL4ZquozbnG78/edit?pli=1>; "Los espacios otros: utopías y heterotopías", consultado abril 10, 2015, <https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

⁸⁵ Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 207, 208; Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 27.



Cascanueces 1892

Mientras que Petipa no aporta información, sin embargo en estas fotografías puede observarse un soldado en su cuartel, tres muñecas, un conejo, un arlequín, un gato, un tambor y un perro que podría hacer alusión a Turco, el perro de la familia Silberhaus que daba vueltas al asador hasta que el padrino Drosselmayer lo sustituyera por uno mecánico.

- Padrino Drosselmeyer

Uno de los personajes principales de este ballet, pese a su corta presencia sobre el escenario, es el padrino Drosselmeyer, quien en los cuentos es la representación del intermediario, casi como el chamán que prepara a su ahijada para el ritual de iniciación, hacia la vida adulta, la autonomía y la independencia. Es la contraparte de la señora Ratona y doña Ratonilda, el mago bueno, aunque nunca se especifica que haga magia. Él tiene la

capacidad de leer las estrellas, construir toda clase de artefactos, traer a la vida cosas sin vida por medio de mecanismos; como muñecos que pronuncian algunas palabras y se mueven, así como, arregla relojes que dejan de dar la hora, a los cuales suele cantarles. Él es casi un señor del tiempo que controla los dispositivos del reloj cucú de la familia, permite y propicia que lo fantástico tenga lugar.

En los ballets, en especial el de la CND, el padrino fabrica juguetes que maravillan a los niños, es una especie de mago que mecánica o mágicamente hace que sus muñecos bailen; es quien induce las campanadas del reloj y anuncia que el mundo de los sueños ha abierto sus puertas a Clara y el público. Asimismo, durante la celebración de la Nochebuena, Drosselmeyer es el *doppelgänger*⁸⁶ de sus muñecos, el lado misterioso que les permite moverse, así como en el sueño es una visión fantasmagórica o proyección de Clara.

El rasgo dominante del padrino es la perspicacia. Evidente en las siguientes situaciones descritas en los relatos.

Hoffmann:

[...] Por ello, cuando alguno de los hermosos relojes de la casa de los Stahlbaum se ponía enfermo y no podía cantar, llegaba el padrino Drosselmeier, se quitaba su peluca de cristal y su chaqueta amarilla, se ponía un delantal azul y comenzaba a pinchar con instrumentos muy puntiagudos el interior del reloj, [...] en seguida recuperaba su vitalidad y reemprendía sus susurros, sus toques y cantos, lo que causaba en todos gran alegría. [...]⁸⁷

Y Dumas:

[...] Tan pronto como en casa del presidente Silberhaus el reloj de péndulo caía enfermo y sus agujas dejaban de marcar la hora, y a pesar de los cuidados de los relojeros habituales, se interrumpía su tic-tac y se detenían sus movimientos, llegaba el momento de avisar al padrino

⁸⁶ Figura que se refiere al doble fantasmal de una persona.

⁸⁷ Hoffmann, "El cascanueces y el Rey ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 204.

Drosselmayer. Éste llegaba tan pronto como le era posible, a la carrera, porque se trataba de un artista que amaba su arte. [...] resucitaba al aparato, y una vez colocado en su armadura, entre sus columnas, volvía a vivir y a palpar alegremente, lo que devolvía a la estancia vida, [...] ⁸⁸

Otro momento tiene lugar, cuando Fritz provoca que la mandíbula del cascanueces se dañe y pierda varios dientes, la Marie retratada por Hoffmann se enoja y ofende con su padrino:

[...] Así lo tenía en sus brazos, acunándolo como a un niño pequeño, mientras miraba los hermosos dibujos del nuevo libro que había encontrado entre los demás regalos. Se enfadó muchísimo –algo muy raro en ella- cuando el padrino Drosselmeier se rió, preguntando sin cesar cómo podía tratar con tanto cuidado a un tipo tan pequeño y horrible.

Por el contrario, la de Dumas se incomoda con su mirada:

[...] que el padrino Drosselmayer parecía burlarse de los cuidados maternales que ella prodigaba al hombre de madera, incluso le pareció que el único ojo del consejero de medicina tenía una expresión de malicia, que ella creía no haberle visto nunca. Esto hizo que la niña quisiera apartarse de él.

En ese momento el padrino Drosselmayer se puso a reír a carcajadas mientras decía:

-Ciertamente, mi querida ahijada, no entiendo cómo una bonita niña como tú puede ser tan amable con un hombrecillo tan horrible ⁸⁹.

Por otro lado, hay dos personajes de los cuentos asociados con el padrino, que desaparecen en los ballets, estos son el astrónomo o el astrólogo, quienes no tienen un papel tan relevante como el de Drosselmeier, en ninguno de ellos. Hoffman no describe su personalidad pero indica: [..] el astrónomo de la corte, que era a la vez el intérprete

⁸⁸ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 19-20.

⁸⁹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 40.

privado de los signos divinos y de las estrellas, decía saber que la familia del gato Ronrón estaría en condiciones de mantener a doña Ratonilda apartada de la cuna. [...]”⁹⁰.

No obstante, Dumas lo presenta como un ser inseguro y algo inepto. Como se entiende en los siguientes párrafos poco antes de que Pirlipat fuera encantada y una vez que ya lo ha sido:

Bien es verdad que el astrónomo de la corte, que también era astrólogo y algo brujo, temiendo que su cargo fuera suprimido como inútil, si él no daba también su opinión en este delicado asunto, pretendía haber leído en los astros con toda certeza que la familia del ilustre gato Murr era suficiente para defender la cuna de los intentos de la reina de los ratones⁹¹.

[...] Se debía creer tanto más esta nueva predicción del astrólogo porque jamás había acertado con ninguna, y era necesario que alguna de sus predicciones se realizase algún día, ya que el rey, que no podía equivocarse, lo había nombrado como su gran adivino [...]”⁹²

Estos personajes, así como el padrino, son portadores de esperanza, ellos encuentran en las estrellas el modo de romper el encantamiento de la princesa, debían hallar el objeto mágico - la nuez Krakatuk - y al joven que la cascaría, a quien no desampararán una vez caído en desgracia, así como también ayudarán, a la doncella encantada.

En el ballet de la CND, el padrino hace su aparición detrás de las familias, camina y elabora formas misteriosas sobre la calle en la que se queda sólo. Drosselmeyer en las cuatro obras, Drosselmeyer además de juguetero es Consejero Jurídico y relojero, en el cuento de Hoffmann; consejero de medicina⁹³ en el de Dumas y simplemente consejero en el ballet de Petipa.

⁹⁰ Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 244.

⁹¹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 85.

⁹² Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 95.

⁹³ Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 204, 205. Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 18-20.

El principal vehículo de este personaje es su vestuario. Él está ataviado con un traje negro opaco, cinturón y capa negra de fondo rojo y tela satinada que contrasta con los materiales mate, del ropaje de las familias invitadas. Este aspecto destaca la importancia del padrino y le otorga vibración y brillo a los movimientos coreográficos, complementados por la ligereza de la tela que fluye libremente con el bailarín y la música.

Su camisa tiene un diseño que se distingue de los otros personajes, que llevan camisas y sacos ceñidos al cuerpo, mientras el de él se compone de chorrera⁹⁴ y mangas aglobadas que rematan con escarola de holán o volante, para acentuar su personalidad extravagante y enigmática, en combinación con el sombrero de ala ancha con pluma negra y un antifaz que sustituye al maquillaje.

Este antifaz funciona de forma similar a como lo hace la máscara para un actor, como expliqué en el capítulo 2. La diferencia es que este personaje tiene plena conciencia de querer ocultar su identidad a los otros, con la intención de sorprenderlos al revelarla. Todo ello hace juego con la peluca blanca y larga, atada con listón negro en una delgada cola, que junto con su camisa son el foco de luz que dirige la atención a su rostro con bigote y piocha. Este padrino difiere muchísimo del concebido por Hoffmann y Dumas y del creado por Petipa quien sólo indica que es viejo y fantástico.

En la obra de Hoffmann, el padrino es oscuro, pequeño, delgado, con arrugas en el rostro, lleva el ojo derecho cubierto por un parche negro y una peluca blanca de cristal que cubre su calvicie. El de Dumas es muy parecido, calvo con peluca rizada de vidrio, un emplasto en el ojo, delgado, ~~de~~ cinco pies y ocho pulgadas, de cuerpo encorvado, que a pesar de sus largas piernas, podía recoger del suelo su pañuelo, prácticamente sin bajarse. Tenía la cara arrugada como una manzana reineta por la que hubieran pasado las nieves de Abril⁹⁵.

⁹⁴ Chorrera: Adorno con forma de volante que baja desde el cuello de un vestido o una camisa.

⁹⁵ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 18.



Padrino Drosselmeier de Hoffmann y Dumas⁹⁶



Padrino de la CND⁹⁷

Estas dos imágenes, del padrino de los cuentos y de la CND, permiten observar la diferencia de concepción y carácter de estos personajes, desgraciadamente, no encontré ninguna fotografía, grabado o diseño del padrino que Petipa concibiera. Cabe mencionar que los cuentos de Hoffmann y Dumas parecen haber tenido las mismas ilustraciones en el siglo XIX, las cuales se apegan a la descripción literaria que de ellos se hace.

Como se puede observar, el padrino de los cuentos tiene un buen estudio anatómico⁹⁸. Y pese a que se encuentra en escorzo, es posible apreciar lo desgarbado y jorobado que es. Su ropa luce vieja y arrugada, a través de la cual es posible ver su esquelético cuerpo. Su rostro es poco agraciado, tiene quijada pronunciada, usa un parche y una peluca, que no concuerdan con su estatus pero que sí evidencian el cansancio y la responsabilidad que sobre él ha pesado, en la búsqueda de la nuez Krakatuk. Estas características contrastan fuertemente con el físico erguido y vigoroso del padrino de la CND, con traje elegante, cara afable, cabello y barba arreglada, que le dan un aspecto agradable y denotan una vida sin padecimientos y llena de vitalidad, opuesta a la del padrino de los cuentos mencionados.

⁹⁶ Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 204.

⁹⁷ Bitácora. *El cascanueces: La magia sí existe*. Consultado 01 de noviembre, 2016. <http://www.bitacoradelauditorio.com/2012/12/el-cascanueces-la-magia-si-existe.html>

⁹⁸ Un buen estudio anatómico se refiere a que el artista ha plasmado plásticamente un cuerpo humano con proporciones correctas, de manera que es posible observar los músculos por debajo de los paños.

El padrino Drosselmeyer de la CND es vigoroso, camina, se agacha, baila y juega con su capa que despliega, contrae y abre junto con su cuerpo en la totalidad del espacio kinesférico con piernas y brazos, que mueve hacia los lados y arriba como lanzando conjuros, mientras baja el torso para dar mayor contundencia al lenguaje coreográfico, que lo identifica como un juguetero mágico. Su dinámica de movimiento es variada, en diversas direcciones a través del escenario, en diagonal, de frente y hacia atrás con ricas ejecuciones coreográficas durante el preludio.

Él es una figura meta-teatral, ya que entabla un diálogo directo con el público, al dirigirse a ellos con sus acciones y eliminar la frontera escénica que separa a los personajes de los espectadores. De tal suerte que Drosselmeyer parece ser el único con conciencia de su condición de personaje, pues no sólo interactúa con la audiencia sino con los objetos de la escena en un doble sentido: como entidades conocidas para él dentro de la narrativa de la obra y como artefactos con mecanismos que crean ambientes escénicos para ella. De hecho, antes de terminar el preludio, Drosselmeyer parece hechizar el telón-comodín de las casas, para hacerlo subir y abrir el interior de la casa de la familia Silberhaus, de la cual tanto él como todos los espectadores somos invitados.

En cuanto a las relaciones que el padrino establece con los personajes, éstas presentan dos momentos: uno de incertidumbre, cuando todos los presentes comienzan a preguntarse quién es el misterioso hombre con antifaz que acaba de llegar, y otro de sorpresa cuando él desnuda su rostro y sorprende a los invitados que comienzan a reír con familiaridad y respeto. Mientras Drosselmeyer demuestra especial afecto por Clara, al abrazarla y levantarla con ritmo.

Otra relación importante del padrino es la que tiene con los tres muñecos tamaño humano que él hizo y hace mover por su magia o ingenio. Su vínculo es tan estrecho, que estos muñecos no se animan si él no lo hace también, casi como si fuera un motor para ellos, una suerte de espejo de movimientos, hasta que ellos comienzan a bailar rígidamente por todo el centro del escenario, como impulsados por los hechizos del padrino.

En cuanto al vehículo del sonido, la música se vuelve más descriptiva en cuanto el Drosselmeyer llega a casa de la familia Silberhaus, donde se están llevando a cabo danzas alegres.

Con todo esto, se puede ver que los padrinos literarios y de danza sólo comparten su talento como jugueteros, su conexión con Marie y Clara y, su capacidad para evocar el cambio de realidades, ya que su personalidad es diferente, la del padrino de los cuentos es compleja y oscura, mientras el de la CND una vibrante.

- Los señores Silberhaus

Sobre los padres de Marie y Clara, Hoffmann y Dumas no dan mucha información, sin embargo representan la autoridad parental, que trasmite tradiciones religiosas y enseña disciplina, aunque, según expresa Fritz en el cuento de Dumas, esta última no corresponde al sexo femenino “[...] Además, todas estas cosas son de disciplina, que no atañen a las mujeres. [...]”⁹⁹. “En cuanto a su madre, no es necesario decir que por mucho que levantara el dedo, o incluso la mano, Fritz no hacía ningún caso”¹⁰⁰. En estas citas es posible ver, que la madre de Marie se relaciona con las madres de los cuentos del ciclo animal-novio, que no tienen un papel relevante de autoridad sobre los hijos.

El consejero médico Stahlbaum de Hoffmann, el presidente Silberhaus de Dumas y el padre de Clara de las versiones de ballet de Petipa y la CND son la imagen de autoridad. Ellos controlan los berrinches de Fritz, muy claramente en las versiones literarias, sin embargo, ya que en los libretos no se describe ninguna reprimenda para Fritz cuando rompe el Cascanueces, pero en la CND es posible apreciarlo en escena, de modo que es posible que también sucediera en el ballet de Petipa.

Este personaje mesurado, tiene su opuesto en el padre de Pirlipat, el rey de los cuentos *La nuez dura o La historia de la princesa Pirlipat* de Hoffmann y *La historia de la nuez Krakatuk y la princesa Pirlipata* de Dumas, quien hay que recordar no aparece en ninguna versión de ballet. Este rey es temperamental, colérico, intolerante y hasta

⁹⁹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 38.

¹⁰⁰ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 16.

caprichoso, aspectos de carácter que provocan que la desgracia caiga sobre su familia, cuando pide al consejo, para obtener la aprobación de asesinar a todos los ratones del reino por el tocino que algunos de ellos se comieran.

Este análisis permite ver como en los cuentos y los ballets, los personajes tienen su contraparte, encarnan una dualidad entre el bien y el mal. Una vez que Pirlipat hubiera sido transformada en un cascanueces, Hoffmann escribe sobre él:

[...] hubo que cubrir con tapices guateados el gabinete de estudio del rey, porque éste se golpeaba una y otra vez con la cabeza contra las paredes a la vez que gritaba con voz dolorida: - ¡Ay de mí, infeliz monarca! -Habría podido darse cuenta entonces de que hubiera sido mejor comerse las salchichas sin tocino y dejar a doña Ratonilda y su estirpe en paz bajo el fogón. Pero el real padre de Pirlipat no pensó en ello, sino que culpó de todo lo ocurrido al arcanista relojero de la corte Christian Elias Drosselmeier de Nuremberg. [...] Drosselmeier debía devolver a la princesa Pirlipat a su estado original o, al menos, encontrar un determinado remedio, [...] de lo contrario, moriría de muerte vergonzosa bajo el hacha del verdugo¹⁰¹.

Dumas lo describe en dos fragmentos así:

Quizá en lugar de culpar al destino, el rey debería haber pensado que, como la mayor parte de los hombres, era él el artífice de sus desgracias, sobre todo teniendo en cuenta que si hubiera soportado comer las salchichas con algo menos de tocino que de costumbre, y hubiera renunciado a tomar venganza; si hubiera dejado a la señora Ratona y familia en el hogar, la desgracia que tanto deploraba no se habría producido. [...]¹⁰²

Pero era sobre todo en el pobre padre en el que la pena provocaba una actitud de profunda tristeza. Fue necesario decir que se le retiró la espada,

¹⁰¹ Hoffmann, "El cascanueces y el Rey ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 246.

¹⁰² Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 88-89.

y que no se permitió que delante de él hubiera cuchillo ni tenedor, ni objeto alguno cortante o puntiagudo [...] ¹⁰³

En estas citas se presentan dos tipos de padres, uno doliente por la desgracia y uno feliz. Del mismo modo, los padres son la representación de la edad adulta, que se ha alejado de la fantasía e intenta mantener a sus hijos en la realidad, lo cual se evidencia en los siguientes párrafos cuando Marie despierta después de haberse cortado con el cristal del armario.

Hoffmann:

-No digas más tonterías, Marie –respondió la madre-. ¿Qué tienen que ver los ratones con el Cascanueces? Pero por tu culpa, niña mala, hemos estado muy preocupados. Y todo porque los niños son cabezotas y no obedecen a sus padres. Ayer noche estuviste hasta muy tarde jugando con tus muñecas. Estabas medio dormida y es posible que un ratoncito (aunque aquí normalmente no los hay) saliera y te asustara. [...] ¹⁰⁴

Y en Dumas cuando la madre de Marie le dice: –Así que has tenido un bonito, largo y encantador sueño, querida Marie; pero ahora que has despertado hay que olvidar todo eso y venir a desayunar” ¹⁰⁵.

La madre es educada, mesurada y conciliadora, lo cual puede apreciarse cuando ella trata que el padrino olvide la falta de delicadeza de su hijo, pidiendo le explique los detalles y funcionamiento del castillo con figuritas móviles, sobre el que Fritz ha comentado: —Padrino Drosselmayer, si todas estas figuritas no hacen más que repetir el mismo movimiento, [...] te las puedes llevar mañana sin que me importe, [...]” ¹⁰⁶. Ella tiene su opuesto máximo, en doña Ratonilda y la señora Ratona, como se verá un poco más adelante.

¹⁰³ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 88.

¹⁰⁴ Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 230.

¹⁰⁵ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 158.

¹⁰⁶ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 30.

Otra figura materna presentada por Hoffmann y Dumas, que es contraparte de la señora Silberhaus, es la madre de Pirlipat, quien pese a su título nobiliario, prepara para su esposo -el rey- y sus invitados, salchichas, chorizo, morcillas y *puré de foie* –puré de hígado-. A diferencia de la madre de Marie, ella personifica a la mujer sumisa y misericordiosa, a la madre angustiada por las amenazas a su hija y la esperanza del porvenir. Su sumisión se manifiesta después de compartir con la señora Ratona parte del tocino con el que prepararía las viandas, sin sospechar que otros ratones se abalanzarían sobre éste sin medida, provocando un gran berrinche del rey, a quien ella le dirige las siguientes palabras:

La reina de Hoffmann:

-¡Oh, mi pobre, desgraciado y real esposo! ¡Cuán grande ha sido el dolor que habéis tenido que soportar! ¡Pero ved aquí a vuestros pies a la culpable, castigadla, castigadla con dureza! ¡Ay! Ha sido doña Ratonilda con sus siete hijos, sus compadres y comadres, quien se ha comido el tocino... y...

En ese momento la reina cayó de espaldas, sin sentido. [...] ¹⁰⁷

La reina de Dumas:

-¡Oh pobre y desafortunado real esposo mío! Qué gran pesar te he causado por no haber escuchado las advertencias que tan a menudo me háceis; pero ya veis que la culpable está postrada a vuestras rodillas, y podéis castigarla tan duramente como convenga ¹⁰⁸.

La misericordia y la esperanza de la reina se manifiestan en varias ocasiones a lo largo de la historia, como cuando pide al rey clemencia para el astrólogo y el mecánico Drosselmeier, lo cual no es del todo desinteresado, pues ella está consciente que ellos son su única esperanza para romper el hechizo de su hija Pirlipat. De modo que Hoffmann describe cómo la reina presenta muchos y razonables argumentos para evitar que el rey

¹⁰⁷ Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 240-241.

¹⁰⁸ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 78.

decapite a Drosselmeier, por no haber encontrado la nuez Krakatuk. En cambio Dumas da una imagen un poco más detallada de la angustiada y esperanzada reina.

Pero la reina, por su parte, vino a arrodillarse cerca de Drosselmayer y rogó a su augusto esposo que reparara en que cortándole la cabeza al mecánico acababa con la pequeña luz de esperanza que aún quedaba [...]¹⁰⁹

Ahora bien, los cuentos y los libretos no describen el atuendo de los señores Silberhaus. Petipa sólo menciona que están vestidos elegantemente. No obstante, la CND concibe un ropaje fino, de telas gruesas y colores neutros, cuyos paños se agitan al compás de sus cuerpos al desplazarse. El padre lleva una levita, chaleco oscuro y gacné blanco. La madre, falda con polizón y saco con orilla de encaje, escarola de cuello y camafeo, que en combinación con el maquillaje ligero, destacan los tonos naturales de la piel y la sobriedad que acompaña sus peinados y accesorios. La mamá de Clara utiliza una peluca peinada en un *roulette* –especie de moño del cabello–, que contrasta con las cabelleras ensortijadas y semi-sueltas de las niñas, que flotan por el salón mientras juegan y bailan, así como con los peinados suaves de los niños; que hacen referencia a la infancia de los personajes, que hasta cierto punto, viven inmersos en la fantasía y el juego.

Los señores Silberhaus como anfitriones realizan movimientos protocolarios y elegantes. El lenguaje coreográfico comunica su categoría, su estatus socio-económico y su dignidad dentro de esta sociedad. De modo que su espacio kinesférico queda condicionado por las acciones cortas de sus brazos y piernas.

Su dinámica de movimiento tiene diferentes direcciones, a lo largo del escenario dibujan figuras geométricas con el resto de las parejas invitadas, entre los que destaca un círculo en el que giran y brindan con ellos y sus hijos, en un ambiente de cordialidad y afecto. La música que identifica a los Señores Silberhaus y a sus invitados es la misma. Son piezas alegres para la celebración, una *Galopa* y una *Grossvatertanz*, que describe la partida de los asistentes, ésta es una danza folclórica alemana, que se asocia a fiestas

¹⁰⁹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 95.

familiares, bodas y a su final, las cuales se popularizaron por las obras *Carnaval* (1834-1835) y *Mariposas* (1829-1832) del compositor alemán, Roberto Schumann. —*The Grossvatertanz*”¹¹⁰.

- Fritz y Clara

Los niños Silberhaus de los ballets y los cuentos, Fritz y Clara son de personalidades opuestas, establecen la dualidad característica de los cuentos de hadas. Ellos juegan alegres con los otros chicos mientras sus padres conversan y bailan de cuando en cuando.

Fritz es un niño rico, consentido y malcriado, principalmente en los libretos de ballet. No obstante, en los cuentos se manifiesta otro rasgo de su personalidad, la lealtad militar, una vida por la que muestra un profundo gusto y lo motiva a obsequiar a Marie un sable para que el Cascanueces pueda vencer al rey ratón. En cuanto a la malacrianza de Fritz, ésta puede percibirse a lo largo de la lectura de ambos cuentos, en especial cuando provoca que el cascanueces se dañe por meter nueces muy grandes y duras a su boca, como puede leerse en el siguiente diálogo de Hoffmann.

-¡Vaya tipo más tonto y absurdo! –dijo Fritz-. Quiere ser cascanueces y ni siquiera tiene una dentadura adecuada. Además, seguro que no sabe nada de su oficio. ¡Dámelo Marie! Va a seguir cascando nueces, aunque para ello pierda los dientes que le quedan, e incluso la mandíbula. ¡Qué me importa ese inútil!¹¹¹

Debido a esta actitud, su padre lo reprende y le recuerda que un buen militar no pondría en la fila o en su puesto a un herido, avergonzado Fritz se retira al otro lado de la mesa. En el cuento de Dumas sucede lo mismo, sin embargo él hace una descripción más detallada de su personalidad:

Fritz era un muchacho grueso, mofletudo, fanfarrón, travieso; que pataleaba a la primer contrariedad, convencido de que todas las cosas del

¹¹⁰ Familiar to us from Schumann’s *Carnaval* and *Papillons*, is a solid German folk theme which is associated with family parties of this kind” Humphrey Searle, *Ballet Music*, (Nueva York: Dover Publications, INC., 1973), 81.

¹¹¹ Hoffmann, —El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 212.

mundo habían sido creadas para servirle de diversión o sufrir su capricho, y en esa actitud permanecía hasta que el doctor, harto de sus gritos, llantos y pataleos, salía de su despacho y levantando el índice de su mano derecha a la altura de su ceja fruncida, decía solamente:

- ¡Señor Fritz!..¹¹²

En ballet, Fritz también tiene esta personalidad, aunque el libreto de Petipa tan sólo indica que Fritz y sus amigos se ponen celosos por el cascanueces. Sin embargo, la sinopsis de la CND dice que Fritz se disgusta por no obtener un obsequio, así que arrebató el cascanueces a Clara y lo rompe, lo cual se aprecia muy claramente sobre el escenario, cuando él realiza una patalleta, lo que permite pensar que esto sucedió en el ballet original primario.

Como mencioné, la contraparte de Fritz es su hermana Marie. Son los opuestos, lo femenino y lo masculino, la sensatez y la impulsividad. De hecho Hoffmann menciona que Marie es una niña obediente, sensata y de buen corazón. Por el contrario, Dumas apunta y describe: «Dos hermosos niños, tan diferentes en rostro y carácter, que nadie hubiera dicho que se trataba de hermano y hermana»¹¹³.

[...] una niña frágil, delicada y pálida, cuyos cabellos caían en bucles sobre sus pequeños hombros blancos, [...] Era modesta, dulce, afable, misericordiosa con todos los dolores, incluso los de sus muñecas; era obediente al menor signo de la señora presidenta, y jamás mentía a su institutriz, la señorita Trudchen, lo que hacía que Marie fuera adorada por todo el mundo¹¹⁴.

Ambos autores nos muestran una Marie bondadosa, incapaz de herir intencionalmente los sentimientos de alguien y capaz de amar aquello que nadie más amaría, lo cual se reitera una y otra vez a lo largo del cuento. A continuación dos breves ejemplos:

¹¹² Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 15.

¹¹³ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 15.

¹¹⁴ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 16.

El primero es un diálogo entre Marie y su hermano sobre los regalos de Navidad que el padrino Drosselmayer les obsequia, los cuales no son sus preferidos, porque al ser “verdaderas obras maestras” sus padres las guardan en la parte más alta del armario de cristal. En el cuento de Hoffmann, Marie sólo se pregunta qué les llevaría su padrino como regalo, mientras Dumas hace más evidente la gentileza de Marie:

-Yo también los prefiero – dijo Marie -, pero no hay que repetir lo que acabas de decir en presencia del padrino.

[...]

-Porque se pondría triste si supiera que preferimos los juguetes de mamá y papá a los suyos. Él nos los da creyendo que nos hacen una gran ilusión, así que no hay que desengañarlo¹¹⁵.

El segundo ejemplo es muy importante para los cuentos del ciclo animal-novio y para el ballet, pues su gentileza tiene lugar, cuando todos se van a dormir y Marie se queda sola, después de que Fritz rompiera al cascanueces.

Hoffmann lo expresa de la siguiente manera:

-Ay, mi buen Cascanueces-dijo en voz baja-, no te enfades porque mi hermano Fritz te haya hecho daño. No ha sido a mala idea: lo que pasa es que tanto soldado le ha hecho un poco más duro de corazón: pero si no, es un buen chico, te lo aseguro. Además, voy a ocuparme de ti y a cuidarte hasta que vuelvas a estar totalmente sano y contento; el padrino Drosselmeier, que sabe mucho de esto, volverá a sujetarte firmemente todos los dientes y te colocará bien los hombros¹¹⁶.

Dumas narra este mismo diálogo pero con algunas sutiles diferencias, que muestran a una Marie que trata de compensar al cascanueces, una culpa que no es suya, mientras que la de Hoffmann tan sólo parece apenada.

¹¹⁵ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 23.

¹¹⁶ Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 216-217.

-Ah, querido hombrecillo- le dijo en voz baja-, no te enfades, te lo suplico, porque mi hermano Fritz te haya causado tanto daño; puedes estar seguro de que no lo ha hecho con mala intención, lo que pasa es que tiene esas maneras tan rudas, y su corazón se ha endurecido con la vida de soldado; pero te aseguro que es un buen muchacho y a medida que lo conozcas más, verás como llegarás a perdonarlo. Y para compensarte por el mal que te ha causado mi hermano, yo voy a cuidarte con tanto celo y tan bien, que dentro de algunos días volverás a estar alegre y confiado. [...]¹¹⁷

Otra característica de Marie es que pese a ser una niña, sus nobles sentimientos la llevan a encontrar la fortaleza para defender a Cascanueces y sus juguetes.

En el mundo del ballet, Marie con el nombre de Clara, no es descrita a detalle en su argumento, sin embargo, por la descripción de los eventos, se entiende que ella tiene un corazón noble. Clara trata de proteger a Cascanueces y ayudarlo en su batalla contra el rey ratón, lo cual se refuerza en escena por la expresividad de la bailarina, de la CND. Ella sueña y su subconsciente presenta al padrino como el hechicero, que propicia el crecimiento de los objetos y el comienzo de la contienda. Es su *doppelganger*, la lleva a enfrentar temores y a verse a ella misma como una joven valiente, que vive momentos de angustia junto a Cascanueces durante la lucha y de alegría en el mundo de los sueños. Como preparación del futuro.

Por otro lado, aunque por lo regular las heroínas rara vez expresan abiertamente sus sentimientos, en estas historias sucede lo contrario. Marie y Clara expresan su cariño al muñeco cascanueces y así, rompen el hechizo del héroe quien recupera su forma humana. En los cuentos de Hoffmann y Dumas, esto sucede tiempo después de que Marie y Cascanueces regresaran de su viaje. Ella mira al muñeco y le dice:

En el cuento escrito por Hoffmann:

¹¹⁷ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 45.

-Ay, querido señor Drosselmeier, si viviera usted de verdad, yo no haría lo mismo que la princesa Pilipat, yo no le despreciaría por haber dejado de ser, por culpa mía un guapo joven!¹¹⁸

En el cuento de Dumas sus sentimientos son más explícitos:

¡Ah, querido señor Drosselmayer! Si no fuerais de madera, como dice mi padre, si existierais realmente, yo no haría como la princesa Pirlipata, y no os dejaría porque por mi culpa hubierais dejado de ser un encantador joven; porque yo os amo, realmente, yo, ah...¹¹⁹

Estas palabras de las protagonistas provocan que el embrujo de Cascanueces termine. Es importante destacar que contrario a las doncellas de los cuentos del ciclo animal-novio, que por obediencia al padre, contraen matrimonio con la bestia, en ambas historias, Marie demuestra tener una personalidad decidida y haber alcanzado la madurez para enfrentar retos y tomar decisiones por sí misma.

La Marie retratada por Dumas es un personaje intermedio, entre las doncellas dóciles de los cuentos y la de Hoffmann resuelta e independiente, que acepta la propuesta matrimonial del joven sobrino. Pero además, en la respuesta de ambas se aprecia que la condición de rey del ex cascanueces, tiene peso en la decisión que ellas toman, aunque poco antes, dejaran su corazón al descubierto al decir que no lo rechazarían si fueran Pirlipat.

Marie de Hoffmann responde con una excepcional independencia para el siglo XIX, si se toma en cuenta que aún entonces, la mayoría de los matrimonios eran arreglados por los padres:

-Querido señor Drosselmeier, usted es una persona buena y amable y, ya que además gobierna en un ameno país con una gente hermosa y divertida, le acepto a usted como prometido¹²⁰.

¹¹⁸ Hoffmann, "El cascanueces y el Rey ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 284.

¹¹⁹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 163.

¹²⁰ Hoffmann, "El cascanueces y el Rey ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 286.

Mientras la de Dumas acepta, aunque quiere el consentimiento de sus padres:

-Sois un rey bueno y amable y como además tenéis un encantador reino lleno de magníficos palacios y poblado por súbditos muy alegres, os acepto como mi prometido, a la espera de la ratificación de mis padres¹²¹.



Princesa Pirlipat

Ahora bien, continuando con los personajes, si Marie es la nobleza, su contraparte femenina es la princesa Pirlipat, quien pese a su gran belleza física, está lejos de ser bella y perfecta moralmente, como las heroínas de los cuentos de hadas, debido a su corazón egoísta. De hecho, Hoffmann y Dumas la describen como una angelical criatura, de ojos azules, rostro de copos de seda blanco como lirio, con mejillas rojas como rosas y rizos ensortijados como oro, que descendían sobre una espalda de alabastro. Sin embargo, esta belleza no es reflejo de su interior, sus sentimientos no son puros como los de Marie y desprecia a Cascanueces en cuanto cae en desgracia: —¡Fuera, llevaos a ese repugnante Cascanueces!”¹²².

Por otro lado, a diferencia de Marie, Pirlipatilla es una joven pasiva, que estuvo a la espera de la salvación de la nuez Krakatuk y del joven que la abriría. Una imagen con

¹²¹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 166.

¹²² Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 259.

connotaciones de iniciación sexual, la cual es reforzada cuando el padre determina, que el astrónomo y el padrino deberán volver con el fruto antes de que la princesa llegue a la edad casadera, así como cuando promete su reino y la mano de su hija en matrimonio, a aquel que rompa el hechizo.

De esta manera, en un primer momento, ella representa a la doncella obediente que contraerá nupcias con el joven que su padre le indique. Sin embargo, Pirlipata una vez que recupera su apariencia, decide su destino y desdeña al joven convertido en cascanueces, condición que hasta poco antes había sido suya y que debía odiar, de tal suerte que el menosprecio a Cascanueces es un rechazo a ella misma y a su pasado, lo que indica el fin de una etapa.

No obstante, las acciones de Pirlipat, así como las de Marie y Clara son contrarias a como suelen serlo las doncellas de los cuentos de hadas. Ellas expresan sus sentimientos, protegen, curan y salvan al Cascanueces, demuestran que no son doncellas pasivas como suelen serlo las de los cuentos del ciclo animal-novio. Marie y Clara expresan su sentir, confrontan a su hermano, defienden al indefenso y aquello que aman. Ambas enfrentan sus temores y al enemigo: Marie, a un temible ejército de pequeños, pero feroces ratoncitos y un ratón de siete cabezas, que durante varias noches no cesa de acosarla y amenazarla con matar a Cascanueces, y Clara, a una tropa de ratones antropomorfos liderado por su rey, durante un sueño en la madrugada navideña.

Lo anterior pone de manifiesto la integración del yo de Marie y Clara, como arquetipo de benevolencia y generosidad; quienes con fuerza, coraje y madurez, llegan a la siguiente etapa y entablan una relación con el sexo opuesto, que conduce específicamente a Marie a enfrentar la sexualidad. Mientras Pirlipatilla integra un yo y un corazón soberbio, al recobrar su belleza física y rechazar al joven que la liberó para iniciar una nueva vida.

De igual forma, se puede observar que los niños Silberhaus de los ballets y los cuentos, Fritz y Clara son de personalidades opuestas, pero juegan alegres con los otros chicos mientras sus padres conversan y bailan de cuando en cuando.



Marie de los cuentos¹²³



Portada, Padrino, Fritz y Marie¹²⁴



Cascanueces 1892¹²⁵

¹²³ Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 267.

¹²⁴ Portada del cuento de Dumas. Simple english wikipedia, The Nutcracker https://simple.wikipedia.org/wiki/The_Nutcracker#/media/File:Nutcracker_Dumas_1.JPG

¹²⁵ Diseño de vestuario de Ivan Vsevolozhsky. Wikipedia. *El cascanueces*. Consultado 12 de enero, 2017. https://es.wikipedia.org/wiki/El_cascanueces#/media/File:Vzevolozhsky%27s_costume_sketch_for_Nutcracker.jpg



Cascanueces de la CND¹²⁶

Los libretos de danza no indican la edad de Fritz, sin embargo es personificado por un niño pequeño, como se aprecia en las siguientes fotografías de 1892 y de la CND, lo que concuerda con la edad dada por Dumas, nueve años y la de Hoffmann que aunque no la especifica, sí dice que es mayor que su hermana Marie (Clara) de siete¹²⁷.

El personaje de Fritz de Petipa parece tener como fuente de inspiración directa el diseño gráfico del Fritz de Dumas, el cual a su vez deviene del cuento de Hoffmann. Ambos llevan el cabello ligeramente largo, al hombro y con fleco, apariencia que difiere del Fritz de la CND, quien además aparenta tener más edad. El Fritz de los relatos lleva una camisa blanca con mangas bombachas, pantalón corto y zapatos bajos del mismo color, los cuales se asemejan a las zapatillas que el bailarín utiliza en el ballet original primario, quien porta un pantalón y saco color claro. Mientras el Fritz concebido por la CND viste un traje color negro con chorrera blanca que da luz a su rostro, usa el cabello perfectamente peinado con goma y sus rasgos naturales y la tonalidad de su piel son utilizados como vehículo dramático y escénico, que da coherencia a la edad del personaje.

La pequeña Marie es muy diferente a Clara. Las ilustraciones de los cuentos presentan una niña de cabellera ondulada y suelta; cuerpo mórbido y expresión preocupada.

¹²⁶ Bitácora: *El cascanueces*: Tradicional y encantador cuento de Navidad. Consultado 01 de noviembre, 2016, <http://www.bitacoradelauditorio.com/2010/12/el-cascanueces-tradicional-y-encantador.html>

¹²⁷ Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 203; Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 15.

Por el contrario, para el ballet original primario se creó una Clara que si bien recuerda el rostro de Marie, ella lleva el cabello completamente ensortijado en un moño y un vestido largo de corte alto con listón, en línea recta, que debe haber condicionado los movimientos de la bailarina, el cual difiere de la falda amplia y corta de Marie, que asemeja un *tutú*. El largo del vestido quizá responda a la intención de ubicar temporalmente la obra.

Por su parte, Clara la protagonista de la CND, viste mallas y calzón de manga larga, debajo del vestido azul brillante de tela ligera que acompaña sus movimientos, con dos cenefas al borde de la falda y cuello de encaje blanco, mangas aglobadas y cinto rematado en un gran moño. Como se puede ver en las imágenes, la ropa de Marie y la Clara de Petipa tienen tonalidades claras, así como las de Fritz; a diferencia de los colores intensos y saturados, que distinguen a Clara y Fritz de la CND de los demás niños invitados que portan ropa en tonos pastel, lo que debe haber sido hecho para revelar su protagonismo escénico.

No obstante, cuando llega la media noche y el mundo real es intercambiado por el fantástico, Clara cambia su vestido azul por un camisón amplio para dormir, con holanes, de paños ligeros y semitransparentes, de mangas aglobadas con escarola y canesú en la parte superior. Muy diferente al que utiliza Clara de Petipa, de tela más pesada que no permite la apreciación del cuerpo de la bailarina a través de los paños, quizá para salvaguardar el pudor de la niña, ya que en el siglo XIX, aún era escandaloso que las bailarinas mostraran la piel.

Como indiqué, el peinado de las protagonistas difiere mucho, cuando la Clara de Petipa cambia su vestido por un camisón, también deja suelta su cabellera bajo un gorro de dormir. Por otro lado, Clara de la CND lo lleva recogido en una media cola con caireles, decorada con un listón blanco, que combina con los detalles blancos de su vestido. Este arreglo es usado para destacar la juventud de la protagonista, de manera que es símbolo de su edad y condición socio-económica acomodada. Con su cabello se quiere comunicar que aunque es una jovencita, aún está lejos de la edad adulta, de manera que aún vive entre dos mundos, la realidad y la fantasía.

En la versión de la CND, el maquillaje de Clara es discreto, tan sólo destaca sus rasgos sin dramatizarlos, para que su rostro concuerde con el vestuario, el peinado y la edad del personaje, de manera que la ejecutante, la coreografía y todos los elementos culturales que conforman su apariencia externa, proyecten la frescura de sus años, la cual es acompañada musicalmente por la *Grossvatertanz*, que anuncia el final de la fiesta.

Por otro lado, las acciones y dinámica que caracterizan a Fritz son muy variadas, camina, da pequeños saltos, baila, hace una pataleta a causa del muñeco cascanueces que el padrino Drosselmeyer ha obsequiado a Clara. Entonces, sus padres tratan de calmarlo, pero no lo logran y él pretendiendo que juega, sigue a Clara a lo largo de todo el salón hasta que consigue arrebatarse el cascanueces, arrojarlo contra el piso y romperlo.

Sus relaciones con los presentes son de cordialidad, y de plena confianza con sus padres, se acerca a ellos y los toca con imperiosa urgencia para exigir el regalo de Clara, Fritz forcejea y da jalones a su madre. Con su hermana su vínculo es competitivo, la insatisfacción y la rivalidad se hacen patentes, por el muñeco cascanueces. Esto hace evidente que los ejecutantes también establecen relaciones con los objetos de la escena, con los que a su vez se extiende su espacio kinesférico, donde se demuestra el cariño de Clara por el muñeco y los celos de Fritz por él.

Por su parte, Clara es una jovencita feliz dentro de una familia amorosa, lo cual proyecta en cada una de las acciones que realiza. Sus secuencias coreográficas son más complejas que las de las niñas invitadas, pues realiza mucho trabajo de puntas. Ella ejecuta varios solos, que enfatizan la inocencia y la emoción infantil por la Navidad, los juegos y los regalos; organiza diferentes danzas en grupo e individuales y sus acciones se ven enfatizadas por dos factores:

El primero, sus dos vestuarios ligeros y suaves, el vestido y el camisón que fluyen a través del escenario a cada paso que Clara da. Lo satinado del vestido azul, da brillo a sus acciones gráciles. Por otro lado, el camisón al no estar sujeto por la cintura, acompaña a la bailarina desde la parte superior, lo cual no debe haber sucedido de igual forma con la ropa de dormir de la Clara de Petipa, que parece ser más pesada.

El segundo factor es el cabello que rebota con cada movimiento, como un marco dinámico del rostro. Éste destaca la juventud de la protagonista, es decir su condición de niña y contrasta con el fenómeno cultural del ballet, que por tradición dicta que la bailarina porte un chongo en la parte posterior de la cabeza, con la intención de dejar al desnudo el cuello para su apreciación, como lo lleva la Clara de Petipa durante la celebración.

En su dinámica de movimiento, ella ocupa el escenario en toda su amplitud, al frente, atrás y a los lados, de manera individual y grupal. Sus relaciones son de proximidad con cada uno de los personajes, de respeto con los adultos y de familiaridad y confianza con los niños.

Sin embargo, Clara tiene un lazo muy especial con el padrino Drosselmeyer y con el cascanueces. De hecho, cuando Drosselmeyer llega a la celebración, Clara corre hacia él y lo abraza, con lo que se entiende que ellos son cercanos, no sólo por el aura mágica del padrino juguetero sino porque él juega con los niños, les dedica gran parte de su tiempo y se vincula con ellos.

Por su parte, el cascanueces que el padrino Drosselmeyer ha hecho especialmente para Clara, despierta en ella un gran cariño, baila con él y lo mece en sus brazos. Debido a ello, cuando Fritz se lo arrebató y rompió, la angustia la embarga y le procura cuidados, como también sucederá en la segunda escena, cuando lo defiende del rey de los ratones.

Su espacio kinesférico se pliega y se despliega en toda su amplitud por la extensión de brazos y piernas de Clara, así como es llenado por la falda de su vestido y su color y, por el paño del camisón, el cual en ocasiones, toma con las manos para dar dirección o bien que deja fluir y contonearse armónicamente, para dar acento a cada paso y su final, mientras ella gira y danza por el escenario. Otro aspecto que por momentos es vehículo de Clara y parte de su espacio kinesférico es el cascanueces, con quien lleva a cabo algunas acciones.

Las fotografías de ballet aquí expuestas muestran momentos similares. La de la CND es un documento directo tomado en plena acción, mientras que la del ballet original primario es uno indirecto, previo o posterior a la acción, como puede verse en la imagen de 1892. La escena está enmarcada por pesados cortinajes. Fritz está de pie y en escorzo junto

al árbol de Navidad, con una postura erguida y elegante como mostrando los regalos que se encuentran al pie del árbol. Al otro lado de este último, se encuentran su hermana Clara y una joven mujer –que bien podría ser la madre de los pequeños, la nana o Louise la hermana mayor-, entre las que se aprecia una relación cercana debido al contacto físico que tienen.

Asimismo, dado que los personajes están posando para la fotografía, no es posible ver el movimiento de los paños, aunque no parecen ser tan ligeros como los usados en la versión de la CND, de manera que sus acciones deben haber estado condicionados por ellos. En ella también se puede observar, parte de la cama donde Clara se queda dormida y el reloj que anuncia el mundo de los sueños. La disposición de los personajes y los objetos en la fotografía forman una composición triangular. Por su parte, la imagen de la CND muestra parte del conflicto entre Clara y Fritz, quien va detrás de ella suplicando le dé el muñeco cascanueces, mientras ella baila con júbilo. En ella también es posible ver a la madre de Clara alegre, al padre preocupado por el comportamiento de su hijo, a los lacayos en una actitud contemplativa al fondo del salón, el arlequín de madera y el árbol de Navidad.

- Servidumbre

Un personaje presentado en los cuentos es la guía de los niños, moderada y reservada. Ésta es la hermana de Marie y Fritz, Luise, creada por Hoffmann, a quien Dumas sustituyó por la nana, la señorita Trudchen. Dichas características se hacen evidentes en los diálogos que entablan con los niños cuando especulan sobre los regalos que sus padres y el padrino les obsequiaran.

Hoffmann escribió:

[...] Luise, su hermana mayor, siempre se lo recordaba cuando cuchicheaban sobre los regalos que esperaban, añadiendo además que era el Niño Jesús quien, a través de la mano de sus queridos padres, regalaba a los niños lo que más alegría podía proporcionarles. El Niño Jesús lo sabía mejor que los propios niños; por eso era mejor que no pidieran

muchas cosas, sino que esperaran con tranquilidad y piedad lo que pudiera traerles. [...]¹²⁸

Dumas la describe: “[...] habitualmente estaba callada y sólo tomaba la palabra en circunstancias muy especiales”¹²⁹.

-Señorito Fritz y señorita Marie- dijo ella -, ya sabéis que es el niño Jesús quien da y bendice estos bonitos juguetes que os traen. Así que no penséis en imaginar por anticipado lo que queréis porque él sabe mejor que vosotros mismos los que os pueden resultar agradables¹³⁰.

Estos personajes no aparecen en las versiones de ballet de Petipa y de la CND, probablemente como parte de una solución escénica. De hecho, en esta última en lugar de la nana aparecen dos doncellas que atienden a los invitados y no sólo a los niños de la familia.

En los argumentos de Petipa y la CND no se menciona a la servidumbre, no obstante, en el ballet de la CND aparecen en escena, dos lacayos y dos mucamas que representan el papel y la posición que estos tenían entre el siglo XVIII y XIX, casi como objetos de servicio, en los que su condición humana quedaba desdibujada.

- Lacayos

Estos personajes llevan un vestuario confeccionado con un material grueso aterciopelado color gris claro, compuesto de librea, moño, chaleco, bragas, mallas blancas, zapatos grises y una peluca blanca con cola baja, que también contextualiza temporalmente la obra.

Las acciones de los lacayos son mínimas. Ellos acomodan cosas, caminan sigilosamente a la parte de atrás del salón, cerca del árbol de Navidad, donde permanecen de pie casi inmóviles con los brazos tras la espalda, moviendo la cabeza y ojos, para cumplir cabalmente con el papel de personas de servicio, regidas por un protocolo y una etiqueta estricta, que los obliga a pasar desapercibidos, como esculturas hieráticas

¹²⁸ Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 206.

¹²⁹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 23.

¹³⁰ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 24.

funcionales, en un silencio corporal que también caracteriza su vehículo de sonido. De manera que su dinámica de movimiento y sus relaciones son prácticamente nulas; no hacen uso del espacio concreto, ni interactúan.

- Mucamas

Las mucamas portan uniforme negro, vestidos sueltos de materiales sencillos, escarola de cuello, mandil y cofia blanca, que comunica su estatus socio-económico y su oficio. En comparación con los lacayos, ellas tienen un poco más de acción escénica y libertad de interacción, pues de vez en cuando hacen comentarios entre ellas, lo que manifiesta una relación de complicidad en el trabajo. Sus acciones y dinámica están ligadas estrictamente a atender a los invitados, caminan alrededor del salón para asistirlos, repartir los juguetes y recogerlos nuevamente para guardarlos. De tal modo, que sus espacios kinesféricos permanecen en paz y sólo alcanzan el punto más amplio, cuando sostienen con las manos una charola con copas, para el brindis navideño de los invitados. El silencio es su vehículo de sonido y la única alusión mímica que rompe con él es cuando murmuran entre ellas.

- Los muñecos tamaño humano de Drosselmeyer

En los cuentos de Hoffmann y Dumas, el padrino lleva como obsequios un castillo con personajes del tamaño de un pulgar y pequeñas personas de confitura o madera canela -en la versión de Dumas-, los cuales podrían haber inspirado los muñecos de medida humana de los ballets, o bien estar relacionados con otros juguetes que mencionan como: *scaramouches*, arlequines, pierrots, polichinelas y pantalón, en el cuento de Hoffmann y habitantes del mundo fantástico en el de Dumas; quien además indica que la ciudad alemana de Nüremberg es famosa por sus juguetes, muñecas y polichinelas¹³¹.

En su argumento, Petipa no especifica la dimensión de los muñecos que Drosselmayer lleva, pero indica que son un arlequín y una colombina, un soldado y una cantinera. No obstante, en las notas que él escribió para Tchaikovsky, describe que el padrino lleva un diablo y una diablo, los cuales parecen referirse a al soldado y la cantinera:

¹³¹ Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 222, 224; Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 16, 50-51, 54, 59, 151.

“*Drosselmayer fait apporter 2 grandes tabatières d’où sortent un diable et une diablesse / arlequin et colombine*”¹³², los cuales aclara no son diabólicos sino que se mueven por mecanismos: *–Pas diabolique des poupées à ressorts*”¹³³.

El libreto de la CND tampoco menciona su tamaño, sin embargo, el padrino lleva tres muñecos en una gran caja de madera, con columnas entorchadas o salomónicas con cortinas: un moro, un arlequín y una colombina, que él presenta casi como un espectáculo de magia, para asombrar y deleitar a los presentes cuando estos se mueven.

- Colombina

Colombina es la primera creación que Drosselmeyer presenta, sus ayudantes la sacan y la colocan al centro del escenario, donde de inmediato es rodeada por los niños. Ella quizás esté inspirada, en alguna de las muñecas que los padres obsequian a Marie en los cuentos de Hoffmann y Dumas. Hoffmann habla de una muñeca nueva nombrada Mamsell Clärchen y otra grande de nombre Mamsell Trutchchen, que Marie (Clara) opinaba, con el tiempo se había vuelto mal humorada y torpe, pues no se mantenía en pie. No obstante, en la historia de Dumas, el nombre de la muñeca nueva y grande se escribe, Clarchen y, la institutriz de Marie (Clara), es quien se llama Trudchen, mientras que la muñeca torpe que constantemente se cae es Rose.

El principal vehículo de la Colombina de la CND es su apariencia, vestuario, maquillaje y peinado. Su vestimenta está compuesto por un *tutú* demi-plato, que permite la apreciación de las zapatillas, las piernas con mallas y sus movimientos, de los cuales el *tutú* es acento y límite del cuerpo, fragmentado en superior e inferior y por momentos, lo que sucede arriba parece ser ajeno a lo de abajo, haciendo juego con la bicromía de su atuendo.

¹³² Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, 30.

¹³³ Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, 30.



Colombina de la CND

Colombina, es un personaje de la Comedia del Arte, que suele portar un delantal sobre la falda para indicar su condición de sirviente, sin embargo, en la CND este parece haber sido omitido deliberadamente. La parte superior de su atuendo consta de un sombrero de ala levantada con pluma¹³⁴, que cubre su cabello recogido con raya en medio, guantes blancos, blusa de tela ligera, con escarola de cuello y mangas de dos faroles, sujeta por un corsé blanco con tiras negras y blancas y, dos borlas negras al centro en línea vertical, que enfatizan la línea delgada de su cuerpo y su identidad.

En la Comedia del Arte, el color del vestuario indica si Colombina es compañera del personaje Pedrolino o de Arlequín, ya que entre ellos hay un triángulo amoroso. El primero generalmente viste un traje blanco, con borlas negras sobre el abdomen, de tal forma que debido a las borlas y al predominio del blanco en la ropa de Colombina, podría decirse que es pareja de Pedrolino, sin embargo, el padrino lleva dentro de la gran caja de sorpresas un Arlequín que parece personificar a los dos personajes, tema que abordaré más adelante.

En cuanto a su maquillaje, ella lleva la cara totalmente pintada de blanco, contrastada por unas chapas redondas y rojas sobre sus pómulos, que combinan con el carmesí de sus labios que dibuja un corazón al centro de ellos, únicos aportes de color fuera

¹³⁴ En algunas temporadas la pluma ha sido blanca y en otras de rayas negras y blancas.

de su característica bicromía, las cuales además trazan diagonales sobre su rostro y esbozan un triángulo invertido, que hace juego con las borlas de su corsé.

Sus ojos parecen estar delineados y sombreados de negro para dar profundidad al párpado, mientras en la parte inferior del ojo tiene pequeñas líneas negras, a modo de lágrimas o pestañas. Como lágrimas éstas refuerzan su identidad de Colombina y como pestañas de muñeca. Todo su maquillaje la señala como un objeto que funciona con algún tipo de mecanismo o magia. Éste y el diseño de vestuario complementan las acciones de Colombina, las cuales están condicionadas por dos factores. El control de movimiento que parece ejercer el padrino Drosselmeyer sobre ella y su propia naturaleza de ente inanimado, que realiza acciones entrecortadas.

Para reflejar su materialidad y diferenciarse de los personajes humanos la bailarina camina, eleva sus piernas y gira de forma poco fluida. Mantiene los brazos casi siempre abiertos en un semicírculo y los mueve intercaladamente, hacia los lados, arriba y abajo, sin perder su forma. Su cabeza sólo se mueve hacia los lados y sus pies se mantienen en *flex*¹³⁵, en contraste con las puntas que identifican al ballet.

Colombina no establece ninguna relación con el resto de los personajes, de hecho, los chicos que la sacan del teatrino, la toman con indiferencia y no parecen estar en el mismo estado de ánimo festivo que el resto de los presentes en la sala, mientras los invitados y los niños tienen una reacción de asombro con ella. Las relaciones más estrechas de ella son con Arlequín, a quien besa en los labios y con su creador, que es ambigua y fría, pues no es claro si es la de un juguetero con su juguete o la de un hechicero con su objeto encantado.

Debido a todas estas características, la esfera kinesférica de Colombina parece moverse de distinta forma que la de los personajes analizados previamente, es decir, su esfera se extiende y se contrae fragmentaria y rígidamente, lo cual se hace más evidente gracias al *tutú* de plato, que no oculta las piernas y permite al espectador percatarse de su

¹³⁵ *Flex* es una posición del pie, completamente opuesta a la punta, en donde la intención no es alargar la pierna sino tratar de llevar el empeine lo más cerca posible a la pantorrilla, de manera que se estira el músculo posterior de esta última.

naturaleza y a su vez apreciar la totalidad los movimientos coreográficos de la parte superior e inferior de su cuerpo, al tiempo que acentúa la forma circular de la esfera personal de la Colombina que se complementa con la postura de sus brazos, la inexpresividad de su rostro y lo poco natural de la posición de sus brazos y manos.

- Arlequín

En la foto presentada previamente¹³⁶, del *Cascanueces* de 1892, se aprecia a un pequeño niño o niña vestido con un traje y sombrero de cono color claro, que le dan la apariencia de un muñeco articulado, el cual podría ser identificado como Arlequín. No obstante en el texto que acompaña la fotografía se sugiere lo contrario. El primer párrafo sugiere que Colombina no fue interpretada por una alumna sino por una bailarina profesional, así que es lógico pensar que Arlequín tampoco lo fue. En consecuencia el joven articulado debe ser la representación de uno de los juguetes de los niños Silberhaus, que ha cobrado vida a media noche.

Los nombre de Antonietta dell'Era en el rol del Hada Peladilla, Olga Preobrajenska en Colombina (una de las muñecas animadas llevadas por Drosselmayer) y Marie Petipa en la danza española. Timofei Stukolkin encarna Drosselmayer.

Clara, Fritz, y el Cascanueces fueron interpretados por los alumnos de la Escuela del Ballet Imperial: Stanislava Belinskaïa, Vassili Stukolkin, y Sergueï Legat¹³⁷.

Por otro lado, en el argumento de Petipa, Arlequín parece ser el primer muñeco que Drosselmayer presenta a la familia y sus invitados, mientras que en el ballet de la CND, es el segundo. Él se comporta de modo similar al de Colombina y al ser sacado del teatrino, por un momento se queda inmóvil, pero poco después comienza a moverse por algún artilugio hecho por el padrino.

¹³⁶ Ver página 105.

¹³⁷ Opera Nacional de Paris, *Casse-Noisette*, 34.



Arlequín –CND-¹³⁸

Arlequín porta golilla o gorguera de encaje, un sombrero bicornio negro, que recuerda a Napoleón, zapatillas blancas con una borla negra al frente de cada una, guantes blancos, un traje de arlequín de tela satinada blanca con delgadas líneas negras, que se entrecruzan y forman un patrón geométrico de rombos sobre la superficie. Éste tiene en el centro del torso una línea vertical con tres borlas negras, detalle que parece fusionar a Arlequín y a Pedrolino en un solo personaje y evocar el conflicto amoroso entre ellos y Colombina y Pedrolino. El primero, por lo regular pues por lo regular viste chaqueta larga y pantalones ajustados, con remiendos triangulares o romboidales; cinturón negro, zapatos negros y una boina o un sombrero de dos picos, en ocasiones rematados con cascabeles, mientras Pedrolino usa ropa blanca y holgada con botones negros, cuello amplio y sombrero negro.

Su rostro maquillado de blanco y sus labios de negro, se complementan con el antifaz del mismo color que enmarca sus ojos y equilibra su cara, al tiempo que atrae la atención del espectador a estas zonas. El maquillaje y el antifaz refuerzan la idea de que él es la personificación de Arlequín y Pedrolino, pues éste último es representado con el rostro pintado de blanco, una lágrima sobre la mejilla o una cruz negra sobre los ojos. Y Arlequín, con una máscara o antifaz negro sobre el rostro sin pintar. La bicromía del personaje

¹³⁸ La Jornada.Cultura. Incontenible emoción de niñas y niños al ver la coreografía de *El cascanueces*. Consultado 02 de noviembre, 2016. <http://www.jornada.unam.mx/2009/12/18/cultura/a05n1cul>

plantea un doble discurso, dos estados de ánimo, la alegría y la tristeza, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, lo que se ve y se sabe del personaje y lo que no.

Las acciones de Arlequín son robóticas. Él forma ángulos pronunciados con sus brazos y realiza saltos con grandes extensiones de piernas, como un acróbata, lo cual encaja muy bien con su personalidad y caracterización. Él se mueve por la parte central del escenario y sólo tiene relación con su creador y con Colombina, con quien en un momento, baila tomado de la mano y le da un beso, de modo que su espacio kinesférico se une por un instante al de ella.

Esta fotografía al igual que las anteriores que he presentado de la CND, es un documento directo de la escena. Arlequín se encuentra realizando un gran salto, que permite ver todo su vestuario y rostro, así como al padrino detrás de él observándolo o controlándolo mágicamente y a la madre de Clara y Fritz con expresión de asombro.

- Moro



Moro¹³⁹

La última de las creaciones que el padrino presenta es el Moro, un personaje que contrasta en apariencia con los dos anteriores por el color de su ropa y piel. Él lleva una camisa pegada al cuerpo color café, que le otorga una tez oscura, leotardo con pantalón doble

¹³⁹ Interescena. El escenario en el ciberespacio. Danza. *El cascanueces...* un clásico que inicio su temporada 2011 en el Auditorio Nacional. <http://interescena.com/danza2/el-cascanueces-un-clasico-que-inicia-su-temporada-2011-en-el-auditorio-nacional/>

bombacho de tela vaporosa color chedron, jubón color dorado y bordado, cinto ocre, guantes blancos, zapatillas y turbante dorados con una piedra al centro rematada con tres plumas.

Su maquillaje marrón contrasta con el rojo de su zona ocular y el blanco o beige de su boca, color que no sólo cubre los labios sino la parte superior e inferior de éstos para crear una boca gruesa.

Todo esto le da un aspecto que sorprende a todos, al igual que su postura de piernas flexionadas y abiertas en un ángulo de 180°, con las rodillas apuntando hacia afuera, lo cual caracterizará sus acciones coreográficas, con pies en *flex*, brazos y manos en ángulos rectos a la altura de los hombros. El movimiento y la dinámica del moro son más fluidos que los de Colombina y Arlequín y se corresponden con la música. Su relación más cercana es con el padrino Drosselmeyer, quien se mueve enigmáticamente tras él como animándolo, lo que simboliza una relación jerárquica, de amo y vasallo.

Como puede verse, todos los personajes que he abordado en este capítulo no sólo guardan correspondencias con sus orígenes literarios, pese a que varios de ellos no son un traslado directo de los cuentos sino una reinterpretación escénica. Del mismo modo, a través de los libretos de ballet, los manuscritos, las ilustraciones y los cuentos de Hoffman y Dumas, las fotografías del ballet original primario y del ballet de la CND, en conjunto con la apreciación de la obra en vivo, es posible comprender y reconstruir el diseño y las características coreográfico-escénicas, desde los vehículos que los conforman, así como observar los simbolismos de los cuentos, que se conservan en los personajes de ballet y los que se modificaron.

Capítulo 5. Análisis de los personajes del mundo del sueño, Escena II y III

Todos los personajes aquí mencionados son participes de forma directa o indirecta, consciente o inconsciente de una serie de problemáticas sobre la madurez emocional, personal y física necesaria para lograr un matrimonio exitoso y adquirir la capacidad de gobernar, como sucede en los cuentos de hadas. En los relatos de Hoffmann y Dumas, sólo Marie, el padrino, Cascanueces y el rey ratón son conscientes de lo que sucede y toman decisiones que los conducen al final feliz y a la muerte del rey de siete cabezas, mientras el resto de los personajes ignoran todo lo ocurrido.

Pero antes vale la pena mencionar que las historias de Hoffmann y Dumas describen, cómo en aquel mágico reino, se realiza un ballet para Marie, el cual Petipa pudo haber tomado como inspiración para la creación de sus personajes del mundo de los sueños, como el hada de Azúcar, el chocolate y las flores.

Hoffmann:

Al momento se acercaron pastorcillas y pastorcillos, cazadores y cazadoras, (...), tan blancos y delicados que podría pensarse que eran de puro azúcar. Traían un maravilloso sillón dorado, sobre el que colocaron un blanco cojín de regaliz, y con toda cortesía invitaron a Marie a que se sentara en él. En cuanto lo hubo hecho, pastores y pastoras iniciaron un delicado baile acompañado por la música que, con gran corrección, tocaban los cazadores con sus cuernos. [...]

-Disculpad- dijo el Cascanueces-, estimadísima *demoiselle* Stahlbaum, que el baile haya resultado tan miserable, pero toda esa gente pertenecía a nuestro ballet de alambre y lo único que pueden hacer es repetir una y otra vez lo mismo¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Hoffmann, "El cascanueces y el Rey ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 271-272.

Dumas:

Al instante el cascanueces dio una palmada y varios pastores y pastoras, cazadores y cazadoras salieron del bosque, tan delicados y blancos, que parecían hechos de azúcar pulido. Traían un encantador sillón de chocolate incrustado con flores de angélica, sobre el que habían dispuesto un cojín de azufaifa, y muy cortésmente invitaron a Marie a que se sentara. Tan pronto como Marie se sentó, lo mismo que ocurre en las óperas, los cazadores a bailar una bella danza, acompañada de trompas, que eran sopladas por los pastores con fuerza masculina, [...] ¹⁴¹

—¿Quién boga así sobre el río de colonia de rosa? ¿Es el hada Mab o la reina Titania? [...] ¹⁴²

Escena II Salón de la familia Silberhaus

Una vez que los invitados se despiden, la primera escena del acto I termina y da paso a una segunda, en el mismo salón que abre la puerta al mundo de los sueños.

1. Los personajes-objeto

La primera y la segunda escena se ligan no solo por la música que se vuelve más dramática sino por los personajes-objeto, que parecen danzar, de modo que muestran un mundo entero animado (ver página 104).

The music of these two scenes is dramatically developed, though at some length, and as a result they are often cut. They also need first-class orchestral playing. [...] apart from their musical value they do provide the centre of the story of the ballet, such as it is ¹⁴³.

¹⁴¹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 145.

¹⁴² Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 149.

¹⁴³ La música de estas dos escenas es dramáticamente desarrollada, aunque con tal extensión, que suelen ser cortadas. Éstas también necesitan ser interpretadas por una orquesta de primera clase. [...] además de su valor musical y son el centro de la historia de ballet, tal como es. Searle, *Ballet Music*, 81.

- El árbol de Navidad



Clara y los ratones. *Cascanueces* 1892¹⁴⁴



Árbol y Sillón de tapiz cuadriculado, CND¹⁴⁵

El personaje-objeto del árbol de Navidad ubica temporalmente la obra, evoca la alegría y la esperanza de por niños y adultos por esta festividad, no sólo por los obsequios que causan gran ilusión a los pequeños, sino por ser la celebración del natalicio del niño Jesús.

¹⁴⁴ Clara y ratones 1892. Consultado 12 de enero, 2017. http://cs5301.vkontakte.ru/u27450653/123277906/x_4a2c6e7b.jpg

¹⁴⁵ Notimex. Tradición navideña llega con "El cascanueces" al Auditorio Nacional. Consultado 10 de febrero, 2017. <http://www.notimex.gob.mx/ntxnotaLibre/283333#>

En su cuento, Hoffmann tan sólo describe un árbol decorado con manzanas doradas y plateadas, lucecitas, peladillas, caramelos y golosinas que los niños podían tomar. Por su parte, Dumas dice que los árboles de Navidad acostumbraban ponerse el 24 de diciembre sobre una mesa, los regalos para los niños eran colgados de sus ramas o bien, se colocaban al pie del mismo si eran muy pesados, de modo similar a como sucede en los ballets de Petipa y la CND, en los cuales los obsequios se encuentran sobre el suelo. También refiere que el árbol de la familia Silberhaus (Stahlbaum) descansa sobre un mantel blanco y está decorado con manzanas de oro, chocolates, flores de azúcar y bombillas de luz que lo destacan¹⁴⁶.

Por su parte, Petipa en su libreto tan sólo indica que el árbol crece desmesuradamente, como también lo hace en la versión de la CND¹⁴⁷, de modo que puede considerarse que su espacio kinesférico se expande e interviene el espacio concreto, sobre el que se desarrolla la acción. De manera que éste deja de ser exclusivamente escenografía, para ser el personaje anfitrión del mundo onírico de Clara, marco y telón de la acción.

- Sillón de tapiz cuadriculado

El sillón de cuadros rojos con verde es un personaje-objeto de la CND, que crece como el árbol de Navidad hiciera, para convertirse en espacio concreto de acción de Clara, cuando se queda dormida sobre él - lugar pacífico donde su subconsciente fluye libremente-, en el que expresa su miedo y asombro y donde la valentía de Cascanueces la defiende de los ratones. También es guardián del sueño de Clara y objeto de los abusos de los ratones, el cual arrastran por todo el salón.

Éste sillón parece no haber existido en la versión original primaria de Petipa, pues como puede verse en la fotografía de la página 118, lo que hay junto al árbol de Navidad es una pequeña cama con cortinas claras, para ocultar a quien duerma en ella, como una metáfora de lo privado y confinado de los sueños.

¹⁴⁶ Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 207; Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 17, 26.

¹⁴⁷ Opera Nacional de Paris, *Casse-Noisette*, 27.

Asimismo, en la imagen de la CND de la página previa, se muestra el momento en el que Clara se ha quedado dormida y su padrino ha entrado para diluir el umbral de los sueños. En ella se aprecia el crecimiento que el árbol y el sillón han tenido.

- Muñeco arlequín de madera

En el ballet de la CND, otro objeto que crece mientras Clara duerme es un arlequín articulado de madera, sostenido por un poste, con un traje de rombos azul y amarillo pintado sobre su superficie. Éste se encuentra junto a los regalos y juguetes del árbol de Navidad, pero pronto es removido de la escena y en su lugar aparece uno de grandes proporciones, dentro de una pintura colgada sobre la pared que también ha crecido. Del cuadro sobresalen un brazo y sus piernas que se mueven. Él es un testigo de todos y cada uno de los acontecimientos.

Sobre esto, es pertinente mencionar que en la versión de 1892, Petipa especifica que el árbol de Navidad es el único objeto que crece, mientras los muñecos, juguetes y Cascanueces se animan para luchar contra el ejército de ratones. Por ello, es posible pensar, que el joven bailarín vestido de arlequín de la fotografía de la página 105, de pie junto a Cascanueces, es la representación con vida de la marioneta arlequín, que se encuentra en el extremo derecho de la foto detrás de Clara, pues como puede apreciarse sus atuendos son similares, debido a ello, éste podría ser el antecedente del arlequín articulado de la CND que crece. De tal suerte que ambos parecen condensar en su representación escénica a todos los *scaramouches*, Pantalón, arlequines, pierrots y polichinelas que cobran vida en el armario de cristal en los cuentos de Hoffmann y Dumas, para luchar contra el rey de ratones.

- El reloj

Otro personaje-objeto importante es el reloj de pie que augura el comienzo de la hora del subconsciente con sus campanadas. Éste es iluminado en la penumbra y mientras los objetos crecen, los ratones entran a hurtadillas a escena y el padrino que había entrado al salón, en cuanto Clara se durmiera, desaparece.

En los cuentos de Hoffmann y Dumas, el reloj adosado a la pared, coronado con una lechuza está vinculado directamente con el padrino relojero. En ambas historias, el reloj de lechuza comienza a hablar sobre el rey de los ratones con las doce campanadas de la media noche, que anuncia la entrada de los ratones, mientras la lechuza se convierte en Drosselmeier. Es curioso cómo en este ballet, así como en *El lago de los cisnes*, la lechuza está presente y se liga directamente al misterio, la magia y los encantamientos sobre alguna doncella.

En cambio, en su libreto, Petipa no menciona ningún reloj, no obstante, en las notas del primer acto sí especifica que al comenzar la celebración, el reloj marca las 9:00 p. m. y que cada campanada es acompañada por el aleteo de la lechuza del reloj, las cuales se repetirán a la llegada del padrino Drosselmayer, de modo que esta ave y el reloj están ligados a él.

2. Ratones

Ahora bien, en los cuentos, la venganza y la brujería son personificadas por doña Ratonilda y la señora Ratona. En un primer momento, Doña Ratonilda y la señora Ratona, son alegres y amables, son el arquetipo positivo de la madre y la reina protectora, quienes a causa del dolor por la muerte de sus siete hijos, diecinueve sobrinos, cincuenta primos, doscientos treinta y cinco de sus parientes y miles de sus súbditos, pronto se desequilibra y no recupera su balance, pues su corazón se ha llenado de odio. De modo que se convierten en el arquetipo de la madre doliente y vengativa, que guiadas por la aversión se transforman en las hechiceras malas, las villanas, contraparte del padrino.

Por otro lado, el rey de los ratones de Hoffman, Dumas y la CND, así como el rey rata de Petipa, son el arquetipo de la maldad, representan la parte antagónica del héroe Cascanueces. Ellos son amenazantes, incansables y gozan causando aflicción, temor y dolor, lo cual es más evidente en los cuentos que en los libretos de ballet, cuando el rey ratón, dirige las siguientes palabras a Marie, después de que la familia Stahlbaum colocara varias ratoneras. Hoffmann:

El repulsivo Rey de los ratones estaba sobre sus hombros. Una espuma roja como la sangre brotaba de sus siete fauces abiertas. Haciendo chasquear y chirriar los dientes, comenzó a sisear en el oído de Marie, que se había quedado paralizada.

-Siseo, siseo, no entro en la casa, no voy al banquete, no me cazarán, siseo, dame tus libros de imágenes y todos tus vestido, si no, no tendrás paz, perderás al pequeño Cascanueces, será roído, ¡hi hi, pi pi, quick quick!¹⁴⁸

Dumas:

[...] se despertó al sentir el contacto en su brazo y cara, de algo frío y con pelos; a continuación oyó los silbos y gruñidos que tan bien conocía. El horrible rey de los ratones estaba allí sobre su almohadón, con sus ojos como inyectados en sangre y sus siete bocas abiertas como si quisiera devorar a la pobre Marie.

-Yo me río de vuestro invento, -dijo el rey de los ratones- no caeré en la trampa de tu pequeña casita, no me tienta tu tocino; no me cogerás. Pero me tienes que dar tus libros de imágenes y tu falda de seda sino quieres que devore a tu cascanueces¹⁴⁹.

El rey rata de Petipa y el rey de los ratones de la CND representan la maldad ávida de poder, aunque son menos complejos que los literarios quienes son producto de la ira, la venganza y el desprecio, por lo tanto son seres que no conocen la bondad. Ellos son la reencarnación física y mágica de los siete hijos de doña Ratonilda y la señora Ratona, conglomerados en un sólo cuerpo con siete cabezas que pueden simbolizar los siete pecados capitales. Su reencarnación destaca una de las características más relevantes de los ratones, su capacidad de supervivencia.

Los ratones y las ratas son animales dicotómicos, tienen un lado bueno y uno malo, pueden caminar entre dos mundos, la superficie terrestre y el subterráneo. En su lado

¹⁴⁸ Hoffmann, "El cascanueces y el Rey ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 266.

¹⁴⁹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 137.

positivo, manifiestan el estrecho vínculo que ellos tienen con la Tierra, pues ésta les permite explorar su interior, gracias a su humildad. En su lado negativo, transitan entre nuestra realidad y el inframundo. Debido a ello, no es de sorprender que el rey ratón irrumpa en la habitación en la que se encuentra Marie, no por un agujero en la pared o la puerta, sino desde debajo del suelo, lo que indica la unión con el inframundo, la muerte y el misterio, amenazando la infancia.

Los ratones y las ratas también simbolizan destrucción y enfermedad, así como limpieza espiritual y conciencia, poder y gobierno. Como devastación, los ratones y el rey, de Hoffmann y Dumas destruyen parte del piso de la casa de la familia Stahlbaum, se comen los dulces y las figurillas de mazapán, provocan que Marie se corte y caiga enferma. Y posteriormente, al pasar los días, el rey le exige a Marie todos y cada uno de los obsequios que el niño Jesús le ha traído en Navidad. De manera que en estas historias, se presenta un enfrentamiento entre lo diabólico y lo divino.

Por otro lado, la rata también se liga al diablo, los magos y las brujas, como la señora Ratona y doña Ratonilda, quienes evidentemente son hechiceras, de tal suerte que lo que se encarna entre ellas, el padrino y el astrólogo, es un conflicto entre la magia negra y la blanca.

Los ratones como limpieza representan una purificación de la personalidad para dejar la arrogancia atrás, llenar el corazón de humildad, ser creativo y valiente, vencer la dependencia y alcanzar la madurez. En los cuentos, Marie y Cascanueces combaten contra estos seres que los han sometido, lo que alude a una lucha monárquica contra un gobierno déspota, para lograr uno justo y determinar quiénes serán los siguientes gobernantes, del Burgo del Confite y del reino de los Muñecos. En los ballets, Clara sueña y todo lo que sucede parece expresar una lucha interior entre la infancia y la adolescencia, la búsqueda de independencia, para enfrentar y resolver grandes problemas por sí misma.

Asimismo, los ratones simbolizan la sabiduría, la cual se expone en los relatos en el amplio conocimiento de hechicería, que tienen doña Ratonilda y la señora Ratona. También representan fertilidad y supervivencia, como cuando regresan a la vida los hijos de doña

Ratonilda y la señora Ratona, quien a su vez escapa de las trampas que llevaron a sus hijos a la muerte; como después también lo hará el rey de los ratones y su ejército, en casa de Marie.

Hoffmann y Dumas, en sus cuentos personifican la maldad en pequeños pero poderosos roedores, de tamaño común, ojos brillantes y bien organizados militarmente, que aterrorizan a la protagonista no sólo debido a su apariencia sino a la estrategia y bravura con la que atacan a Cascanueces. Ahora bien, Petipa en su libreto, cambia los ratones por ratas, quizá como una solución escénica, para crear mayor impacto en el espectador o para hacer congruente su tamaño y apariencia física en escena, al ser interpretados por bailarines profesionales.

En el ballet de Petipa y de la CND, las ratas y los ratones son seres antropomorfos uniformados. En el caso de la CND ellos son interpretados por jóvenes bailarines de la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, mientras en el ballet de Petipa parecen haber sido profesionales, aunque la crítica consideró la escena de la batalla entre las ratas y los soldados de plomo, como triste y aburrida: “«*les scènes d’action, en particulier la bataille des rats et des soldats de plomb, semblèrent faibles, tristes et ennuyeuse...*»”¹⁵⁰.



Clara y los ratones. *Cascanueces* 1892 Ratones y Clara, *Cascanueces* de la CND¹⁵¹

¹⁵⁰ Opera Nacional de Paris, *Casse-Noisette*, 37.

¹⁵¹ El Universal. Cultura. Compañía nacional de Danza ofrecerá obra completa de “El Cascanueces” <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2016/11/30/compania-nacional-de-danza-ofrecera-obra-completa-de-el>

En la fotografía encontrada de la obra de 1892, las ratas de Petipa parecen llevar un vestuario en tonalidades oscuras, sin embargo no se aprecian los detalles de su uniforme, con excepción de la capa corta que portan y la cabeza de rata. Por su parte, los ratones de la CND usan mallas, botas federicas negras, guantes y una casaca militar –a la usanza de los cosacos- gris rata, con pechera de doble botonadura en gris claro, cinturón y capa. Vestimenta que se complementa con una cabeza de ratón tridimensional con armazón, que cubre por completo la cabeza de los ejecutantes. Ésta tiene el ceño fruncido y dos dientes grandes que deben haber tenido la intención de otorgarles un aspecto desagradable, apreciable para el espectador, lo cual se acentúa por su color gris que además de remitir a los animales reales, le permite identificarlos como seres perniciosos.

En la versión de la CND, los ratones trabajan por un mismo objetivo como soldados bajo las órdenes del rey de los ratones; realizan acciones en grupo para representar un enfrentamiento bélico, y sus relaciones son de dos tipos, violentas y de cooperación para cumplir las órdenes de sus líderes militares.

Ellos entran a hurtadillas, caminan encorvados y se mueven por el escenario con pasos cortos y rápidos, pero en cuanto enfrentan al ejército de soldaditos de juguete, se yerguen y combaten, pero vuelven a su conducta de ratones cuando son heridos y están muriendo.

Los ratones son un ejemplo perfecto de cómo el espacio kinesférico se contrae y se extiende al erguirse y empuñar sus espadas, sin importar si están de pie o en el suelo, especialmente cuando los soldaditos de juguete disparan los cañones contra ellos y caen sobre su espalda con las patitas hacia arriba, las cuales mueven para representar su muerte, anunciada por la detonación de los cañones, vehículo de sonido de su derrota.

En las imágenes presentadas se puede apreciar cómo los bailarines van encorvados, hincados o en cuatro patas; asimismo, es posible ver cómo su atuendo es muy similar entre las dos versiones de danza aquí estudiadas, a la vez que se puede observar la reacción de miedo de las dos Claras que tratan de resguardarse de ellos, una en su cama y la otra en el sillón, el cual está colocado del lado contrario de la cama.

3. El rey rata y el rey de los ratones

Como indiqué, el rey de los ratones es un personaje muy interesante, aunque la concepción de Hoffmann, cambió considerablemente para la puesta en escena del ballet original primario. Hoffmann concibió un pequeño ratón de tamaño real, capaz de aterrorizar por su apariencia física y descomunal fuerza:



El rey de los ratones literario¹⁵²

Pero, ¡ay!, Marie ni siquiera podía hacer eso, pues – oídme bien, niños! – muy cerca de sus pies, como movida por las fuerzas del subsuelo, comenzó a brotar gran cantidad de cal, arena y fragmentos de ladrillo. Aparecieron entonces siete cabezas de ratón con siete brillantes coronas siseando y silbando horriblemente. Pronto consiguió salir también por completo el cuerpo del que nacían las siete cabezas. El enorme ratón adornado con siete diademas, comenzó a lanzar a coro gritos de júbilo, dando tres fuertes chillidos al ejército, que de inmediato se puso en movimiento [...]¹⁵³

Y Dumas plantea:

[...] Marie, que no sentía el terror natural que los niños tienen por los ratones, cuando de repente oyó un silbido tan terrible, agudo y prolongado, que un frío glacial recorrió su espalda. En ese mismo instante, se levantó el suelo bajo sus pies, y emergió, empujado por una poderosa fuerza subterránea, el rey de los ratones con sus siete cabezas, coronadas, que

¹⁵² Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 263.

¹⁵³ Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 220.

empezaron a silbar y resoplar horriblemente, mientras que también salía el cuerpo al que pertenecían todas estas cabezas. [...] ¹⁵⁴



Rey ratón, CND ¹⁵⁵

Se debe recordar, que el rey rata de Petipa y el rey ratón de la CND no entran por el subsuelo sino por un costado del escenario a hurtadillas. Sus características físicas y de vestuario son iguales a las de su ejército, el único objeto que los diferencia, es la corona que portan. Sus acciones coreográficas son como las del resto de los ratones, sin embargo ellos se destacan por su agilidad, saltos y giros elegantes para el combate contra el Cascanueces, con quien está en condición de igualdad, como líderes militar y de gobierno.

Ellos han entablado una relación de discordia entre jerarcas, por egos e ideas que consideran justas. El espacio kinesférico del rey ratón se diferencia del ejército de ratones porque permanece erguido y es llenado con su capa que se mueve y eleva con el vaivén de su cuerpo, éste también se une al de Cascanueces cuando sus espadas se encuentran. De este modo, se entiende que la imagen de los cuentos es una convincente ilustración de la concepción terrorífica de Hoffmann, un ratón de siete cabezas, que no sólo es un animal deforme sino la reencarnación de siete ratones vengativos en un mismo cuerpo, la cual contrasta con el rey ratón antropomorfo de la versión de la CND, que no genera el mismo impacto siniestro y repulsivo. Y aunque no cuento con una fotografía del rey rata de Petipa, la presentada en la página 124 permite observar las características que éste tenía.

¹⁵⁴ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 49.

¹⁵⁵ Kya! La Navidad empieza con El Cascanueces. Consultado 02 de noviembre, 2016. <http://www.revistakya.com/wp-content/uploads/2015/12/DSC8740.jpg>

4. Muñeco y príncipe Cascanueces

Ahora bien, Cascanueces es el arquetipo del héroe bondadoso y valiente. Hoffman, en el cuento que el padrino le cuenta a Marie, *El cuento de la nuez dura*, mantiene velado el sentir de Cascanueces sobre la tarea presentada por su tío, su padre y el astrónomo. Por el contrario Dumas, en *La historia de la nuez Krakatuk y la princesa Pirlipata*, indica que no se convence fácilmente del reto. No obstante, ambos permiten que les adosen una trenza de madera a la nuca, por obediencia a los tres hombres mayores y comenzar un camino difícil hacia la madurez.

En el relato de Hoffmann, el astrónomo es quien piensa que el sobrino de Drosselmeier es el joven indicado para romper la nuez Krakatuk, ya que nunca se había afeitado, jamás había llevado botas y era apodado por las muchachas de Nuremberg: pequeño Cascanueces. En esta parte, además se menciona un detalle importante sobre su atuendo, que se relaciona con la configuración de vestuario del personaje de ballet de la CND. «[...] Durante los días de Navidad llevaba una bella chaqueta roja con sobredorados, una espada, sombrero y un exquisito peinado con redecilla. [...]»¹⁵⁶.

Por su parte, el joven Nathaniel de Dumas tiene un carácter menos idealizado, él sigue las instrucciones y se presenta como el último candidato a romper la nuez Krakatuk, el número 11,375 –número que Hoffmann no da-, esto con la intención de que herede el reino y consiga la mano de la princesa. Pero en cuanto él ve a Pirlipat, de piernas flacas, torso arrugado, cabellos erizados, ojos verdes, barba algodonosa, cabeza y boca enormes, piensa en dejar a otro el honor de obtener su mano y el reino si ella no recobraba la belleza que su tío y el astrólogo le habían asegurado.

De cualquier forma, en las dos versiones, el joven Nathaniel casca la nuez, se la da a Pirlipat y de inmediato ella recupera su hermosura, para gran júbilo de todos los presentes. Entonces, Nathaniel pierde la concentración y no concluye con éxito los pasos que debía dar hacia atrás con los ojos cerrados y así, termina convirtiéndose en un cascanueces, que al momento es desterrado junto con su tío y el astrólogo. Tras la desgracia, estos últimos

¹⁵⁶ Hoffmann, «El cascanueces y el Rey ratón» en *Los Hermanos de San Serapión*, 253.

consultan las estrellas y le comunican, que él debe decidir si conserva esa apariencia o si se convierte en príncipe o rey, una vez que logre dirigir un combate, dar muerte al último hijo de siete cabezas de la señora ratona y ser amado por una bonita dama.

El joven Drosselmeier decide emprender el camino hacia la autonomía y el liderazgo para recobrar su apariencia, entrar a la edad adulta, tener una vida de pareja y gobernar un reino, con la ayuda de su tío y el astrólogo. De manera que no es casualidad que su tío lo lleva a casa de la familia Stahlbaum, narre a Marie la historia del cascanueces y le de la opción de salvarlo o no, lo cual Hoffmann expresa así:

-¡Ay, querida Marie, a ti se te ha concedido mucho más que a mí y que a todos nosotros. Tú, como Pirlipat, eres una princesa de nacimiento, pues gobiernas en un hermoso y brillante reino. Pero, si quieres aceptar al pobre y deforme Cascanueces, has de sufrir aún mucho, puesto que el Rey de los ratones le persigue por todas las veredas y caminos. Pero no soy yo quien puede salvarle. Sólo tú, tú eres la única que puede hacerlo. Sé constante y fiel¹⁵⁷.

Dumas lo expresa así:

-Querida niña, no sabes en qué terreno te metes, defendiendo con tanto entusiasmo los intereses del cascanueces; sufrirás mucho si sigues tomando partido por el pobre desgraciado, ya que el rey de los ratones, que lo considera el asesino de su madre, lo perseguirá por todos los medios a su alcance. Pero en cualquier caso, no soy yo quien puede salvarlo. ¿Me comprendes? Eres tú sola la única que puede salvarlo; sé constante y fiel y todo irá bien¹⁵⁸.

Así, Cascanueces con su tío como protector, el auxilio de Marie, los juguetes, las figurillas de mazapán e indirectamente la de Fritz, termina por vencer al rey de los ratones y sus siete cabezas. De tal forma que obtiene dos triunfos, liderar con éxito un ejército, derrotar al rey y obsequiar a Marie las coronas de éste, lo cual Hoffmann y Dumas expresan

¹⁵⁷ Hoffmann, "El cascanueces y el Rey ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 262.

¹⁵⁸ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 130.

casi de forma idéntica. En un diálogo en el que se entiende que el apoyo moral y el cariño de Marie, ayudaron a Cascanueces a lograr su cometido, tal y como generalmente sucede en los cuentos de hadas.

-Vos, ¡oh señora!, habéis sido la única que fortaleció mi ánimo con valor caballeresco y dio fuerza a mi brazo para enfrentarme al insolente que se atrevió a ofenderos. ¡Herido de muerte yace el traidor Rey de los ratones, revolcándose en su sangre! ¡Señora! ¡No rehuséis aceptar el signo de la victoria de manos de vuestro caballero, fiel y sometido a vos hasta la muerte!¹⁵⁹

Una vez logrados estos éxitos, el Cascanueces literario ya sólo debía esperar para obtener las últimas victorias, el amor, la herencia de un reino y recuperar su apariencia natural. En las versiones de ballet, Cascanueces no tiene trofeo que ofrecer a Clara después de vencer al rey rata o rey ratón.

Del mismo modo, en todas las obras, Cascanueces aún hechizado, además de agradecerle a Marie su ayuda, la invita a conocer un reino lleno de maravillas, promesa de una vida futura llena de dicha. Uno que Hoffmann nombra el reino de las muñecas; Dumas el reino de los muñecos y en los argumentos de ballet, el reino de los dulces, Confiturembourg –libreto de Petipa- y al país del Azúcar -CND-.

En este lugar, en las versiones literarias, Cascanueces es recibido con gran entusiasmo por cuatro princesas que lo llaman príncipe, pues ha heredado el reino, del Burgo del Confite –Hoffmann- y el reino de los muñecos –Dumas- y es amado por Marie. Por ello, humilde e independiente, en cuanto se queda a solas con Marie, él se arrodilla y le dirige las siguientes palabras, en el cuento de Hoffmann:

-¡Oh, mi excelentísima *demoiselle* Stahlbaum, ved aquí a vuestros pies al feliz Drosselmeier, al que vos salvasteis la vida en este mismo lugar! Vos expresasteis con toda generosidad que no me despreciarías, como la abominable princesa Pirlipat, si por vos hubiera aumentado mi fealdad. Y

¹⁵⁹ Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 268-269.

en el momento dejé de ser un desagradable. ¡Oh excelente *demoiselle* Stahlbaum, hacedme feliz concediéndome vuestra valiosa mano, compartid conmigo el reino y la corona, gobernad conmigo en el Burgo del Confite pues ahora soy rey de allí¹⁶⁰.

Y en el cuento de Dumas:

-¡Oh, excelente señorita Silberhaus, aquí veis a vuestros pies a quien habéis salvado la vida en este mismo lugar. Además, tuvisteis la bondad de decir que no me hubierais rechazado como hizo la malvada princesa Pirlipata, si para serviros, me hubiera convertido en horroroso. Así que como la maldición que sobre mí lanzó la reina de los ratones debía perder toda su influencia el día en que, a pesar de mi horrible rostro, fuera amado por una joven bella, yo he dejado de ser al momento un estúpido cascanueces, para volver a tener el aspecto original, que como ve no es tan desagradable. Así pues, querida señorita, si sigue manteniendo los mismos sentimientos hacia mí, concédame su mano, y compartá conmigo el trono y la corona, y reine conmigo en el reino de los muñecos, porque a esta hora ya me he convertido en rey¹⁶¹.

De esta manera se entiende, que otro atributo de Cascanueces es la esperanza, esperanza de guiar un ejército y lograr la victoria, esperanza de heredar un reino y sobre todo, la esperanza de esperar que Marie pronunciara las palabras que romperían el hechizo de Doña Ratonilda o la señora Ratona.



Cascanueces de cuentos¹⁶²

¹⁶⁰ Hoffmann, “El cascanueces y el Rey ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 286.

¹⁶¹ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 165.

¹⁶² Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 222.

En ballet, Cascanueces se presenta bajo tres naturalezas: la de muñeco inanimado, la del muñeco con vida y la de un joven príncipe. Como muñeco inanimado su concepción está íntimamente ligada a la de Hoffmann, que lo describe de torso, piernas cortas y finas, cabeza desproporcionada y ojos grandes y saltones color verde claro, labios rojos y barba de algodón, vestido con una casaca de húsar, pantalones color violeta, botas ajustadas que parecen estar pintadas y contrastan con el pesado abrigo de madera, que sirve de mecanismo para abrir y cerrar su boca a la hora de introducir las nueces y, un gorro de minero.

Por su parte, el cascanueces de Dumas también tiene piernas delgadas y pequeñas, usa pantalones y levita de terciopelo violeta con bordados de seda y botones de oro, botas relucientes y ajustadas como pintadas, gorra de montañés y un abrigo feo de madera, que asemeja una cola¹⁶³.



Cascanueces, 1892¹⁶⁴

En su argumento, Petipa no describe al muñeco cascanueces en ninguno de sus momentos, pero, gracias a esta fotografía es posible apreciar las diferencias y similitudes. Él lleva pantalones de algún color claro, botas federicas oscuras, casaca de húsar la cual se

¹⁶³ Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 33-35.

¹⁶⁴ Opera Nacional de Paris, *Casse-Noisette*, 34.

relaciona con el abrigo de madera que da fuerza a su mandíbula, un sombrero tipo chaco con peluca y una máscara o cabeza grande con nariz y quijada pronunciadas con barba.



Cascanueces y Clara - CND¹⁶⁵

Tampoco, el libreto de la CND da una descripción del Cascanueces, sin embargo, en escena es posible ver sus tres momentos escénicos. El primero como un muñeco de 60 cm. de altura, robusto y desproporcionado, piernas cortas, brazos pegados al cuerpo, cabello blanco de peluche, bigote, barba de piocha negra, cabeza, boca y dientes grandes. El segundo, como muñeco con vida, que conserva la misma apariencia y vestimenta, mallas color amarillo ocre, botas federicas, casaca de húsar rojo brillante, cinturón negro, hombreras de flecos dorados, puños blancos con hilo dorado, chorrera y un sombrero chacó con visera, líneas doradas y una pluma roja en lo alto y una máscara fija con acabado brillante –replica de la cara del muñeco–, ojos verdes, cejas negras y pobladas, nariz pronunciada y aguileña, labios y pómulos pronunciados carmesí y dientes grandes.

Como tal, él realiza acciones heroicas y honorables al servicio de la vulnerable Clara y, de su propio anhelo de terminar el conflicto que arrastra. Así que al percatarse de la amenaza que los acecha, se pone en pie, toma su espada y hace aparecer a su ejército de soldaditos de plomo. Él salta y enfrenta con brío a los ratones, blandiendo su espada de un

¹⁶⁵ En la mira. Llega la magia del Cascanueces al Auditorio Nacional. <http://cdn.noticiasenlamira.com/wp-content/uploads/2015/11/el-cascanueces.jpeg>

lado a otro del salón, hasta enfrascarse en una acalorada lucha con el rey ratón, con movimientos entrecortados que recuerdan su naturaleza de muñeco de madera, los cuales contrasta una vez que recobra su forma humana.

En las tres imágenes presentadas es posible observar cómo los muñecos cascanueces de ballet, conservan gran parte del diseño literario, quijada y pómulos pronunciados y una gran cabeza que va en desproporción con el resto del cuerpo, asimismo, han perdido el abrigo de madera sujetado a la nuca que les proporcionaba más fuerza de mandíbula. No obstante, el cascanueces de la CND difiere un poco de ellos, pues su chaqueta de húsar violeta se ha convertido en una casaca corta y roja, color que quizá se deba a que Hoffmann indica que el joven Cascanueces en época navideña, usaba un atuendo de ese color el cual podría haber sido modificado desde la versión original primaria, del mismo modo que la gorra de minero también fue cambiada por un chacó, aunque el Cascanueces de Petipa parece tener un gorro similar al del cuento de Hoffmann y Dumas.

Y la tercera y última naturaleza de Cascanueces es la de joven príncipe. En la historia de Hoffmann y Dumas, Cascanueces no recupera su forma humana ni se convierte en príncipe tras derrotar al rey ratón, sino hasta tiempo después cuando Marie le confiesa su cariño. Por el contrario, Petipa y la CND describen se convierte en un príncipe que estaba bajo un encantamiento, en cuanto el rey ratón muere, así que el intérprete se despoja de la máscara, deja al descubierto su rostro y cambia su casaca por una camisola blanca, ribeteada con mangas bombachas y bocamangas fruncidas en holán. Tal parece que el subconsciente de Clara ha transformado al Cascanueces, en una versión joven de su padrino, pues como se dice en los relatos, Cascanueces se parecía a él.



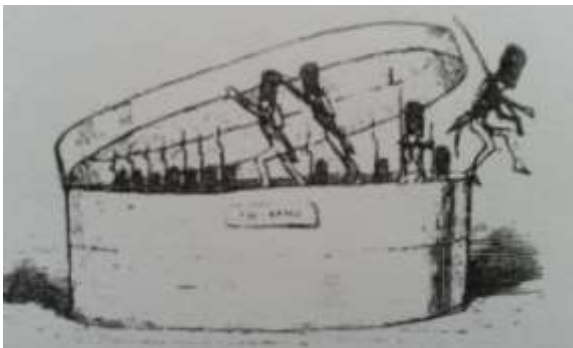
Drosselmeier y su sobrino¹⁶⁶



Marie y el sobrino Drosselmeier¹⁶⁷

Estas imágenes de los cuentos permiten observar que de acuerdo a la concepción de Hoffmann, el sobrino tiene una edad similar a la de Marie, con quien finalmente se casa un año más tarde. Pero, pese a que los cuentos de Hoffmann y Dumas tenían las mismas ilustraciones, Dumas indica que el joven sobrino es bastante más grande que Marie, lo cual estaría más apegado a la edad que aparenta el Cascanueces de los ballets.

5. Soldados de juguete



Soldaditos¹⁶⁸



Pantalón y coraceros¹⁶⁹

¹⁶⁶ Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 285.

¹⁶⁷ Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 287.

¹⁶⁸ Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 224.

¹⁶⁹ Hoffmann, "El Cascanueces y el Rey Ratón" en *Los Hermanos de San Serapión*, 226.



Nuevos húsares de Fritz¹⁷⁰



Soldaditos de la CND¹⁷¹

Hoffmann en su historia, señala que en la lucha contra los ratones, se involucran los soldados de Fritz, caballos, coraceros, húsares, cañones y cañoneros que lanzan garbanzos de caramelo. Por su parte, Dumas también menciona, húsares y soldados de plomo de Fritz, los cuales pudieron haber sido retomados por Petipa. De hecho, en la fotografía presentada en la página 60, es posible observar al pie del árbol un soldado de juguete, dentro de un pequeño cuartel con techo de dos aguas.

Éste lleva un uniforme de pantalón claro y casaca corta oscura de mangas claras y cartuchera clara, a juego con el chaco oscuro y claro sobre su cabeza. El soldado parece

¹⁷⁰ Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 225.

¹⁷¹ A Gallery. El Cascanueces Más que cualquier otro Ballet “El Cascanueces” se trata de niños y la maravilla de la infancia. Consultado 19 de enero, 2017. <http://www.apapachogallery.com/el-cascanueces/>

tener cabello claro y al hombro, que contrasta con sus cejas, bigote y barba oscuros. Éste es quizá uno de los soldados que cobrará vida y luchará junto a Cascanueces, en consecuencia los bailarines deben haber llevado un vestuario igual o similar al del muñeco.

Ahora bien, en la versión de la CND, los soldaditos de juguete son un regalo de Navidad que ha estado debajo del árbol desde el comienzo de la celebración, junto a varias muñecas, trompetas y caballitos de palo, los cuales despiertan a la vida tras la última campanada del reloj.

Estos personajes tienen como vehículo su vestuario y el cuartel azul y rojo con techo de dos aguas, en el que se encuentran de pie. Dicho cuartel combina con el uniforme francés de sus soldaditos, pantalones blancos, casacas azules con pechera roja, puños rojos, cinturón, cartuchera blanca cruzada, botas federicas negras de caña alta y un chacó negro con pluma amarilla al centro, el cual cambiará cuando cobren vida para luchar, por casacas con pechera roja, con dos hileras de botones dorados, costados y mangas azules, cinturón y guantes blancos, botas blancas con finas líneas negras y un chacó azul con escudo.

Es necesario indicar que estos soldaditos son personificados por estudiantes de la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, caracterizados convincentemente por su maquillaje, compuesto de chapetas circulares color rojo brillante, ojos delineados de negro y pestañas dramatizadas sobre los párpados de los ejecutantes, con la intención de destacar la zona de los ojos bajo la sombra de la visera del chacó.

Ellos hacen movimientos entrecortados y angulosos debido a su naturaleza. Marchan, luchan y detonan los cañones, que otorgan el triunfo a su ejército en una confusión de humo; realizan formaciones militares de lado a lado del escenario, en línea recta o diagonal formando un gran espacio kinesférico de conjunto, el cual se expande cuando empuñan su espada. Sus relaciones están condicionadas por el deber y aunque su contacto físico es escaso, establecen relación psicológica a través de sus miradas, de modo que tienen comunicación asertiva entre ellos y el Cascanueces, mientras Clara se encuentra asustada sobre el sillón.

Por otro lado, en las imágenes previas, se puede observar que su diseño es similar a la de una de las tropas de juguete de los cuentos, el cual se distingue de los coraceros y los húsares a caballo de Fritz. Estos soldados salen de una caja que podría ser la inspiración del cuartel con techo de dos aguas de las versiones de ballet.

Escena III

6. El bosque del invierno y los copos de nieve

Cuando Clara, el Cascanueces y su ejército derrotan a los ratones, las paredes cálidas del salón, el árbol de Navidad y los juguetes se desvanecen y dan paso a un espacio abstracto, concretado con un telón blanco que se agita violentamente. Este espacio es el puente a otra zona del subconsciente que llevará a los protagonistas, a un bosque nevado en el que reina una atmósfera nocturna y fría, donde la nieve es recreada sobre el piso del escenario por una iluminación que juega con filtros azules y blancos.

Éste es creado por un telón pintado en tonos blancos, grises azulados y negros, que presenta una fila de árboles a cada lado en perspectiva y con punto de fuga, cargado ligeramente a la izquierda, el cual da la sensación de profundidad por medio del claroscuro que contrasta con la claridad de la arboleda y la luna. En sus cuentos Hoffmann y Dumas no describen un bosque nevado sino uno de la Navidad, lleno de esferas y frutos deliciosos¹⁷².

Dicho bosque nevado está habitado por personajes del mundo subconsciente creados por Petipa para el ballet original primario, copos de nieve, su reina y un copo varón. Ellos reciben a los protagonistas con cantos y danzas de mayor complejidad coreográfica que las desempeñadas por los personajes del mundo real. En sus notas Petipa escribió, la nieve cae y de repente hay una avalancha de copos blancos y ligeros. Sesenta bailarinas bailan sin fin, forman una pelota de nieve. Un viento fuerte, arremolina a las bailarinas.

¹⁷² Opera Nacional de Paris, *Casse-Noisette*, 27.

*« La neige commence à tomber. Soudain, survient une avalanche de flocons blancs et légers. 60 danseuses. Elles tournent sans fin, forment une pelote, une boule de neige... Un coup de vent impétueux fait tourbillonner toutes les danseuses. »*¹⁷³

Si bien Petipa esbozó estos personajes, es importante no olvidar que Lev Ivanov fue quien arregló esta coreografía y la de las flores, números que tuvieron mucho éxito entre el público y la crítica, por haber sido consideradas construcciones coreográficas abstractas y líricas, sensibles y melancólicas, que acompañadas de la música poseían la marca del arte de Ivanov.

Los copos realizan una gala de ballet que responde a los lineamientos del Romanticismo y el Clasicismo, en los que lo etéreo y lo fantástico es personificado por las mujeres del cuerpo de baile. De hecho, esta escena fue considerada un coro antiguo o guirnalda decorativa, como Iouri Slonimski la llamó: *–Avec Ivanov, le corps de ballet – sorte de guirnalde décorative, d’ornement pittoresque dans les compositions de la maturité de Petipa – retrouve les fonctions du chœur antique : il est l’expression “symphonique” des thèmes essentiels du spectacle, amplifiant les sentiments de tristesse élegiaque ou de poésie lyrique qui habitent les protagonistes*”¹⁷⁴.

¹⁷³ Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, 36.

¹⁷⁴ Con Ivanov, el cuerpo de ballet –una especie de guirnalda decorativa, ornamento pintoresco en las composiciones de la madurez de Petipa- reencuentran las funciones del coro antiguo: él es la expresión –sinfónica” de temas esenciales del espectáculo, amplifican los sentimientos de tristeza elegíaca o de poesía lírica que habitan los protagonistas. Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, 39.

- Los copos de Petipa e Ivanov y la CND



Grabado de los copos de nieve¹⁷⁵

Los copos de nieve. Teatro Mariinsky, 1892¹⁷⁶

En las siguientes dos imágenes del ballet original primario, la primera de un grabado de la danza de los copos y la segunda de una fotografía de las bailarinas con su vestuario, antes o después de alguna función, es posible observar la idea de una nevada grácil y la concreción del vestuario.

El grabado presenta una escena nevada donde varios copos danzan con ligereza sobre el escenario, las bailarinas están idealizadas, muestra mujeres de extremidades largas y delgadas de gran flexibilidad y cuerpo mórbido que visten zapatillas de ballet y *tutús*, que parecen ser de campana, debido a la falda a la rodilla y al movimiento de los paños. En la mano tienen una vara con ramas rematadas con copos nieve, dispuestas en un medio círculo como rayos, similar a la corona que portan sobre la cabeza. Todas ellas usan el mismo peinado, con excepción de una que lleva el cabello suelto o semi-suelto.

¹⁷⁵ Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, 36.

¹⁷⁶ Taringa. Historia del Ballet. Consultado 17 de enero, 2017.
<http://www.taringa.net/post/arte/4316501/Historia-del-Ballet.html>

Por otro lado, la fotografía, aunque es un documento indirecto, permite ver cómo el diseño de vestuario se concretó escénicamente. Las ejecutantes se encuentran posando, de manera que la quietud contrasta con el movimiento plasmado en el grabado.

Ellas utilizan mallas y un traje color blanco, que parece devenir de la obra ya mencionada, pues está compuesto por un *tutu* de campana, con tiras de copos a lo largo de toda la falda, un corsé corte princesa con bolas blancas sobre los tirantes y alrededor del escote, un ramillete de copos en una de las manos y un tocado como halo luminoso en el cabello semi-suelto. Sobre este último es necesario decir que si bien éste fue usado así a fines del siglo XVIII y XIX, para romper con la solidez y las limitaciones de las pesadas pelucas y peinados anteriores, éste no logra imprimir esa libertad debido al tocado que recuerda esos enormes peinados.

Las varitas de copos si bien condicionan la posición de las manos, tienen la intención de simular la caída de la nieve, al ser movidas por las bailarinas, por encima de sus cabezas y dibujar siluetas alrededor de su espacio kinésferico que se extiende con ellas y con su tocado, los cuales a su vez deben haber condicionado y limitado la fluidez de sus movimientos coreográficos.



Copos de nieve, la reina y su caballero, CND¹⁷⁷

¹⁷⁷ “El Cascanueces”, un clásico de navidad. Consultado 17 de enero, 2017. <http://razon.mx/IMG/arton101872.jpg>

Todas ellas mantienen posturas delicadas para evocar la suavidad de los copos, no obstante, sus atuendos y tocados crean un efecto contrario, ya que lucen pesados a diferencia de cómo se aprecian en los grabados y a la ligereza de los copos de la CND, con sus *tutús* románticos –al tobillo- de paños livianos y semitransparentes, corpiño de escote de corazón, tirantes finos y sobre mangas de tul suave en los brazos, que continúan el discurso y permiten al espectador observar el trabajo de brazos y hombros.

La parte superior de la falda y la inferior del corpiño, tiene aplicaciones doradas que unen las dos piezas del vestuario y forman un patrón simétrico, que recuerda los seis picos que tienen los copos de nieve.

Las bailarinas llevan el cabello en un moño, con raya en medio y una tiara que bien podría simbolizar que cada una de ellas es una princesa o bien, ser simplemente una reinterpretación de los halos de copos, que las bailarinas de Petipa usaron en 1892.

La CND también presenta dos personajes nuevos, la reina y el caballero que la acompaña. Ella porta un traje similar al de los copos, pero en lugar de portar un *tutú* romántico, usa uno de semi-plato decorado con picos color plata. Por otro lado, el copo de nieve que la acompaña aparenta estar ahí como vehículo de la reina, pues enfatiza movimientos coreográficos que le permiten demostrar su posición. De manera que las estructuras de movimiento del caballero están supeditadas a las de su reina. Su vestimenta se conforma de mallas, casaca corta y zapatillas blancas.

Una vez que el bosque nevado se abre ante el espectador, los copos de nieve inundan el escenario de a poco, lo recorren, entrelazan sus pasos, forman figuras como X, círculos, líneas rectas y bailan en grupo a diferencia de la reina de las nieves, que realiza solos y duetos con el copo.

Sus movimientos son suaves y el bailar sobre la punta de sus pies simboliza una sutil caída de nieve sobre el bosque; resaltada por las telas vaporosas de su atuendo, que crea sombras tenues que contrastan con la iluminación azulada. Todo lo cual se complementa con los cuellos alargados de las bailarinas el torso y los brazos, casi siempre extendidos con una ligera curva, entre las que destaca la reina de las nieves no sólo por su

traje sino por la complejidad técnica-coreográfica que desempeña para manifestar su estatus, el cual también es enfatizado por el cuerpo de baile que enmarca su coreografía y dinámica o bien, hacen eco de ellos, al reservarle el lugar central y ser un espejo de ella.

Estos primeros personajes del mundo del sueño mantienen una relación fraternal y cordial entre ellos y su reina, quien, tiene un vínculo de mayor confianza con el copo de nieve, pues sus cuerpos se entrelazan una y otra vez al bailar y realizar elevaciones, de manera que sus espacios kinesféricos se unen y se extienden por momentos, como uno mismo, pues hacen trabajo constante de puntas y mantienen los brazos elevados como intentando tocar el cielo.

Acto II

Escena I

Una vez que los copos de nieve se despiden del príncipe Cascanueces y Clara, ellos continúan adentrándose en el mundo de los sueños. En el cuento de Hoffmann y Dumas, Marie y Cascanueces llegan al Reino de los muñecos, habitado por seres fantásticos hechos de joyas y caramelos, juguetes y animales, un lugar de dulce y fruta, lleno de arroyos y ríos aromáticos, en el que visitan los bosques de la Navidad y de las Confituras, las ciudades de Bombonópolis y el Burgo del Confite. Llamada por Dumas la Villa del Mazapán, la Ciudad de la Confitura o Confitenburgo, a la cual Petipa nombró el Reino de los Dulces, Confiturembourg. Por su parte la CND, no especifica el nombre de ese mundo, tan sólo indica que su llegada a la sala del trono es anunciada por unos mozos con trompeta, sin embargo es lógico pensar que está se localiza en un mundo de dulce como en las otras versiones.



Dibujo de Konstantin Ivanov para el segundo acto, 1892¹⁷⁸



Sala del trono de la CND¹⁷⁹

Como se puede apreciar en la primera imagen, Confiturembourg es una ciudad ostentosa, bordeada por un río o un lago, sobre el que se aprecia su reflejo. Su entrada está enmarcada por tres arcos de medio punto sucesivos, flanqueados por una puerta a cada lado, que parecen ser de oro y piedras preciosas, detrás de las cuales se ve una vegetación abundante y tropical, sugerida por las palmeras que sobre salen por encima, no obstante su

¹⁷⁸ Dibujo original de konstantin Ivanov para el escenario del segundo acto, 1892. Wikipedia. *El cascanueces*. Consultado 12 de enero, 2017. https://es.wikipedia.org/wiki/El_cascanueces#/media/File:Nutcracker_set_designs.jpg

¹⁷⁹ Sala del trono de la CND. Interescena. El escenario en el ciberespacio. *El Cascanueces, un clásico de Navidad con la Compañía Nacional de Danza*, 13 de enero, 2017. <http://interescena.com/wp-content/uploads/2016/12/CND-Cascanueces-Auditorio-dic-2016-2-B-1.jpg>

atmósfera es fría gracias al color del cielo y de la arquitectura, opuesta al ambiente cálido de la sala del trono de la CND, un espacio interior que pese a contar con tres arcos de medio punto que evocan las puertas de Confiturembourg, está dominado por tonalidades rojizas y amarillas como el caramelo, como se observa en la fotografía presentada.

7. Ángeles de la CND



Ángeles CND¹⁸⁰

Una vez que los protagonistas han sido anunciados, el escenario se llena de nubes - formadas con hielo seco- y de pequeños ángeles tangibles para los personajes y los espectadores, cuya presencia probablemente esté inspirada en el aleteo de alas que Hoffmann y Dumas aluden en sus historias, como una evocación de la imaginación infantil, por la inquietud de la celebración y la entrega de los obsequios, que los padres han traído por la gracia del niño Jesús¹⁸¹. De cualquier forma, en los tres casos los ángeles se vinculan con el subconsciente que por un momento domina al consciente. En los relatos, esto es producido por el entusiasmo y en la CND, por el sueño, de manera que pueden ser ecos de los cuadros de ángeles colgados en las paredes de la casa de Clara.

¹⁸⁰ A Gallery. El Cascanueces Más que cualquier otro Ballet “El Cascanueces” se trata de niños y la maravilla de la infancia. Consultado 19 de enero, 2017. <http://www.apapachogallery.com/el-cascanueces/>

¹⁸¹ Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 205, 206; Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 17, 24-25.

Estos angelitos son personificados por niños y niñas, de la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA. Ellos son la inocencia y pureza de alma. Su vestuario se conforma de alas gruesas con armazones, una túnica holgada con cuello redondo rematado con moño blanco, de tela blanca y vaporosa con pliegues y un aro que sujetado al bias de la falda. Los niños llevan su rostro al natural como vehículo expresivo, un peinado sencillo rematado por una aureola dorada con rayos, que se eleva por detrás y por encima de sus cabezas y sus manos sobre el pecho, en posición de plegaria, para resaltar su santidad, lo cual limita sus estructuras de movimiento, sus relaciones y su espacio kinesférico, que permanece confinado bajo su falda y brazos.

Ellos dan pasos cortitos entre las nubes de hielo seco, las cuales en conjunto con el aro, crean el efecto visual de flotar a lo largo de todo el escenario.

8. Mozos con trompetas de la CND

Estos personajes son de poca relevancia para la trama escénica y el discurso coreográfico, sin embargo cumplen un papel importante dentro de lo que llamo esculturas vivientes, pues conservan una misma postura. Los mozos portan un traje una malla roja y una dorada, con una camisola de mangas bombachas, con bocamangas fruncidas en holán, cinturón y sombrero chambergo.

Su movimiento se reduce a presentar a los personajes y seguir un protocolo estricto, de manera que sus relaciones son impersonales, permanecen al fondo del escenario y su espacio kinesférico sólo se extiende tanto como sus trompetas lo hacen, al alzarla sobre sus bocas.

9. Hada Peladilla y hada de Azúcar

El hada Peladilla o hada de Azúcar es uno de los personajes centrales de ballet y quizás, uno de los más reconocidos entre el público directa o indirectamente, ya sea por su nombre, por la música o por su imagen¹⁸².

¹⁸² Opera Nacional de Paris, *Casse-Noisette*, 27.

En su composición, Tchaikovsky capturó el sabor, olor, color y textura del azúcar, en el sonido de la celesta¹⁸³, para personificar la dulzura maternal de su recién fallecida hermana, Sacha.



El hada Peladilla y el príncipe Coqueluche, 1892¹⁸⁴

Este personaje pese a tener gran relevancia para el mundo de la danza puede tener su antecedente en el hada que nada en el lago de rosas, al hada Mab o la reina Titania del cuento de Hoffmann, aunque como dije, Petipa parece sólo haber tomado la versión de Dumas. En su libreto, Petipa indica que el hada Peladilla recibe a los protagonistas en el Reino de los Dulces, Confitemburgo –Confiturembourg-, con un divertimento coreográfico y de ella se dijo: parecía deslizarse sobre el suelo, gracias a unos velos que se enrollaban para crear esa ilusión visual: *—A l’Acte II, la Fée Dragée semblait glisser sur le sol (c’est le voile – jouant les tapis roulants – qui donnait cette illusion)*¹⁸⁵. Ver imagen de página 151.

Dicho velo era vehículo del ejecutante, parte de su movimiento y de su espacio kinesférico, así como lugar de acción en el que ella se desenvuelve. Ambas hadas están acompañadas de un caballero, con quien realiza elevaciones y ejecuta una coreografía compleja, que dibuja el discurso narrativo. Sus movimientos coreográficos deben haber sido similares a los que el hada de Azúcar de la CND realiza, pues su coreografía está basada en la original de Petipa, aunque no baila sobre un velo. Ella camina con elegancia,

¹⁸³ La celesta es un instrumento de percusión, con la apariencia de un piano, creado en 1886 en Francia y fue utilizada por Tchaikovsky para la creación del *leitmotive* del Hada de Azúcar.

¹⁸⁴ Opera Nacional de Paris, *Casse-Noisette*, 35.

¹⁸⁵ Opera Nacional de Paris, *Casse-Noisette*, 35.

baila en puntas casi todo el tiempo y hace grandes saltos, que extienden el espacio kinesférico a su máxima expresión y su dinámica es muy clara, gracias a que el resto de los bailarines, sobre el escenario, permanecen quietos, enmarcan la acción y se convierten en límite y escenografía.



Antioniette Dell'Era como el Hada Peladilla, Ballet Mariinsky, 1892¹⁸⁶



El hada de Azúcar y su caballero, CND

El vestuario del hada Peladilla era blanco, con mallas y zapatillas de punta, corpiño de tirantes y *tutú* de campana. Su cabello está recogido en un moño suave decorado con una corona, que la señala como parte de la realeza del reino de los dulces. Por su parte, el atuendo del hada de Azúcar se conforma de mallas, zapatillas y *tutú* de plato blanco, bordado con casetones y una faja dorada a la cintura. Su corpiño es de tirantes muy finos y sobre mangas fruncidas, que asemejan al caramelo. Su maquillaje es en tonos suaves y cobrizos y su cabello, se encuentra recogido en un firme moño de ballet, con una pequeña tiara que destaca su posición.

Ella establece relaciones cálidas y de confianza con el caballero, con quien forma un nuevo espacio kinesférico al entrelazar su coreografía y volverse por momentos espejo o soporte de la misma, un solo cuerpo en movimiento, cuando él la eleva por encima de sus hombros o la ayuda a girar.

¹⁸⁶ La ventana del arte, danza y cultura. <http://beatrizsanchezsalido.blogspot.mx/2013/12/erase-una-vez-en-el-pais-de-las.html>

- El príncipe *Orgeat* o *Coqueluche* y el caballero del hada de Azúcar

Los caballeros que acompañan a las hadas son personajes creados para el ballet. De hecho, Petipa en su libreto apunta que el hada Peladilla es acompañada por su favorito o el príncipe *Orgeat*¹⁸⁷ o *Coqueluche*, quien mueve el velo -vehículo del hada- sobre el que ella baila, como se puede ver en la fotografía de la página 147 del gran *pas de deux* final, interpretado por Varvara Nikitina y Pavel Guerdt¹⁸⁸.

En la versión de la CND esta figura cambia de estatus, de príncipe a caballero, aunque, ninguno de ellos está en igualdad de condición con el hada sino a su servicio. Empero, este caballero tiene mayor jerarquía a la del copo de nieve, evidenciada por los solos que realiza y lo señalan como un personaje y un bailarín de importancia, en los cuales despliega sus habilidades coreográficas, fuerza y altura en los saltos abriendo su espacio kinesférico en su totalidad.

En las fotografías presentadas en las páginas 147 y 148 se puede apreciar las diferencias de vestuario del príncipe *Orgeat* o *Coqueluche* y el caballero del hada de Azúcar. El primero porta un gorro frigio y una túnica con mallas y el segundo mallas, zapatillas y casaca corta y blanca, con ribetes dorados

10. Las Flores

Las flores fueron personajes creados por Marius Petipa, quizá inspirado en las decoraciones, las incrustaciones o elementos de la naturaleza mencionados en las versiones literarias, en las que no existen estos personajes. No obstante, el coreógrafo Ivanov quien diseñó el gran vals de las flores, el cual constituye la segunda gala de ballet, característica del Clasicismo que refuerza el discurso romántico de la obra y destaca a la figura femenina, como un ser sobrenatural. Estas flores no tienen reina como los copos de nieve, sin embargo tres de ellas se distinguen del resto del grupo por el tipo de *tutú* que portan.

¹⁸⁷ *L'Orgeat* es un jarabe hecho de cebada y almendras, aunque también se dice que es el jarabe de la horchata.

¹⁸⁸ “*Varvara Nikitina (la Fée Dragée) – qui succéda, dans le rôle, à Antonietta dell’Era – et Pavel Guerdt (le Prince Coqueluche) dans le grand pas de deux final de Casse-Noisette, au Théâtre Marie de Saint-Petersbourg – 1892*” Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, 35.



Las flores – cuerpo de baile- CND¹⁸⁹

El principal vehículo de las flores es su vestuario y su colorido, el cual contrasta con la gama cromática sobria, del primer acto y el dorado del segundo. Ellas llevan un tutú romántico con un diseño en zigzag verde como hojas de la base de una flor, que se degrada desde la cintura, hasta combinarse con naranjas y amarillos y desvanecerse en un rosa pálido como el de sus mallas y zapatillas. El corpiño de tirantes está ceñido al cuerpo, es verde y se desvanece hasta convertirse en amarillo pálido a la altura del pecho, donde un ramillete, de cuatro flores naranjas, con tallos y hojas verdes y amarillas, está bordado con chaquiras que combinan con el adorno del cabello y con las sobre mangas del brazo, a manera de pétalos de flores.

El tocado de las bailarinas cubre su cabeza por completo, como una especie de gorra de natación con flores naranjas y rosas y hojas color verde, que hacen eco de la falda y el corpiño. Su maquillaje es de tonalidad cálida.

Todo este diseño complementa la naturaleza suave y frágil de las flores, que bailan, saltan y giran con delicadeza, inundan el escenario con el colorido de sus trajes, al trazar sobre el espacio figuras geométricas, suavizadas por los paños vaporosos de sus *tutús*. La posición de su torso, brazos y piernas permiten apreciar la dinámica de este jardín de flores, que con alegría dan la bienvenida a los visitantes, mientras colorean con sus *tutús* el espacio kinesférico, que abren y cierran cada una de ellas.

¹⁸⁹ Interescena. El escenario en el ciberespacio. Danza. <http://interescena.com/danza2/6602/>

- Flores *pas de trois*

Como indiqué, las flores no tienen una reina, no obstante tres de ellas sobresalen por el tipo de *tutu* que usan y por estar acompañadas de un varón. Ellas llevan un *tutu* de plato color verde, que se degrada hasta perderse en un bordado o aplicación de hojas pequeñas ribeteadas, que enmarcan unos corazones de flores color naranja. El corpiño es color verde limón, con una delgada franja blanca que destaca el naranja del escote y su corazón de flores.

Este vestuario permite al espectador apreciar la gracia, la pericia y la dificultad técnica de su coreografía, lo que promueve una experiencia estética en conjunción con el resto de los vehículos. Cada una de ellas condiciona las acciones de las otras dos, pues sus movimientos deben ser espejos armónicos, especialmente durante la realización del *pas de trois*. Así como los caballeros que las acompañan, condicionan sus acciones como eco, apoyo, medio de concreción coreográfica, extensión y enlace de los espacios kinesféricos. Dicho *pas de trois* es un elemento coreográfico del Romanticismo, que conmemora la femineidad. En él las tres flores bailan, mientras el resto de las ejecutantes se convierten en una suerte de esculturas escenográficas que enmarcan sus movimientos.

11. Personajes de bebidas

Una vez que las flores terminan su ejecución, todos los personajes, con excepción de Clara y el príncipe Cascanueces, se retiran y comienza la representación de las bebidas de algunos países. Esto es muy importante, ya que Tchaikovsky, Petipa e Ivanov, siguiendo los estándares del Romanticismo y del Clasicismo de ballet, incorporaron a su obra danzas de carácter, es decir, interpretaciones de danzas folclóricas en las que se refleja la personalidad de un país. Sin embargo, ellos innovaron, al trasladarlas del mundo terrenal del primer acto, al mundo del sueño del segundo, en el que el misterio, el color blanco y los seres fantásticos habitan.

Por su parte, Tchaikovsky creía que la música no podía concebirse de forma aislada, sin ecos del mundo, él hizo un total despliegue etnográfico de las bebidas y por ejemplo

para el café, tomó una canción de cuna de Georgia, aunque al vodka lo representó con el *Trepak*, una composición rusa basada en una danza folclórica ucraniana.

- El chocolate de España

El chocolate es una bebida que se introdujo en España después del descubrimiento de América. El cacao se exportó y popularizó en Portugal e Italia, donde se hicieron diversas golosinas. El chocolate caliente se combinó con distintas flores y especies, para darle un sabor especial, pero al parecer, fueron los ingleses quienes lo mezclaron con azúcar. No obstante, en esta obra el chocolate es personificado con una danza española, pues finalmente fue España el país que llevó el preciado grano a Europa.



El chocolate de la CND¹⁹⁰

Esta es la primera bebida en dar la bienvenida a los protagonistas y es personificado por tres parejas de bailarines y bailarinas, los cuales podrían representar una dualidad, los granos de cacao y el azúcar, lo amargo y lo dulce. Su vestuario dorado y negro y los abanicos que las bailarinas agitan al compás de la coreografía y la música, con la intención de resaltar ciertos movimientos.

Las mujeres utilizan un *tutú* de campana negro y corpiño café, con bordado dorado, que combina con la torera del mismo color y contrasta con las mallas y las zapatillas color claro posiblemente. El vestuario de los hombres complementa cromáticamente el atuendo

¹⁹⁰ <https://i.ytimg.com/vi/a04OsQBv9X0/hqdefault.jpg>

de las bailarinas, éste se conforma de mallas y zapatillas café, un chaleco ceñido sobre una camisa blanca, corbata negra, torera dorada y un paliacate café sobre la cabeza. Tonalidades que recuerdan al chocolate.

Ellos se colocan al centro del escenario y forman un triángulo. Todas sus acciones están condicionadas por el baile y el país que representan, su zapateado, movimientos y giros evocan la sensualidad de la danza española y, debido a que el escenario es sólo para ellos, su dinámica de movimiento es muy clara, aunque prácticamente es frontal.

- El café y su danza árabe

El origen del café está rodeado de leyendas, pero se sabe que su origen está en Etiopía, de dónde después fue llevado a Arabia, la India y Europa. Los holandeses fueron sus principales explotadores en el siglo XVII, quienes lo importaron a América.



El café de la CND¹⁹¹

El café es la siguiente danza en deleitar a los visitantes. Éste y su fuerte sabor es personificado por una mujer, quien hace su entrada en una silla de andas cargada por varones con quienes tiene una relación jerárquica. Ella está cubierta por un velo, que crea una atmósfera sensual a su alrededor. Este velo es muy importante, todos los movimientos de la bailarina se relacionarán con él, ya que dibuja el discurso musical.

¹⁹¹ Diario de México. –El Cascanueces” carga de magia navideña al Auditorio Nacional. Consultado 01 de noviembre, 2016. <http://www.diariodemexico.com.mx/cascanueces-carga-magia-navidena-al-auditorio-nacional-galeria/>

Su vestuario rompe con los cánones románticos y clásicos del ballet, esto demuestra que los diseños de vestuario son realizados de acuerdo al discurso poético y creativo de la obra. Éste se compone de un corpiño dorado, que deja al descubierto el abdomen, un pantalón bombacho de tela ligera jaspeada en dorados, blancos, azules y rosas, aretes grandes y brazaletes dorados a juego con la tiara de su cabeza. El velo realza la sensualidad interpretativa de la bailarina, al evocar una danza árabe combinada con la técnica de ballet. Ella realiza acciones sinuosos y arcos pronunciados de espalda, que se acentúan con la materialidad vaporosa de su vestuario y el velo, que a su vez enfatizan la narrativa musical.

Toda su dinámica de movimiento es marcada o condicionada por los dos varones que la acompañan y por el velo, que es vehículo de ejecución cuando ella lo utiliza como extensión de sus movimientos coreográficos y de su cuerpo, de manera que extiende su espacio kinesférico, cuando ella se enreda en él y baila, así como es espacio escénico de acción dentro del cual baila, juega e interactúa al compas de una canción de cuna de Georgia.

- El té de China

Preparar y beber té en China es una tradición milenaria, cuyo origen está rodeada de leyendas. Se dice que el té está unido a la sabiduría y que representa la claridad del espíritu y su alegría, debido a esto su elaboración es un ritual llevado a cabo cuidadosamente, por ello es muy importante la calidad del agua, el color, la fragancia, el sabor e incluso el juego de té en el cual se sirve.



Té de China CND¹⁹²

Esta bebida es interpretada por un hombre y una mujer, que dibujan el discurso musical y literario. El vestuario de la bailarina está conformado de un pantalón de corte recto, color ocre y un *qipao* corto, de telas brillantes con estampado de flores grandes, azules y rosas y zapatillas blancas. El estampado y tocado de flores, a cada lado de su cabeza, evocan los tés de flores y su suave aroma; mientras que el brillo recuerda el líquido fragante al servirse en una taza de porcelana. Su maquillaje continúa la gama cromática del traje y destaca sólo los labios en un rosa fuerte, que podría aludir al contacto de los labios con la taza.

Por otro lado, la vestimenta del bailarín es una interpretación de un traje chino, adaptado a las necesidades coreográficas del personaje. Este consta de un gorro negro, pantalón turquesa, un *qipao* amarillo con detalles en plata, bordados negros alrededor del cuello y bocamangas azules ribeteadas de dorado. Su maquillaje destaca los bigotes negros que bajan por las comisuras de la boca, que equilibra las cejas y el delineado negro.

El té, contrario a la tradición romántica y clásica del ballet, llena el escenario de giros y saltos con las piernas flexionadas y los pies en *flex* la mayor parte del tiempo, de forma que su espacio kinesférico se extiende y se contrae tanto como sus cuerpos. Su dinámica es frontal y circular sobre el mismo eje de los bailarines, quienes establecen un contacto físico y una relación psicológica casi nulas, mientras su carácter musical es dado por la flauta y el fagot.

¹⁹² Bitácora. El Cascanueces: Un refugio para el espíritu. Consultado 19 de enero, 2017. <http://www.bitacoradelauditorio.com/2014/12/el-cascanueces-un-refugio-para-el.html>

- El vodka de Rusia

El vodka es una bebida que nació alrededor del siglo XII en Moscú, con propósitos medicinales de desinfección o como anestésico. Tiempo después éste comenzó a consumirse como bebida, pero no fue hasta la llegada de la emperatriz Catalina II, que el vodka adquirió su calidad cristalina y permaneció como un producto ruso y de los países eslavos, hasta que se popularizó tras la segunda guerra mundial.



Vodka de la CND¹⁹³

El vodka es la última bebida en hacer su aparición sobre el escenario. Estos personajes a diferencia del chocolate, el café y el té son interpretados por cuatro hombres, lo cual puede deberse a su condición de bebida alcohólica, comúnmente ligada al consumo de los varones.

Su vestuario está compuesto de traje de invierno ruso en grises, que refleja el clima del país. Consta de pantalones y camisa holgados y bombachos, de tela ligera que se mueve con cada una de las elevaciones de piernas y brazos, un chaleco, con peluche en las orillas, a manera de pelaje animal, cinturón, botas negras y un sombrero papaja o de astracán, hecho de lana.

¹⁹³ Bitácora. El cascanueces: Tradicional y encantador cuento de Navidad. Consultado 31 de octubre, 2016. <http://www.bitacoradelauditorio.com/2010/12/el-cascanueces-tradicional-y-encantador.html>

Ellos personifican el vodka con una danza vigorosa, llena de grandes saltos que expanden su espacio kinesférico, acompañada por la música ucraniana, del *Trepak*. Los cuatro intérpretes tienen una dinámica de movimiento dirigida hacia arriba, bailan en conjunto e individualmente, teniendo cada uno un momento de preponderancia escénica, como se puede apreciar en la siguiente fotografía que muestra a uno de ellos de pie detrás de uno que danza.

12. Mamá Jengibre y mamá Bombonera

Uno de los personajes más interesantes que Petipa creó para este ballet es mamá Jengibre y sus polichinelas, quienes en el ballet de la CND cambian su nombre por mamá Bombonera y sus bombones¹⁹⁴. Esta madre no puede relacionarse con ningún personaje de los cuentos de Hoffmann y Dumas, no obstante los bombones y las polichinelas sí son mencionados en ellos.



Boceto de vestuario para el ballet de 1892¹⁹⁵

¹⁹⁴ Opera National de Paris, *Casse-Noisette*, 27.

¹⁹⁵ Diseño de vestuario para Madre Gigogne y sus pplichinelas de Ivan Vsevolzhsky, 1892. https://es.wikipedia.org/wiki/El_cascanueces#/media/File:Vsevolzhskys_design_for_Nutcracker.jpg



Mamá Bombonera de la CND y sus bombones¹⁹⁶

Los principales vehículos de mamá Jengibre y mamá Bombonera son su vestuario, maquillaje y peinado, los cuales guardan cierta correspondencia entre sí. Ambas llevan un vestido con corsé y miriñaque, pero el de mamá Bombonera es de mayores proporciones. Esta última es interpretada por un hombre que porta un vestido color claro, con pliegues, holanes y ribetes dorados y cobrizos, el cual se complementa con una gran peluca blanca con moños dorados y un maquillaje extravagante con sombras doradas de brillantina, pestañas postizas enormes, cejas dramatizadas en negro y, boca y chapas redondas color carmesí, que le dan un aspecto grotesco.

Todo su atuendo evoca a un gran bombón y a la corte francesa del siglo XVIII, en la que los excesos en el vestir y el comer eran algo cotidiano. Su maquillaje la liga con la Comedia del Arte, lo cual tiene sentido si tomamos en cuenta que ella es la mamá de los bombones, quienes están representados como polichinelas. Por el contrario, el maquillaje y el vestuario de mamá Jengibre no lucen tan exagerados como el de mamá Bombonera, como puede observarse en las imágenes presentadas. En ellas también se aprecia que mamá Jengibre parece haber sido interpretada por una mujer y no por un hombre. Ella representa una persona mayor, con lentes, un vestido con miriñaque floreado en tonos azul, verde y amarillo, cinto azul, delantal y cubre hombros y, un gran sombrero sobre su cabellera canosa, el cual apenas permite verle el rostro.

¹⁹⁶ Foto Ángel Reyes. Escenarios. -Cautiva la magia de -El cascanueces"". Consultado 01 de noviembre del 2016 <http://www.siete24.mx/cautiva-la-magia-de-el-cascanueces/>

La amplitud y la extensión de sus atuendos limitan los movimientos de los intérpretes, aunque los de mamá Bombonera quedan aún más condicionados. De hecho ella sólo camina sobre el escenario, mueve sus brazos y cabeza. Sin embargo, su gran vestido enfatiza la dinámica y la dirección de los giros; al tiempo que amplía su espacio kinesférico y actúa como límite del ejecutante, espacio escénico sobre el propio escenario y contenedor, pues dentro de él van los bombones, quienes de pronto salen a bailar no sólo en el espacio escénico –como puede verse en la fotografía- sino que desarrollan acciones sobre el vestido, el cual produce ruidos por el roce de telas y el contacto con el piso. En estas imágenes, ambas madres establecen una relación maternal, con sus polichinelas y bombones.

13. Las Polichinelas y los Bombones

Las polichinelas de la obra original primaria (ver imagen de página 161), son ocho pequeñas niñas, vestidas elegantemente con sombreros elaborados y grandes moños sobre su cabello ensortijado, quienes no tienen la apariencia física de una polichinela. Ellas en la versión de la CND, cambian su nombre por el de bombones pero tienen apariencia de polichinelas, las cuales son interpretadas por alumnos de la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA. Como indiqué los bombones entran al escenario dentro del vestido de mamá Bombonera, de pronto, ella abre su falda y salen asombrando al público.

Dumas hace referencia a estos personajes varias veces, primero cuando él describe que la ciudad de Nüremberg es famosa por sus juguetes y polichinelas, segundo cuando indica que son parte de la colección de los niños, que despiertan a la vida para ayudar a Cascanueces y tercero como habitantes de la ciudad de Confitemburgo. Asimismo, Dumas menciona los bombones como dulces comestibles para Marie (Clara), como golosinas de los techos y pisos del mundo fantástico y, como parte del cuerpo de los muñequitos de confitura, que ayudan al Cascanueces a defenderse del rey de los ratones.



Bombones de la CND¹⁹⁷

El principal vehículo de estos bombones es su vestuario y maquillaje. Ellos llevan un traje blanco brillante de una sola pieza, con tres borlas negras colocadas verticalmente, mangas y piernas bombachas. Las mangas son rayadas en blanco y negro, con boca mangas negras, que hacen juego con las zapatillas blancas con una borla negra y un gorrito puntiagudo, blanco con negro. Todo su atuendo combina con el maquillaje blanco de sus caras, cejas triangulares negras pintadas por encima de la zona de los ojos, chapetas rojas circulares que hacen juego con el corazón dibujado sobre sus labios, el cual acentúa el diálogo burlesco de los personajes enfatizado por sus acciones.

Ellos realizan movimientos y juegos infantiles, se sientan sobre el piso, saltan sobre el vestido de mamá e interactúan entre ellos mientras van y vienen por todo el escenario, contrayendo y expandiendo una y otra vez su espacio kinesférico, de modo que sus relaciones son afectuosas y fraternales.

14. Los Mirlitones y las Flautas de caramelo

La obra se acerca a su fin. Los últimos en bailar para Clara y Cascanueces, son los Mirlitones¹⁹⁸, personajes creados por Petipa, pero que de acuerdo a su libreto, entran a

¹⁹⁷ Bitácora. El Cascanueces: Un clásico que vive entre la infancia y el sueño, miércoles, 16 de diciembre de 2009. Consultado 19 de enero, 2017. <http://www.bitacoradelauditorio.com/2009/12/el-cascanueces-un-clasico-que->

¹⁹⁸ Los mirlitones son pequeños instrumentos de viento.

escena antes que mamá Jengibre, los cuales posteriormente fueron substituidos en la versión de la CND, por cinco flautas de caramelo, que trazan figuras geométricas, con una de ellas en el lugar central. Estos personajes quizá tengan antecedente en los cuentos, aunque Hoffmann tan sólo indica, que en el mundo fantástico seis monos tocan la música de jenizaros turcos, los cuales también Dumas menciona pero sin especificar el tipo de música, así como tampoco cual se escucha al abrirse las puertas del palacio de Mazapán¹⁹⁹.



Boceto para los Mirlitones del ballet de 1892²⁰¹



Flautas de Caramelo de la CND²⁰⁰

La vestimenta de estos personajes difiere mucho entre sí, como puede verse en las imágenes aquí presentadas. La primera es un boceto de diseño para el mismo año del ballet el ballet original primario, con mallas, corpiño y gorro tubular con franjas diagonales, gorguera, muñequeras, *tutú* demi-plato, rematado con pequeñas bolitas colgantes y para

¹⁹⁹ Hoffmann, “El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, 270; Dumas, *Historia de un Cascanueces*, 144, 154.

²⁰⁰ Diseño de vestuario de Ivan Vsevolozhsky. Wikipedia. El cascanueces. https://es.wikipedia.org/wiki/El_cascanueces#/media/File:Vzevolozhsky%27s_costume_sketch_for_Nutcracker.jpg

²⁰¹ México en la Red. Consultado 01 de noviembre, 2016. <http://2.bp.blogspot.com/-D7JRk4M8TGk/VJCj1xL68ZI/AAAAAAAAAFrk/7zbgVlhak8s/s1600/CASCANUECES%2B5.JPG>

crear la ilusión de mirlitón una flauta transversal en las manos que deben haber simulado tocar.

En la segunda, las flautas de caramelo de la CND portan un *tutú* demi-plato con corpiño blanco y aplicaciones doradas, tirantes delgados y sobre mangas del mismo tono. Su maquillaje está compuesto por tonalidades suaves y el cabello lo llevan recogido en un moño. El atuendo de estos personajes no evoca realmente a una flauta, de hecho el espectador no sabría quiénes son si, no lee la sinopsis del libreto del programa de mano, a diferencia del vestuario de la obra original primaria, que convertía a las bailarinas en una versión estilizada de los mirlitones.

De esta manera, termina el viaje por el mundo del sueño de Clara y Cascanueces. En la versión original primaria, Clara despierta en el salón de su casa en el que se pregunta si habrá soñado. Y en la versión de la CND, una vez que los mirlitones finalizan su danza, los protagonistas se ponen de pie y mientras suben a un globo aerostático que se eleva sobre el escenario, sus anfitriones se acercan y se despiden de ellos con un gesto de la mano.

El telón se cierra y el espectador tiene la oportunidad de imaginar si lo sucedido a la protagonista de la CND fue o no un sueño y así, responder la pregunta con la que Petipa termina su libreto, ¿habrá Clara soñado?

15. El telón se ha cerrado

En el análisis realizado en los últimos dos capítulos, se apreciaron las características, diferencias y similitudes existentes entre los cuentos y los personajes de E. T. A. Hoffmann *El cascanueces y el rey de los ratones* (1816) y el de Alejandro Dumas padre *La historia de un cascanueces* (1844) y, los libretos del ballet original primario del ballet *Cascanueces* (1892), creado por Marius Petipa y, el de la CND del año 2013, ballets para los cuales dichas particularidades se adaptaron para ser entretrejidas con el discurso coreográfico, escénico y musical.

El haber encontrado una transcripción del libreto original primario, permitió compararlo con el de la CND y el cuento no sólo de Dumas sino el de Hoffmann, y así

comprobar que el discurso literario se conserva en el de danza. Gracias a ello pude identificar y dividir a los personajes en dos grupos, los del mundo real y los de fantasía. Estos últimos descritos por Hoffmann y Dumas como seres hechos de joyas y dulces, los cuales en los ballets, equivalen a los personajes del sueño, que dan vida a distintas entidades de la naturaleza, seres inanimados, celestiales, de caramelos y bebidas.

De este modo, comprender que los personajes de danza tienen relación directa con sus orígenes literarios, enriqueció su interpretación, mejoró la comprensión de su personalidad, las dificultades y las situaciones que atraviesan y los sentimientos de angustia y alegría que experimentan. Todo lo cual ligué a la observación de cada uno de los vehículos y medios, por los cuales se concretaron cada uno de los personajes, entre los que el vestuario es de gran relevancia, pues gracias al diseño, los materiales con los que está confeccionado y el color es posible diferenciar a los personajes del mundo real de aquellos del mundo del sueño, conocer su espíritu e importancia dentro de la trama, como Clara, el padrino, Cascanueces y el hada de Azúcar, por mencionar algunos.

Asimismo me fue posible distinguir que cada grupo de personajes conserva en su concepción escénica, parte de la carga simbólica de los cuentos, manifestada de distinta forma, en los diversos medios del ballet, coreográfico, actoral, musical y escénico. En estos capítulos también observé que los personajes terrenales realizan una coreografía de relativa simpleza, que representa movimientos cotidianos. Mientras que los personajes del sueño, muestran su importancia a partir de la complejidad técnica dancística, para reflejar su naturaleza fantástica, característica de los ballets Románticos y Clásicos.

Del mismo modo, pude observar que los seres sobrehumanos en *Cascanueces* son representados por los personajes del subconsciente de Clara, quienes encarnan un rito de iniciación o de pasaje, fundamental en los cuentos del ciclo animal novio, a partir de su deseo de comenzar una nueva etapa, acompañada de un hombre con quien descubre lugares, conoce personas, se integra y es reconocida socialmente como la pareja de alguien, que ha dejado la infancia atrás.

Por otro lado, ellos también representan grandes placeres y alegrías. La idealización de la Naturaleza se personifica en los copos de nieve; el júbilo de ésta y la vida, en las Flores; lo celestial y la cercanía a Jesús, en los angelitos; el arte y la experiencia estética, en los Mirlitones y las Flautas de Caramelo; la sofisticación, lo maternal y la delicadeza del caramelo, en el hada de Azúcar; el orgullo de un país y los sabores intensos que lo caracterizan, en las bebidas; la dulzura y las travesuras de la infancia, en los bombones; y lo satírico, en Mamá Jengibre o Gigogne, que remite a la época de María Antonieta con las grandes pelucas, miriñaques y el exagerado gusto por los dulces con el que se le asocia.

Este análisis de los cuentos, los libretos y las fotografías que logré encontrar en internet, tanto de la obra literaria de Hoffmann como de cada uno de los ballets, incluso del ballet original primario, me permitió lograr una mejor comprensión de su discurso dancístico a partir del literario y ver que su diseño visual cambió a favor de uno coreográfico, en conjunción con los vehículos de los estudios coreológicos, lo que aportó importante información, tal como Bettelheim enunciara.

Conclusiones

Como mencioné en la introducción, debido a un gusto personal por el ballet y las obras creadas por Tchaikowsky, Petipa e Ivanov, desarrollé un profundo interés por la investigación de la danza clásica. Esto me ha permitido observar cómo los ballets perviven a través del tiempo, gracias a la experiencia estética o la empatía que éstos generan en artistas-intérpretes-creadores y espectadores. Por ello, he considerado vital abordarlos, o alguno de sus aspectos, desde la Historia del Arte, para rescatar del olvido su biografía y la memoria artística de aquellos que los crearon y les dieron vida estética, sublimada y expresada de forma bella o siniestra²⁰², en los símbolos e imágenes que presentan.

Así fue como, siendo público asiduo de danza clásica, en distintas ocasiones de asistir al Auditorio Nacional a ver *Cascanueces*, escuché a algunos de los asistentes comentar lo mucho que les gustaba la obra, por tratarse de un bonito cuento de Navidad con personajes encantadores. Esto me desconcertaba pues aunque, en efecto, la historia tiene lugar durante esta festividad y cuenta con un final feliz, yo la percibía compleja y con algunos momentos y personajes siniestros. De modo que me di a la tarea de indagar sus orígenes para comprender, principalmente, la estructura y características de los personajes y descubrir aquello que se escapaba de mi interpretación.

Para lograr lo anterior, consideré pertinente retomar no sólo el ballet de la CND sino también el original primario, así que debí subsanar la inexistencia de registro en video y la ausencia de las versiones de *Cascanueces*, en el espacio y tiempo presente en el que yo reflexionaba sobre ellas y sus personajes. A pesar de ello, comprendí que éstos últimos, como cualquier obra plástica y escénica, son expresiones artísticas construidas a partir de sentimientos, experiencias, ideales o mitos; es decir, son centros palpitantes de energía, con los que el espectador puede identificarse gracias al lenguaje sensible y a las cargas

²⁰² Lo bello y lo siniestro son categorías estéticas entrelazadas. Lo siniestro es condición y límite de lo bello. En tanto condición, es necesario para que se produzca el efecto estético y la obra tenga vitalidad, poder, misterio y magia, pero permanece velada. En tanto límite, es aparición, exhibición cruda de lo terrible, lo cual destruye el efecto estético. De manera que lo siniestro debe permanecer oculto, mientras lo bello es aquello terrible que aún puede soportarse. Eugenio Triás, *Lo bello y lo siniestro*, (Barcelona: Editorial Ariel, 2006).

simbólicas que crean una huella que permanece en la *mneme*²⁰³ –memoria-, la cual reacciona consciente e inconscientemente a los estímulos estéticos, que suscitan sin importar el momento de creación o percepción.

No obstante, pude concluir que, pese a la falta de documentos y archivos, un acontecimiento escénico puede estudiarse desde la butaca, acto que, de algún modo, salva la distancia y el tiempo que separan a un investigador de la obra original primaria y de cualquier otra reinterpretación. Debido a esto, el discurso del presente trabajo fue construido de forma peculiar y muchas de las cosas aquí presentadas, si bien están respaldadas por una investigación, partieron también de apuntes tomados durante la presentación en vivo de la obra de la CND, su apreciación en *Youtube*, imágenes de internet y fotografías de revistas y libros, así como de la experiencia y la percepción crítica y estética como espectadora.

Ahora bien, en un principio este trabajo tenía la intención de identificar los arquetipos que encarnaban los personajes del ballet *Cascanueces* pero, durante el proceso, me interesé por conocer su origen y carga simbólica, tal y como Bruno Bettelheim enunciara. Al hacerlo, pude notar que existe una imperiosa necesidad de pensar en nuevas formas, teóricas y metodológicas, de abordar al personajes de ballet; una figura que no es literaria ni teatral, ni simple.

Esto me llevó a encontrar los Estudios Coreológicos, gracias a los cuales conocí y logré apreciar los vehículos poéticos, que concretaron y configuraron a los personajes del *Cascanueces*, y así determinar que no son una simple ilustración de pasos y expresiones faciales sin sentido, sino una creación simbólica, literaria, coreográfica y musical, que se activa y toma forma en el cuerpo del bailarín y su intención expresiva, a la vez que reactiva imágenes culturales en artistas-intérpretes y el público, en un discurso perpetuo.

De ese modo, concluí que un bailarín no ejecuta una serie de pasos sin una intención poética sobre el escenario, él *Baila*²⁰⁴, interpreta conceptos, emociones o personajes, en un

²⁰³ Semon, *The Mneme*, 11-12.

²⁰⁴ Escribo Bailar con mayúscula, porque considero importante distinguir el acto de Bailar como *poiesis* artística, del acto de bailar como acto recreativo y social.

proceso similar al de la actuación, en el que una vez que el telón ha caído, el bailarín no puede repetir o alterar ninguna expresión coreográfica o gesto, tal como Luis de Tavira declara: —Esto es así”. Y apenas se expresa, todo cambia y cuando la escena se consuma, nada podrá ser como era, ninguna palabra podrá ser retirada”²⁰⁵.

Toda esta labor, me permitió comprobar que *Cascanueces* y sus personajes no pueden simplemente definirse como bonitos, pues sus características los inscriben dentro de los cuentos de hadas. De tal suerte que la obra es un ballet de hadas vinculado a los cuentos de hadas del ciclo animal novio, los cuales hacen referencia a los ritos de iniciación o de pasaje a la vida adulta, la madurez emocional y sexual de los protagonistas y su integración a la sociedad, ya no como integrantes de dos familias distintas o infantes, sino como los responsables de crear una nueva y, en ocasiones, incluso de un reino. De manera que esto permite al público, sea niño o adulto, relacionarse con ella, pues, como se propuso de acuerdo con Bettelheim, los cuentos de hadas describen personajes y hechos con los que el lector, en este caso espectador, siente empatía, ya que sugieren la existencia de una vida gratificante al alcance de todos, pese a las adversidades.²⁰⁶

Asimismo, pude observar las sutiles diferencias entre los cuentos y los ballets aquí abordados. En los primeros, los sucesos del mundo real, sus habitantes y los personajes del cuento *La nuez dura*, son descritos con profundidad, siendo ellos y los momentos que viven lo que da sentido a la trama y los hace relevantes. Mientras en los segundos, en especial en la versión de la CND, de acuerdo a los cánones del Romanticismo y el Clasicismo de ballet, el peso es trasladado al segundo acto, el mundo de los sueños, en el cual los personajes adquieren mayor relevancia por y a partir de la complejidad coreográfica y la música, aunque son referidos vagamente en el libreto.

De esta forma comprobé, la afirmación que Bettelheim hiciera: conocer los antecedentes literarios que dieron forma a un cuento o personajes aporta información valiosa para su comprensión e interpretación.

²⁰⁵ Luis de Tavira, *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor*. (México: Paso de Gato, 2010), 18-19.

²⁰⁶ *Ibid*, pág. 34.

Gracias a todo esto, me fue posible concluir que los personajes del ballet *Cascanueces* reflejan la dinámica del discurso narrativo al que pertenecen originalmente, así como que su adaptación y creación fue una labor que Marius Petipa se tomó con gran seriedad, al escribir el libreto, poner atención a los diseños de vestuario y la composición de Tchaikowsky, para que su creación musical armonizara con la coreografía y los números que trabajó en conjunto con Lev Ivanov, sin perder su riqueza simbólica.

Esta investigación ha abierto una gran inquietud por conocer los personajes de otros ballets con mayor profundidad; ballets inspirados en cuentos de hadas, novelas, leyendas o incluso canciones como, por ejemplo, *La bella durmiente* o *Cri-Cri* – una obra de la CND que encarna varias de las canciones infantiles creadas por el cantautor mexicano, Francisco Gabilondo Soler.

Bibliografía

Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Adame, Domingo. *Para comprender la Teatralidad, Conceptos fundamentales*, México: Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, 2006.

Álvarez, Lucía. *La música, el Dionisos vivo*, México: Arteletra, 2014.

Alonso, Alicia. *La era romántica*, Barcelona: FIC-Salvat Mexicana, 1981.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid: Alianza 1999.

Au, Susan. *Ballet & Modern Dance*, Londres: Thames and Hudson, 1991.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Compilado por J. O. Urmson. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990. Consultado septiembre 2, 2015. <http://es.scribd.com/doc/39564611/J-L-Austin-Como-Hacer-Cosas-Con-Palabras#scribd>

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Beltrand-Patier, Marie-Claire. *Historia de la música*, España: Editorial Espasa, 2001.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Booket Divulgación, 2012.

Butler-Bowdon, Tom. *50 Clásicos de la Psicología*, Malaga: Editorial Sirio, 2007.

Boisseau, Rosita. *Chef d'oeuvres de la danse*, Paris: Éditions Textuel, 2013.

Crespo, Nora. *La danza, mirada en movimiento*, México: CONACULTA-FONCA, 2003.

De la Rosa, Tulio. *El ballet de cámara y sus antecedentes (1957-1963)*, México: CONACULTA, 2000.

De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

De Tavira, Luis. *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor*. México: Paso de Gato, 2010.

Debor, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro. París: Ediciones Naufragio, 1967.

Delgado Martínez, César. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México: CONACULTA, 2009.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, London: Routledge, 2002.

_____. *La imagen superviviente*, Madrid: Abada Editores, 2009.

Diéguez, Ileana, comp. *Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: Procesos de investigación y creación*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana, 2009.

Dubatti, Jorge. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2003.

_____. *El teatro de los muertos, Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*, México: Libros de Godot, 2014.

_____. *Principios de filosofía del teatro*, México: Paso de Gato, 2012.

Dufourcq, Norbert. *La música, los hombres, los instrumentos, las obras*, España: Planeta, 1976.

Dumas, Alexandre. *Historia de un Cascanueces*. Traducción de Casandra Amorín Vivar. Trifaldi S. L., 2009. Adobe Digital Editions.

- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1968.
- Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*, Madrid: Siglo veintiuno Editores, 1999.
- Fischer Lichte, Erika. *Semiótica del Teatro*, Madrid: Arco Libros, 1999.
- Foucault, Michel. *Los espacios otros*. Consultado octubre 12, 2014. <https://docs.google.com/document/d/1A9XHxF6IEx-usipxhs2iFcnlqoxPF1WL4ZquozbnG78/edit?pli=1>
- _____, *Los espacios otros: utopías y heterotopías*. Consultado abril 10, 2015. <https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>,
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y Hermeneútica*, Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y tiempo*, Madrid: Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1991.
- _____. *Teatro y ficción*, Madrid: Ed. Fundamentos, 2004.
- Gombrich, E. H. *Aby Warbug. Una biografía intelectual*, Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1992.
- González Rubalcava, Gabriela. *Manual de Estudios Coreológicos: Herramientas para la práctica, el análisis y la interpretación de la danza*, México: CENIDI Danza José Limón.
- Gutiérrez Bracho, Carlos Antonio. –Discurso de artísticidad y reconocimiento en el caso de Jorge Kuri y la puesta en escena en *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati*”, Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2010.
- Gutiérrez Villa, Haydeé. –Más que Historia e Historiografía del Ballet, Arte, Tchaikovsky, y su *Lago de los Cisnes*”, Licenciatura, Centro de Cultura Casa Lamm, México, D. F., 2010.

_____. -*El lago de los cisnes en Chapultepec, una pintura en movimiento*”, Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2012.

Haskell, Arnold. *¿Qué es el ballet? Guía completa de interpretación. Historia-Estética-Ballets y bailarines*, México: Editorial Novaro – México, S. A., 1958.

Hoffmann, E. T. A. -“El Cascanueces y el Rey Ratón” en *Los Hermanos de San Serapión*, Traducción Celia y Rafael Lupiani. Madrid: Anaya, 1988.

Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Barcelona: Paidós, 2012.

_____. *El Hombre y sus Símbolos*, Madrid: Aguilar, 1969.

_____. *Simbología del Espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Leñero, Carmen. *La escena invisible, Teatralidad en textos filosóficos y literarios*, México: CONACULTA, 2010.

Lopukhov, Fedor. *Writings on ballet and music*, Traducción Dorinda Offord. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.

Ocampo, Estela y Martí Perán. *Teorías del Arte*, Barcelona: Ed. Icaria, 1998.

Ruiz, Luis Bruno. *Breve historia de la danza*, Distrito Federal: Ediciones Libro Mex, 1956.

Salazar, Adolfo. *La danza y el ballet*, México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1950.

Salazar, Juan et. al. *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*, México: Salvat 1983.

Searle, Humphrey. *Ballet Music*, Nueva York: Dover Publications, INC., 1973.

Seel, Martin. *Estética del Aparecer*, Madrid: Katz Conocimiento, 2010.

Semon, Richard. *The Mneme*. (London: Allen & Unwin, 1921), Book Contributor: Cornell University Library, 2005. Consultado Julio 13, 2015. <http://www.archive.org/details/cu31924100387210>.

_____, *The Mnemic Psychology*. Traducción Bella Duffy. London: George Allen & Unwin LTD, 1923. Consultado Julio 15, 2015. mnemicpsychology032270mbp.

Soto Briseño, Adrián. “La música y lo terrible: Estética musical en la obra literaria de E. T. A. Hoffmann”, Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2014.

Susarrey Ríos, Silvia. *Prácticas escénicas en la carrera profesional de danza clásica, Primero y segundo año*, México: CONACULTA, 2000.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, España: Editorial Ariel, 2006.

Vidler, Anthony. *The explosión of space: Architecture and the filmic imaginary*, en *Assemblage*, No. 21, The MIT Press, (Aug., 1993), 44-59. Consultado septiembre 26, 2016. https://www.academia.edu/5023197/The_Explosion_of_Space_Architecture_and_the_Filmic_Imaginary_Author_s_Anthony_Vidler_Source_Assemblage

Volkov, Solmon. *Balanchine's Tchaikovsky/Solomon Volkov; George Balanchine*, Traducción Antonia W. Bouis. Nueva York: Simon and Schuster, 1985.

Walter, Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducción de Anrés E. Weikert. México, D. F.: Editorial Itaca, 2003.

Warbug, Aby. *El ritual de la serpiente*, Traducción Joaquín Etorena Homaeché. México: Sexto Piso, 2004.

Wiley, Roland. *Tchaikovsky's ballet: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Gran Bretaña: Oxford-Claredon, 1985.

Zipes, Jack. *When dreams came true, Classical fairy tales and their tradition*, Estados Unidos: Routledge, 1999.

Hemerografía

Artículos y reseñas

7/24 La verdad en tiempo Real. “*Cautiva la magia de “El cascanueces”*”. Consultado 01 de noviembre del 2016 <http://www.siete24.mx/cautiva-la-magia-de-el-cascanueces/>

24 Horas. El diario sin límites. *El Cascanueces, en el Auditorio*. Consultado 27 de octubre, 2016. <http://www.24-horas.mx/el-cascanueces-en-el-auditorio-2/>

A Gallery. *El Cascanueces Más que cualquier otro Ballet “El Cascanueces” se trata de niños y la maravilla de la infancia*. Consultado 19 de enero, 2017. <http://www.apapachogallery.com/el-cascanueces/>

Apapachogallery. *El cascanueces*. Consultado 28 de octubre, 2016. <http://www.apapachogallery.com/el-cascanueces/>

Bitácora. *El cascanueces: Tradicional y encantador cuento de Navidad*. Consultado 01 de noviembre, 2016, <http://www.bitacoradelauditorio.com/2010/12/el-cascanueces-tradicional-y-encantador.html>

_____. Bitácora. *El Cascanueces: Un clásico que vive entre la infancia y el sueño*, miércoles, 16 de diciembre de 2009. Consultado 19 de enero, 2017. <http://www.bitacoradelauditorio.com/2009/12/el-cascanueces-un-clasico-que->

_____. *El cascanueces: La magia sí existe*. Consultado 01 de noviembre, 2016. <http://www.bitacoradelauditorio.com/2012/12/el-cascanueces-la-magia-si-existe.html>

Clara y ratones 1892. Consultado 12 de enero, 2017. http://cs5301.vkontakte.ru/u27450653/123277906/x_4a2c6e7b.jpg

Cultura.UNAM. Diario Digital. Danza. *Celebra el ballet El Cascanueces treinta años de escenificaciones en México*. http://www.artesehistoria.mx/semanario/index.php?id_notas=14122010112745

Diario de México. *“El cascanueces” carga de magia navideña el Auditorio Nacional*. Consultado 27 de octubre, 2016. <http://www.diariodemexico.com.mx/cascanueces-carga-magia-navidena-al-auditorio-nacional-galeria/>

Dibujo original de konstantin Ivanov para el escenario del segundo acto, 1892. Wikipedia. El cascanueces. Consultado 12 de enero, 2017. https://es.wikipedia.org/wiki/El_cascanueces#/media/File:Nutcracker_set_designs.jpg

Diseño de vestuario de Ivan Vsevolozhsky. Wikipedia. *El cascanueces*. Consultado 12 de enero, 2017. https://es.wikipedia.org/wiki/El_cascanueces#/media/File:Vzevolozhsky%27s_costume_sketch_for_Nutcracker.jpg

“El Cascanueces”, un clásico de navidad. Consultado 17 de enero, 2017. <http://razon.mx/IMG/arton101872.jpg>

El Sol de México. *Tradición navideña llega con “El Cascanueces” al Auditorio*. Consultado 9 de febrero, 2017. <https://www.elsoldemexico.com.mx/espectaculos/547759-tradicion-navidena-llega-con-el-cascanueces-al-auditorio>

El Universal. Cultura. *Compañía nacional de Danza ofrecerá obra completa de “El Cascanueces”* <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-esenicas/2016/11/30/compania-nacional-de-danza-ofrecera-obra-completa-de-el>

Informador.mx. *Llega el encanto de “El Cascanueces” al Auditorio Nacional*. Consultado 9 de febrero, 2017. <http://www.informador.com.mx/cultura/2012/424471/6/llega-el-encanto-de-el-cascanueces-al-auditorio-nacional.htm>

Interescena. El escenario en el ciberespacio. Danza. *Compañía Nacional de Danza presenta El Cascanueces 2009*. Consultado 27 de octubre, 2016. <http://interesena.com/danza2/6602/>

_____, El escenario en el ciberespacio. *El Cascanueces, un clásico de Navidad con la Compañía Nacional de Danza*, Consultado 13 de enero, 2017. <http://intereskena.com/wp-content/uploads/2016/12/CND-Cascanueces-Auditorio-dic-2016-2-B-1.jpg>

_____, El escenario en el ciberespacio. Danza. *El cascanueces... un clásico que inicio su temporada 2011 en el Auditorio Nacional*. Consultado 27 de octubre, 2016. <http://intereskena.com/danza2/el-cascanueces-un-clasico-que-inicia-su-temporada-2011-en-el-auditorio-nacional/>

_____, *El Cascanueces en México, décadas de ensoñación a través de la magia el ballet*. Consultado 27 de octubre, 2016. <http://intereskena.com/danza2/el-cascanueces-en-mexico-decadas-de-ensonacion-a-traves-de-la-magia-del-ballet/>

_____, *Compañía Nacional de Danza celebra 15 años de presentar El Cascanueces en el Auditorio Nacional*. Consultado 27 de octubre, 2016. <http://intereskena.com/danza2/compania-nacional-de-danza-celebra-15-anos-de-presentar-el-cascanueces-en-el-auditorio-nacional/>

La ventana del arte, danza y cultura. *Érase una vez... en el país de las golosinas...* Consultado 27 de octubre, 2016. <http://beatrizsanchezsalido.blogspot.mx/2013/12/erase-una-vez-en-el-pais-de-las.html>

M. de Benítez, Ana. “Del chocolate al cacao”. *Clío*, México, 1998.

Notimex. *Tradición navideña llega con “El cascanueces” al Auditorio Nacional*. Consultado 10 de febrero, 2017. <http://www.notimex.gob.mx/ntxnotaLibre/283333#>

Opera National de Paris. *Casse-Noisette*, Francia, Opera Bastille, Saison 2001.

Programa de mano. Ballet Clásico de México, Tercer Programa, Palacio de Bellas Artes, México, Julio 1964.

_____, *Cascanueces*, La Academia de la Danza Mexicana, con la actuación especial de la Compañía Nacional de Danza y la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, México, Febrero 1975.

_____. *El Cascanueces*, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Nacional, México, Diciembre 2001.

_____. *La Bella Durmiente*, Ballet de Kiev del Teatro Nacional de Ucrania, Auditorio Nacional, México, Mayo 20/23 2004.

_____. *El Cascanueces*, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Nacional, México, Diciembre 2012.

_____. *El Cascanueces*, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Nacional, México, Diciembre 2013.

_____. *El Cascanueces*, Compañía Nacional de Danza, Auditorio Nacional, México, Diciembre 2014.

_____. *Joyas, Giselle, El cascanueces, La dama de las Camelias, Espartaco, La fierecilla domada, Don quijote*, Ballet Bolshoi, Exclusivo en Cinemex, México, Temporada 2015-2016.

Simple english wikipedia, The Nutcracker
https://simple.wikipedia.org/wiki/The_Nutcracker#/media/File:Nutcracker_Dumas_1.JPG

Taringa. Historia del Ballet. Consultado 17 de enero, 2017.
<http://www.taringa.net/post/arte/4316501/Historia-del-Ballet.html>

Diseño de vestuario de Ivan Vsevolozhsky. Wikipedia. *El cascanueces*.
https://es.wikipedia.org/wiki/El_cascanueces#/media/File:Vzevolozhsky%27s_costume_sketch_for_Nutcracker.jpg

Fuentes primarias

Tchaikovsky, Piotr Ilich. *Tchaikovsky, I love Classics*. Vol. I. CD. México: Play Music, 1999.

YouTubeMx. *El Cascanueces*. Consultado diciembre 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=flzeiwZwC-Y>

_____, *El Cascanueces*. Consultado diciembre 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=dy7Knjzt5Mc>

_____, *El Cascanueces en el 50 Aniversario de la Compañía Nacional de Danza en el Auditorio Nacional*. Consultado diciembre 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=EVhUyLR4Zko>

_____, *El Cascanueces en el Auditorio Nacional*. Consultado febrero 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=a04OsQBv9X0>

_____, *Vals de las Flores del Cascanueces*. Consultado enero 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=76hfZGAlc4s>

Entrevistas

Nellie Happe en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México 28 de marzo del 2011, inédita.

Fabienne Lacheré en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México del 2013, inédita.

Gabriel Ramírez Del Real en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México diciembre del 2013, inédita.

Rafael Mendoza Baltazar en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México septiembre del 2013, inédita.

Juan Gerardo Luna Cano en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México diciembre del 2013, inédita.

Emilio Rebollar en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México 17 de noviembre del 2016, inédita.