



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

*El lago de los cisnes en Chapultepec, una
pintura en movimiento.*

ENSAYO ACADÉMICO

PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

HAYDEÉ GUTIÉRREZ VILLA

DIRECTORA
DRA. MARGARITA TORTAJADA QUIROZ

MARZO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a mi madre Rosa Villa y a mi hija Danna Gisela por su paciencia y amor, a mis tíos José Luis y Félix Manuel Villa, a mis gatos y perrita. Asimismo agradezco a Rosa Isela Guzmán, Israel Guerrero, Viridiana Gutiérrez, Lucila Osorio, Javier Espinoza, Araceli Hernández y Víctor Rico, amigos que me escucharon hablar tantas veces sobre este tema de investigación; así como también a las nuevas amistades que llegaron en el transcurso de estos dos años y que me han apoyado, Elizabeth Ortiz y todos los padres de la Chiquibanda.

En el área académica daré las gracias por orden de aparición en mi vida, a la doctora Bertha Couvert quien fue la primera en creer en mi proyecto y guiarme; al maestro Sergio Berlioz por haber dirigido mi tesis de licenciatura y animarme a continuar investigando el tema de la danza clásica; a la doctora Rita Holmbaeck Rasmussen quien además de mi maestra, es una querida amiga y hasta el día de hoy sigue inspirándome académicamente y alentándome a seguir adelante cuando pierdo el rumbo y el ánimo. A la doctora Claudia Agostoni Urencio y al doctor Ricardo Afonso Salles de Almeida por su amistad y apoyo; al doctor Renato González Mello por su auxilio en un momento de crisis y por contactarme con la que es mi directora de investigación, la doctora Margarita Tortajada Quiroz, de quien he aprendido invaluable cosas y gracias a ella se me abrieron las puertas de este maravilloso mundo del ballet. A María Cristina Mendoza por el material que me proporcionó; a la doctora Roxana Ramos Villalobos que aceptó ser mi sinodal sin siquiera conocerme, aportándome valiosas observaciones; a la doctora Deborah Dorotinsky quien

me orientó en un momento crucial y me presentó a mi tercer sinodal el doctor Óscar Armando García Gutiérrez, quien ha sido fundamental para este trabajo.

Igualmente quiero expresar mi más sincera gratitud a las siguientes bailarinas, maestras, maestros, coreógrafas y coreógrafos, que me recibieron y compartieron conmigo no sólo su tiempo sino sus opiniones, experiencia personal y profesional, además de importantes materiales: Sylvie Reynaud, Fabienne Lacheré, Beatriz Correa, Patricia Aulestia, Giselle Colás, Nellie Happee, Carlos López y Tulio De la Rosa.

También quiero agradecer muy especialmente a Rafael Mendoza Baltazar quien me ha proporcionado una ayuda, por demás valiosa, en todo lo que ha estado en sus manos; a Juan Luna Cano, a Gabriel Ramírez Del Real y al señor José Leodegario Andrés Martínez Castillo por compartir conmigo experiencias, conocimiento y anécdotas, otorgando información importante a mi investigación.

Finalmente y no menos importante, doy las gracias a Brígida Pliego, Héctor Ferrer y María Teresita Rojas de la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte, quienes siempre me han apoyado y ayudado a resolver mis dudas y problemas con una sonrisa.

Resumen

La intención de este trabajo es analizar y comprender los elementos del ballet *El lago de los cisnes* en el Bosque de Chapultepec de la ciudad de México, de la Compañía Nacional de Danza, no sólo desde un punto de vista histórico sino estético. Para ello, primero abordo la creación y características de la obra en el siglo XIX en Rusia, por el compositor Piotr Ilich Tchaikovsky y los coreógrafos Marius Petipa y Lev Ivanov. Posteriormente, expongo los antecedentes de este ballet en nuestro país hasta la realización de las temporadas anuales en Chapultepec. Lo anterior con la finalidad de recrear un contexto histórico que permita hacer una comparación del original ruso con la reinterpretación original mexicana del siglo XX-XXI.

Índice

Introducción	6
I. <i>El lago de los cisnes</i> y sus elementos	11
1. Piotr Ilich Tchaikovsky	14
2. Argumentos originales	19
Argumento del primer estreno 1876-1877	19
Argumento de San Petersburgo, para el Teatro Marinsky de 1895	22
3. Componentes y estructura	26
Características musicales	32
II. La Compañía Nacional de Danza y <i>El lago de los cisnes</i>	33
1. Chapultepec como escenario y escenografía	38
2. <i>El lago de los cisnes</i> en Chapultepec 1977	40
3. Argumento de la CND	43
4. Montaje de la obra por la CND	48
Espacios escénicos	51
Iluminación	55
III. Descripción y análisis visual y estético de <i>El lago de los cisnes</i> en la isleta menor del Bosque de Chapultepec, XXXIV Temporada 2011	58
1. Descripción	58
2. Análisis	63
Conclusiones	78
Índice de imágenes	82
Bibliografía	83

Introducción

Estudiar historia del arte y realizar análisis estético de la pintura, la escultura o la arquitectura es una labor ardua, aún cuando su composición material les permita envejecer lentamente y subsistir por siglos e inclusive milenios, lo que nos da la oportunidad de acercarnos a ellos en repetidas ocasiones. Esta complejidad se incrementa cuando el objeto de estudio es una obra de danza, por ser una expresión artística efímera y presencial, que sucede en un espacio y tiempo determinados y finitos. Su material es el cuerpo del bailarín objetivado en sus movimientos, que la reviven o resucitan en cada función, cuando se ejecutan-interpretan la coreografía, la música y la pantomima, en conjunto con la escenografía y vestuario.

Este hecho es precisamente el que detonó las preguntas que guiaron este trabajo: ¿cómo estudiar una obra de arte que sucedió (o sucede) en otro tiempo y se desvanece?; ¿cómo explicar su existencia y pervivencia?; ¿cómo el interés de los espectadores perdura a pesar de las diferencias de contexto?; ¿cuál es la complejidad de una puesta en escenarios no convencionales?.

Mi interés en el tema y el objeto de estudio no sólo se refiere a un deseo de ser bailarina, sino de entender cómo un arte fugaz logra trascender en el tiempo, así como explicar la experiencia estética que vivo una y otra vez al ver un ballet, siempre intensa y fascinante. Al reflexionar sobre esto, me di cuenta que en ocasiones, las noticias y conocimiento que tenemos de algunas obras de arte escénico y plástico, proviene de relatos, testimonios, documentos, algún grabado o pintura que las capturó, las cuales pese a haber

perecido en el tiempo, son dignas de ser valoradas e investigadas, no sólo histórica sino estética, artística y estilísticamente.

La pieza que aquí estudio, *El lago de los cisnes*, es danza viva porque ha permanecido durante más de un siglo en los escenarios del mundo entero y es posible acercarnos a ella para disfrutarla y analizarla. En este caso, lo hago con la versión única en un espacio natural a nivel internacional, de la Compañía Nacional de Danza (CND) de México que anualmente se presenta en el Bosque de Chapultepec, de la Ciudad de México, y concretamente la de 2011.

Para hacerlo, parto del estudio de la obra y sus artistas creadores a fines del siglo XIX en Rusia, y señalo su importancia para el repertorio de la danza clásica mundial. En un segundo momento, abordo la conformación en México de la CND y la versión escénica de dicho ballet, para finalmente, efectuar un análisis estético a partir de las teorías de la Percepción del arte y la *Gestalt* del filósofo, psicólogo e historiador del arte alemán Rudolf Arnheim (1904-2007), quien se dedicó al estudio y comprensión de las artes, la creación y la percepción.

Este autor afirma que una obra de arte es la traducción formal de una estructura o abstracción de pensamiento, tiempo y situación del momento en que es creada. Cada elemento de ella tiene una intención y un significado que pueden ser divididos en categorías expresivas y visuales: equilibrio, *shape* (contorno, figura), forma, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica y expresión, que pueden ser interpretados por el espectador.¹

¹ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 30, 158; Estela Ocampo y Martí Peran, *Teoría del arte*, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 163-164, 168-170, 172.

Siguiendo a Arnheim, *El lago de los cisnes* es el resultado formal de una abstracción mental del Romanticismo y la intencionalidad del compositor Tchaikovsky y los coreógrafos Petipa e Ivanov, de hacer de este ballet una coreografía sinfónica. Posteriormente ésta ha sido reinterpretada por la CND en los siglos XX y XXI, dotándola de una significación distinta, expresada en elementos armónicos coreográficos, escenográficos, musicales, corporales, gestuales, visuales, de duración y argumento.

La hipótesis de la que partí señala precisamente que la danza puede ser analizada a partir de los elementos que desarrolla Arnheim. A pesar de que los aplicó a la pintura, él mismo llegó a afirmar que podían ser útiles para el estudio de la danza y el teatro, y aquí me propuse hacerlo.

Para conseguirlo fue necesario considerar la especificidad de la danza como objeto de estudio, debido a su carácter efímero, así que retomé al estudioso del teatro García Barrientos,² quien señala que las artes escénicas son artes presenciales: se producen cuando los ejecutantes y el público comparten espacialidad y temporalidad. De tal manera que aunque se hagan registros sobre ellas y dejen huellas, no son la danza misma; ya que el fenómeno del espectáculo nunca se podrá reproducir tal cual.

Esas huellas, que ahora podemos ver en películas, videos o fotografías, son objetos, pero en ellos no está presente la danza. No obstante, estos documentos sirven de apoyo para la investigación y nos permiten acercarnos a coreógrafos, bailarines, técnicas, compositores, obras musicales, diseñadores, vestuarios y escenografías, así como apreciar los cambios que ha sufrido la disciplina y una obra determinada a lo largo del tiempo.

² José Luis García Barrientos, *Teatro y ficción*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2004; José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1991.

Para ello, también son importantes los programas de mano y lo que García Barrientos llama escrituras, que para la danza son la anotación coreográfica del autor, la partitura del músico y los textos del libretista, que cobran vida una y otra vez cuando el intérprete se presenta en el escenario.

De esta manera, el análisis estético de una obra escénica tiene un “margen mayor de error” que las artes plásticas, pues los registros (huellas) pueden no ser del todo confiables y jamás serán la obra misma.

También es posible recurrir a una fuente más, los testimonios, tanto de los participantes de la obra dancística como de los espectadores que la presenciaron. Estos últimos son esenciales para que se produzca la danza, son sus destinatarios finales y su percepción está condicionada por muchas circunstancias, incluso la butaca de donde contemplan el espectáculo.

Así, para estudiar la danza estamos obligados a recurrir a numerosas fuentes. Es vital poner atención en la historiografía y los juicios que se han dado sobre una obra en reseñas y artículos; conocer los bocetos y manuscritos musicales, coreográficos, trazos de movimiento escénico y el argumento original; acudir a los programas de mano que se elaboran para cada puesta en escena, en el que aparecen datos históricos sobre la obra, la compañía, coreógrafos, bailarines. Reconocer la versión de la que estamos hablando, quién es su autor-repositor, cuál es la trama de la obra, su duración, en cuántos actos se presenta, si cuenta con música en vivo o es una grabación, lugar y fecha, número y duración de temporada.

Debido a la dispersión que encontré de las fuentes de *El lago de los cisnes* (incluso en varios idiomas) y al percatarme de lo desconocidas que son en México, me vi obligada a hacer la historiografía de la coreografía. Así que indagué sobre el origen y desarrollo del argumento, la composición de Tchaikovsky, los cambios de los coreógrafos y su llegada a México, hasta el montaje en la isleta del Lago de Chapultepec.

I. El lago de los cisnes y sus elementos

Tras la época de la Ilustración, que tenía como objetivo encontrar respuestas racionales a las interrogantes del hombre, hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX nació el movimiento Romántico. Éste buscaba el retorno a la naturaleza y la espiritualidad, exaltaba la expresión de los sentimientos y valoraba la capacidad de la imaginación por encima de la razón. Esto significó una refrescante oleada de libertad en el arte y sus técnicas, y la recuperación de la Historia, el folclor, las leyendas y lo sobrenatural.³

El ballet conservó algunas características que lo habían definido desde el siglo XVII, pero con el Romanticismo vino la innovación y sus propios principios técnicos, coreográficos, musicales, escenográficos, de vestuario y temáticos, que procedían de las ya mencionadas fuentes de inspiración.

Desde finales del siglo XVIII, en los ballets prerrománticos, el vestuario había cambiado radicalmente; se dejaron de usar los pesados vestidos y trajes de la época, así como los zapatos de tacón, pelucas, sombreros y tocados (para utilizar el cabello recogido de manera más natural y sencilla), mallas, zapatillas de piso y ropas estilizadas. Dichos cambios otorgaron a los bailarines mayor libertad y amplitud de movimiento, lo que favoreció el avance de la técnica y la coreografía, misma que obtuvo un mayor peso narrativo y expresivo frente a la pantomima.⁴

El ballet romántico lo inauguró el italiano Filippo Taglioni en París con la coreografía del II acto de la ópera *Roberto el Diablo* de Meyerbeer (1831) y, fundamentalmente, con su obra *La sílfide* (1832). Ésta impuso las características que a partir de ese momento

³ Dagobert D. Runes, *Diccionario de Filosofía*, México, Ed. Grijalbo, 1981, pp. 328-329.

⁴ Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX*, México, Alianza Editorial Mexicana-CONACULTA, 1990, pp. 23-24.

marcaron el estilo. La más importante fue el surgimiento de las *ballerinas* como protagonistas indiscutibles de las obras, quienes debían interpretar sus papeles con ligereza, ser casi inmatrimales y cuyos personajes eran sublimados con la muerte.⁵ Su técnica se consolidó bailando sobre las puntas de los pies, característica expresiva más reconocible del ballet, para evocar lo etéreo y eterno.

La posición y movimientos del cuerpo, brazos y cabeza tenían la intención de alargarse y entrar en contacto con el cielo, evadir las leyes físicas que mantenían al espíritu en la tierra, de tal manera que la acción coreográfica estaba envuelta o justificada por algo místico o fantástico, emocional y sensible.⁶

La danza en pareja en los ballets románticos logró desarrollarse de manera brillante, alcanzando un alto grado de complejidad en los *pas de deux*. Éstos se componen de *adagio*, variaciones y coda, en los que la *ballerina* es manipulada por su compañero, resaltando su efímera presencia.

Las obras se dividieron en dos actos; el primero era terrenal, luminoso y alegre; en él se llevaban a cabo danzas de carácter, es decir, vivaces y folclóricas, al tiempo que se desarrollaba el conflicto amoroso entre uno o dos hombres y dos mujeres, una de ellas de índole sobrenatural o a punto de serlo. El segundo era llamado ballet blanco, porque las bailarinas hacían uso de un vestuario en dicho color, estaba enmarcado por el misterio y la magia, sucedía en la noche en un sitio apartado y habitado por seres fantásticos. El vestuario de los varones eran mallas con casacas y el de las *ballerinas*, corpiños con faldas a la pantorrilla o el tobillo hecho con materiales ligeros como gasa o tul (tutú romántico). Si

⁵ *Ídem*, p. 23.

⁶ Alicia Alonso, *La Era Romántica*, Barcelona, FIC-Salvat Mexicana, 1981, pp. 11-12.

el argumento lo requería, la vestimenta retrataba el atuendo típico del lugar donde se desarrollaba la acción.

Los personajes podían ser campesinos, burgueses, nobles y seres sobrenaturales. La heroína personificaba el amor insatisfecho e inalcanzable en la tierra, el cual perduraría más allá de la muerte, mientras que el héroe representaba al hombre romántico, un joven perturbado y engañado que era incapaz de diferenciar del todo la realidad de la fantasía. Estas obras eran principalmente melodramáticas, al plantear un conflicto entre el bien y el mal.

La escenografía tenía un toque de realismo en el primer acto, con la intención de retratar una localidad, y en el segundo, las nuevas técnicas de producción y la iluminación de gas permitían crear un ambiente exótico y misterioso.

El ballet romántico llegó a toda Europa y logró importantes éxitos; fue el maestro francés Petipa quien llevó a Rusia este estilo y la tradición balletística franco-italiana. Precisamente en ese país, siguiendo los parámetros del Romanticismo, surgió la obra más emblemática del ballet: *El lago de los cisnes*, compuesta por el compositor Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) y los coreógrafos y bailarines Marius Petipa (1818-1910) y el ruso Lev Ivanovich Ivanov (1834-1901).

1. Piotr Ilich Tchaikovsky

... La música no es ningún engaño, ningún asunto de los sentidos, es una revelación. Por su causa vale la pena vivir en la tierra, pues en el cielo no se oye quizá música alguna.⁷

Nacido en la ciudad de Votkinsk, Ucrania en 1840,⁸ Tchaikovsky recibió educación musical por parte de su madre desde muy pequeño, la que continuó en Moscú y en San Petersburgo, bajo la tutela de Antón Rubinstein.⁹ En 1868 en Moscú entró en contacto con el Grupo de los Cinco, que tenía como objetivo crear música de estricto origen ruso, especialmente ópera, inspirada en temas, canciones, danzas, leyendas e historias populares y folclóricas, sin influencia alguna del extranjero. Si bien este acercamiento inspiró varias obras de Tchaikovsky, él no concordaba del todo con los preceptos del grupo, ya que para él, la música no podía ser concebida de manera aislada, apartada del mundo y sin ecos de éste.

A fines de la década de 1860 y comienzos de la siguiente, Tchaikovsky se convirtió en uno de los compositores rusos más importantes,¹⁰ y emprendió una nueva faceta: la composición para el ballet. Como antecedente de esta labor está la música del compositor francés Adolphe Charles Adam (1803-1856) para el guión del ballet romántico *Giselle*

⁷ Tchaikovsky, cit. en Rudolf Thiel, *Firmamento musical*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 632.

⁸ Nació el 7 de mayo, según el calendario gregoriano, y el 25 de abril, según el juliano, vigente en Rusia en esa época. “Chaikovski, un músico angustiado” en *Enciclopedia de los grandes compositores*, tomo 10, México, Ed. Salvat, 1983, pp. 84-85.

⁹ Antón Grigórevich Rubinstein (1829-1894), pianista y director de orquesta ruso, que en 1859 fundó la Sociedad de Música Rusa de San Petersburgo, después Conservatorio de San Petersburgo. Antón no debe ser confundido con su hermano, el músico Nikolai Rubinstein (1835-1881), fundador de la Sociedad Imperial Rusa de Música en 1860, más tarde, Conservatorio de Moscú, con quien Tchaikovsky también trabajó. En Rudolf Thiel, *op.cit.*, pp. 568-570.

¹⁰ “Chaikovski, un músico angustiado”, *op. cit.*, pp. 88-90.

(1841),¹¹ de Teófilo Gautier (1811-1872), con coreografía de Jean Coralli Peracino (1779-1854) y Jules Joseph Perrot (1810-1892). Ésta fue compuesta para integrarse en un todo con la pantomima, narración, plástica, melodías que evocan a un personaje concreto, coreografía e interpretación de los bailarines. Sin embargo algunos estudiosos concuerdan con que la música carece de valor estético, así lo señalaron Sergio Berlioz y Adolfo Salazar al considerar que no está a la altura de sus coreógrafos y bailarines, y que no es más que un pretexto para la ejecución de la danza.¹²

Tchaikovsky, que apreciaba al ballet y su música, durante varios años deseó elevar a esta última a un nivel sinfónico, tanto, que dentro del seno familiar creó y compuso una obra de un acto, que trataba sobre unos cisnes hechizados en un lago.¹³ Por ello, cuando el Teatro Bolshoi de Moscú le encargó la realización de un ballet en 1875, Tchaikovsky

¹¹ Está inspirada en la leyenda poética escrita por el alemán Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856). *Las Wilis* son jóvenes bailarinas comprometidas en matrimonio, que mueren antes de la celebración de éste. Resentidas y con sed de venganza, a media noche se levantan de sus tumbas y bailan en espera de algún hombre, al cual rodean y obligan a bailar hasta la muerte. Giselle es una joven aldeana, del Valle del Rin, que está enamorada de su vecino Loys, quien en realidad es el conde Albrecht y está comprometido con la hija del Duque de Courland, Bathilde. Hilarión, pretendiente de Giselle, le revela la identidad y situación de Albrecht durante una cacería, lo que la lleva a perder la razón y morir. Una noche Hilarión visita la tumba de Giselle, sin saber que ella se ha convertido en una wili y que sus compañeras han salido de sus tumbas guiadas por su reina Myrtha. Todas ellas lo rodean y lo llevan al lago, donde morirá. Albrecht también se acerca con flores blancas a la tumba de Giselle, y al verlo pide a la reina Myrtha misericordia para él. Ésta es inflexible y lo condena como a cualquier otro hombre. Sin embargo, Giselle baila con él hasta la aurora, cuando las wilis se retiran de nuevo a sus tumbas, dejándolo solo y con la tristeza de un amor que no acaba a pesar de la muerte. En Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 175.

¹² Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, México-Buenos Aires, FCE, 1950, p. 179; Sergio Berlioz, “Música y Ballet, de *El lago de los cisnes* a *Espartaco*”, Ciclo de Conferencias, Centro de Cultura Casa Lamm, México, 11 de Enero–05 de Abril 2006, inéditas.

¹³ Gracias a las cartas de los sobrinos de Tchaikovsky, se sabe de la existencia de un ballet infantil, en un acto, llamado *El lago de los cisnes*, realizado por lo menos en 1871 para el Teatro de Moscú. En Herbert Weinstock, *Tchaikovski*, Biografías Gandesa, México, 1960, p. 158, y Humphrey Searle, *Ballet Music, An Introduction*, Nueva York, Dover Publications, INC, 1973, pp. 68-69.

materializó su idea y creó *El lago de los cisnes*, con coreografía del checo Wenzel (Vaslav) Reisinger (1828-1892).¹⁴

Según diferentes fuentes, el libreto de la pieza fue trabajado por Vladimír Petrovič Begicev (dramaturgo e inspector de repertorio) además del bailarín y maestro Vasiliy F. Gelcer Helser o Gueltsler. Sin embargo, es importante dar a Tchaikovsky el crédito que se merece, pues él ya había concebido la idea desde 1871, y puede afirmarse que fue el primer compositor en tener la misma importancia que el coreógrafo y guionista.¹⁵ El resto de los participantes en la obra fueron: H. Sangin, K. Valts y H. Groppius, encargados de la escenografía; H. Simona y Vormenko, del vestuario, y los papeles principales recayeron en los bailarines Pelageia Karpakova y S. Gillert.¹⁶

En su estreno el 4 de marzo de 1877, de acuerdo con el calendario juliano, o el 20 de febrero del calendario ruso, *El lago de los cisnes* resultó un fracaso. Sólo se presentaron fragmentos de la obra, debido a que los directivos del Teatro Bolshoi consideraron que la música no se podía bailar, era “de naturaleza revolucionaria [...]. Sencillamente, era más música de la que podían manejar, bailarines, coreógrafos y balletómanos, música de dimensiones sinfónicas [...]”.¹⁷ Las circunstancias del montaje fueron en contra: la labor coreográfica fue deficiente, carecieron de ensayos orquestales y la presentación ante el público se hizo con retazos de escenografía de otras obras. Esto, sumado a sus problemas familiares, fue un duro golpe para Tchaikovsky, quien intentó suicidarse arrojándose al río

¹⁴ Cabe resaltar que de acuerdo con el autor René Sirvin, no hay que confundir a este coreógrafo con el austriaco Julius Reisinger, que de hecho en diferentes fuentes sobre ballet clásico o Tchaikovsky, se dice que era austriaco y puede encontrarse de cualquiera de las tres formas, como Julius, Vaslav o Wenzel. René Sirvin, “Une chorégraphie en perpétuelle mouvance”, en Gérard Mannoni, *Le Lac des Cygnes: ballet en quatre actes de P.I. Tchaikovski*, 1984, vol. 12 de *Ballet/Danse*, p. 70.

¹⁵ Herbert Weinstock, *op. cit.*, pp. 119-120, 158.

¹⁶ Horst Koegler, *op. cit.*, p. 400.

¹⁷ Herbert Weinstock, *op. cit.*, p. 184.

Moscova, durante el invierno,¹⁸ pero más tarde se dio a la tarea de rehacer la sinopsis de su ballet.¹⁹

Años después se le encomendó a Tchaikovsky la composición de *La bella durmiente* (1890), para la cual Marius Petipa le entregó por adelantado instrucciones de tiempo y duración, además de planes y trazos coreográficos que él ya había concebido (así era el método de trabajo de Petipa: creaba la coreografía y a partir de ésta se realizaba la música). Más tarde, el Teatro Imperial de San Petersburgo (Teatro Marinsky) le pidió a Tchaikovsky la composición de *El Cascanueces* (1892) en la que trabajaron el ya mencionado coreógrafo y el ruso Lev Ivanov, quien a diferencia de su mentor, utilizaba la música como fuente de inspiración coreográfica. Ambos ballets resultaron ser un gran éxito²⁰ y un ejemplo de colaboración entre música y danza.

Tchaikovsky murió antes de poder corregir *El lago de los cisnes*, pero su hermano Modest se dio a la tarea de rescatar las partituras y entregárselas al italiano Riccardo Drigo (1846-1930), compositor del Teatro Imperial de San Petersburgo (Teatro Marinsky) y quien había conocido personalmente a Tchaikovsky. Drigo revisó y reorganizó la partitura, e incluso reorquestó ciertas partes del ballet, mientras la coreografía era trabajada entre 1892 y 1893, por Petipa e Ivanov, quienes para su creación tomaron en cuenta la necesidad expresiva de la música como fuente dramática; en 1894 Ivanov estrenó con gran éxito el segundo acto de la obra en un homenaje a Tchaikovsky.

¹⁸ Rudolf Thiel, *op. cit.*, pp. 586-590 y 599-600.

¹⁹ “Le Lac des cygnes”, en Gérard Mannoni, Martine Kaen y Ópera de París, *Grands ballets de l’opéra de Paris*, París, Éditions Sylvie Messinger et Théâtre National Opéra de Paris, 1982, p. 13.

²⁰ Jean-Claude Dienis, “Lev Ivanov: le chorégraphie mal-aimé”, en Gérard Mannoni, *Le Lac des cygnes*, *op. cit.*, p. 15.

Gracias a la labor de los tres artistas, a la del director Vsevolozhsky de los Teatros Imperiales, y al editor Jurgenson, en 1895 se publicaron la partitura y el argumento de *El lago de los cisnes*, un ballet bien conformado en calidad y dirección, comparable a cualquier género musical, como la ópera y obras sinfónicas de la época.²¹ Ese mismo año, el 27 de enero del calendario juliano o el 15 de dicho mes del calendario ruso de 1895 se estrenó en el Teatro Marinsky, constituido por una introducción y cuatro actos que tenían tres horas de duración. Debido a la congruencia de todas sus partes, la obra fue llamada sinfonía coreográfica.²²

²¹ “Música Vocal y Escénica” en *Enciclopedia de los grandes compositores*, tomo 11, México, Ed. Salvat, 1983, pp. 33; Sergio Berlioz, *op. cit.*

²² Debido al éxito que tuvo la obra tras su corrección, esta es la fecha oficial de la creación de *El lago de los cisnes*. También es importante decir, que en 1894, se montó con el primero y segundo actos unidos, lo que resultó ser muy largo para el espectador. Este dato es destacable, debido a que puede prestarse a confusión, porque en las fuentes se menciona que fue presentado en tres actos. En Marcel Schneider, “D’un conte a l’autre: naissance d’un légende”, en Gérard Mannoni, *Le Lac de cygnes, op. cit.*, p. 7; René Sirvin, “Une chorégraphie en perpétuelle mouvance”, en Gérard Mannoni, *Le Lac de cygnes, op. cit.*, pp. 71-72.

2. Argumentos originales

Para el estreno de *El lago de los cisnes* en 1877, el argumento de la obra se publicó en dos ocasiones, primero en 1876, y posteriormente en 1877. Casi diez años después, en 1895 éste fue nuevamente impreso. En ninguno de ellos se menciona al autor del guión y/o de la música.²³ La gran importancia de estos documentos me llevó a traducirlos y analizarlos, con el fin de identificar sus diferencias y similitudes; sin embargo, sería fundamental estudiar los originales rusos del siglo XIX.

Argumento del primer estreno 1876-1877

Este argumento con cuatro actos, el primero que se conoce sobre *El lago de los cisnes*, fue publicado en Rusia en 1876 en el *Periódico Teatral* y reimpresso para el primer estreno en 1877.²⁴

La acción tiene lugar en Alemania. La decoración representa un jardín lujoso y al fondo se aprecia un castillo. El príncipe Sigfrido celebra su mayoría de edad, rodeado de sus amigos, su mejor amigo Benno, campesinos, campesinas y de su tutor Wolfgang. Las danzas y algarabía se ven interrumpidas por la llegada de la “princesa”, madre de Sigfrido - a quien me referiré como la reina-. Ella comunica a su hijo que al día siguiente se realizará un baile, con el objetivo de que él escoja esposa. Esto deja al príncipe pensativo, pero pronto regresa a la celebración. Al anochecer, una bandada de cisnes atraviesa el cielo, y él y sus amigos deciden salir de cacería.

²³ René Sirvin, “Une chorégraphie en perpétuelle mouvance”, en Gérard Mannoni, *Le Lac de cygnes, op. cit.*, pp. 70-73.

²⁴ Denis Dabbadie y René Sirvin “Aux sources du ballet”, en Gérard. Mannoni, *Le Lac des cygnes, op. cit.*, p. 60.

Segundo acto. La acción se desarrolla a la luz de la luna, en un bosque con montañas y un lago al fondo, donde los cisnes blancos liderados por un cisne con corona, nadan con sus crías en dirección a las ruinas de una capilla, que se encuentran sobre la rivera, a la derecha del espectador. El príncipe y Benno entran en escena agotados; Sigfrido ve a los cisnes y mientras pide su fusil, éstos desaparecen. El interior de las ruinas se ilumina y los dos amigos sorprendidos creen estar en un lugar encantado. Sigfrido se encamina al sitio para examinarlo; cuando llega al pie de la escalera, en lo alto aparece una joven vestida de blanco, con una corona de piedras preciosas. La joven le pregunta al príncipe por qué la persigue y le explica que ella es el cisne que él ha querido matar. Le dice llamarse Odette y ser hija de un hada buena que, pese a la oposición de su abuelo, se casó con su padre, un noble caballero que la condujo a la muerte. Poco después, él contrajo nupcias con una hechicera malvada y abandonó a Odette. La madrastra intentó deshacerse de ella pero su abuelo la escondió y con sus lágrimas formó el lago y se sumergió en él. Odette le explica a Sigfrido que, desde la aurora de la mañana hasta el anochecer, ella y sus amigas se convierten en cisnes, y en la noche recuperan su apariencia humana. La madrastra, transformada en lechuza, la vigila y pretende matarla, pero Odette está protegida por su abuelo y por la corona que porta. Para liberarse y acabar con el poder de la madrastra, debe casarse.

Ante el relato, Sigfrido pide perdón a Odette. El resto de las jóvenes, seguidas de sus niños, salen de las ruinas y el príncipe tira su fusil prometiendo que jamás dañará a un ave. Odette le pide que dance con ellas y Sigfrido le declara su amor, pero ella teme que sea un engaño de su imaginación y la olvide o que la hechicera, con intrigas, arruine su buena

fortuna. Él le asegura que no será así y que ningún sortilegio destruirá su amor por ella. Al amanecer Odette se despide y con sus amigas entra en las ruinas, para aparecer como cisnes en el lago, custodiadas por una lechuza que aletea pesadamente.

Este es el único acto en el que se menciona a la madrastra de Odette, a quien sólo se hará referencia en los siguientes actos o por el grito de la lechuza o por la lechuza misma. Aquí tampoco se aclara en qué momento de la noche, los cisnes recobran su condición de mujeres.

Tercer acto: Un salón decorado lujosamente, en el que Wolfgang da las últimas instrucciones y el maestro de ceremonias recibe a los invitados. Sigfrido, la reina madre, cortesanos, pajes y enanos entran en escena saludando a los invitados e inicia la danza. La reina le pregunta a su hijo cuál doncella ha llamado su atención y él responde que ninguna. De repente, las trompetas suenan anunciando la llegada de von Rothbart y su hija Odile, quien tiene gran parecido con Odette. El príncipe baila con ella y la elige como su prometida. Al instante la obscuridad se apodera del lugar, un grito de lechuza se escucha y la ropa de von Rothbart cae al suelo revelando su aspecto demoniaco. Odile ríe a carcajadas, al tiempo que la ventana se abre y se ve a Odette que ha sido testigo de lo ocurrido, aún bajo la forma de cisne con su corona sobre la cabeza.

Aunque en este acto no se menciona a la madrastra-hechicera, se deduce que ella es quien ha enviado a von Rothbart (quien no vuelve a aparecer en el texto) y a su hija Odile para engañar a Sigfrido y, que de ella es el grito de lechuza que se escucha en el palacio cuando el príncipe cae en la trampa de Odile.

Cuarto acto. En el lago por la noche se desata una tempestad. Las amigas de Odette esperan ansiosas su regreso y bailan junto a los jóvenes cisnes. Odette llega con el cabello desordenado sobre los hombros, desesperada y cubierta de lágrimas. Esto implica que ella y su corte ya han recobrado su apariencia humana; sin embargo, vuelve a hablarse de ellas como cisnes, tras escuchar que Sigfrido ha roto su juramento y que no ha pasado la prueba. Al verlo llegar, le piden a Odette que emprendan el vuelo a las ruinas; él suplica el perdón de Odette. Ambos suben a las ruinas y el príncipe, decidido a estar con ella, la despoja de su corona, la cual es recuperada por la lechuza (madrastra-hechicera) que grita. Odette muere en los brazos de Sigfrido, se escucha el canto del cisne y ambos desaparecen bajo las aguas agitadas del lago. Una vez en calma con la luna de testigo, aparece sobre el lago una bandada de cisnes blancos.

En esta versión la tragedia consume a los personajes principales, el príncipe Sigfrido y Odette, quienes mueren. La misma suerte corren las amigas de ella, quienes tampoco tienen salvación y son condenadas a ser cisnes por siempre de día y de noche, triunfando de este modo la madrastra-hechicera-lechuza.

Argumento de San Petersburgo, para el Teatro Marinsky de 1895

La acción, al igual que en la primera versión, se desarrolla en Alemania y consta de cuatro actos subdivididos en escenas. Este argumento no consigna la fecha exacta de su impresión, por lo que no hay certeza de si fue publicado para el estreno oficial de la obra, en San Petersburgo el 15 de enero de 1895, o posteriormente.²⁵

²⁵ *Ídem.*

Primer acto con cinco escenas. Escenografía de un jardín con un castillo al fondo. La historia transcurre en la época de los cuentos. Se lleva a cabo la celebración de cumpleaños de Sigfrido.

Segundo acto con cinco escenas. Luz de luna sobre un lugar con montañas, un lago y las ruinas de una capilla a su orilla. En el agua nadan cisnes blancos con coronas. Benno, el amigo del príncipe, es el primero en llegar al lugar; es testigo de la transformación de algunas de las aves en jóvenes mujeres; los demás cisnes se alejan a la llegada de Sigfrido y sus amigos. El príncipe se prepara para disparar una flecha, cuando de las ruinas emerge un resplandor, y tras él Odette, como mujer. Ella lo cautiva y le cuenta que es una princesa que, al igual que las demás doncellas, es víctima del encantamiento de un malvado genio que las vigila bajo la forma de un búho; que el hechizo se romperá si un hombre que jamás haya hecho votos de amor, llega a amarla de por vida y sin traicionarla. Sigfrido le ofrece ser su salvador y matar al genio, pero Odette lo detiene y explica que sólo sería posible si sacrificara su vida por ella. El príncipe la invita al baile del palacio y le promete que ahí la elegirá como esposa; sin embargo, a esa hora del día ella aún será cisne así que él jura no quebrantar su promesa. Al amanecer, Odette y sus compañeras suben a las ruinas y salen en alto vuelo como cisnes.

Este acto guarda diferencias con el del argumento de 1877, en el cual sólo Odette usa corona, es hija de un hada y no una princesa; aparecen cisnes niños que no se mencionan en esta versión de 1895, y especialmente, el mal está corporeizado en una madrastra-hechicera-lechuza en lugar del hechicero-búho.

Tercer acto con cuatro escenas. Al igual que en el argumento de 1877, se lleva a cabo el baile en palacio, donde Sigfrido elegirá esposa. En él se hallan las siguientes diferencias: en este argumento aunque von Rothbart está presente en la escena, es Odile quien se convierte en búho y sale volando por la ventana; en el de 1877 si bien se oye el grito de una lechuza, no es realizado por von Rothbart quien se transforma en demonio. En la versión de 1877 Odette sigue siendo un cisne, mientras que en la de 1895 ella ya ha recuperado su forma humana, ha presenciado todo a través de la ventana y desesperada se retuerce las manos, y el príncipe se da cuenta del engaño.

Cabe resaltar que en ambas versiones sólo es en este tercer acto cuando se menciona a von Rothbart; en el de 1895 se hará referencia a él como el malvado hechicero, mientras que en el de 1877 se habla de la presencia de la lechuza, quien es la madrastra-hechicera.

Cuarto acto con cuatro escenas. La noche abraza el lago, las ruinas de la capilla y un peñasco. Con el manto nocturno, los cisnes han recobrado su apariencia humana y bailan en espera de su soberana. Cuando Odette llega, les cuenta que el hechicero ha triunfado, que ella ya no tiene salvación y será su esclava para siempre. Esta condena, aunada a una vida sin su príncipe, es demasiado para ella y prefiere morir. Se despide de todas sus amigas y una tormenta anuncia la llegada del malvado genio. Odette sube a lo alto de una roca y cuando está por tirarse al lago, Sigfrido llega e implora su perdón; ella desciende e indulgentemente se lo concede y se despide. Él también escoge la muerte a vivir sin ella, sacrificio con el que se vengará del hechicero. Odette y Sigfrido se abrazan por última vez y ella se precipita al lago. El búho llega volando, el príncipe se apuñala a sí mismo, y al momento, el ave maligna cae muerta y el lago desaparece.

Apoteosis: En el reino del mar, las ninfas náyades conducen a Odette y a Sigfrido al templo de la fortuna eterna.

En este argumento Odette y Sigfrido escogen voluntariamente la muerte, mientras que en el de 1877 Sigfrido provoca la muerte de Odette al arrebatarle su corona protectora, para después morir en las aguas embravecidas del lago. Otras diferencias son que en esta versión de 1895 no se escucha el canto del cisne, no se menciona a una lechuza sino a un búho; Odette otorga su perdón a Sigfrido, lo cual no sucede en la de 1877 y lo más importante quizás, es que el amor de Odette y Sigfrido trasciende la muerte, en tanto que en el de 1877 la obra finaliza con el fallecimiento de ambos.

3. Componentes y estructura

Al igual que el resto del repertorio considerado como danza clásica o ballet, *El lago de los cisnes* retoma los principios que se habían conformando desde el siglo XVII, como son las posiciones de pies y brazos, y utiliza elementos plásticos que buscan un sentido estético, individual o grupal, a partir de la representación de formas geométricas y movimientos coreográficos y hace uso de la pantomima para otorgar un sentido a la narración.²⁶

Como ballet romántico, esta obra mantiene los siguientes elementos:

- Las obras románticas se realizan en dos actos, uno terrenal y otro fantástico, en tanto que *El lago de los cisnes* cuenta con cuatro: dos terrenales y dos mágicos.
- La historia tiene lugar en un reino lejano, donde la magia y la fantasía existen y conviven con la realidad. Hay una lucha entre lo terrenal y lo espiritual, entre el bien y el mal; hay sufrimiento y el amor no es consumado en la vida sino después de la muerte. Así era el final concebido por Tchaikovsky, pero el coreógrafo Petipa modificó el final trágico por uno feliz en febrero de 1895 en San Petersburgo, aproximadamente un mes después de la presentación oficial del ballet, con la intención de estar acorde con el gusto de la época.²⁷ Al parecer este cambio se hizo efectivo luego de la Revolución Rusa, cuando el ministro de cultura Anatoli Lunacharsky se dirigió a los directores de los teatros dramáticos, para adecuar los recintos y su repertorio a los ideales revolucionarios de popularizar y hacer realista el arte. Por ello, en 1919 el Teatro del Arte de Moscú era un organismo oficial que tomó la dirección del Bolshoi para hacer más accesibles y comprensibles las obras para el público en general. Ese

²⁶ Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, pp. 125-130.

²⁷ René Sirvin, “Une chorégraphie en perpétuelle mouvance” en *Le Lac des cygnes*, op. cit., p. 72.

año repuso *El lago de los cisnes* y el final fue modificado para ejemplificar el triunfo del bien sobre el mal, con la victoria de Odette y Sigfrido sobre el corrupto Rothbart, tal como había sucedido con la Revolución. Esta versión de 1919 fue realizada por Vladimir Nemirovich-Danchenko, de la cual sólo quedan los apuntes tomados por él durante los ensayos. Asimismo, se optó por separar el doble papel de Odette y Odile, bailado hasta ese momento por una misma bailarina, para que fueran dos las intérpretes. Esta idea fue retomada por la bailarina Agripina Vaganova (1879-1951) en 1933, en el Teatro Kirov de Leningrado, con la intención de manifestar claramente las dos fuerzas en lucha: ²⁸ la bondad personificada por Odette en blanco y la maldad encarnada por Odile vestida de negro; y modificó el final a uno feliz.

- Pese a su razón y capacidad creadora, en esta obra se pone de manifiesto la vulnerabilidad del hombre ante la naturaleza, las fuerzas sobrenaturales y los seres malvados, que juegan con su mente para confundirlo y engañarlo.
- En cuanto al libreto y la música, y con el fin de darle forma a su obra artística, Tchaikovsky retomó cuentos rusos y extranjeros,²⁹ como el cuento de “El velo robado” del escritor alemán Johann Karl August Musäus (1735-1787);³⁰ *Los cisnes salvajes* de

²⁸ *Íbid.*, p. 73.

²⁹ Sergio Berlioz, *op. cit.*

³⁰ “El velo robado” de Johan Musaus. Un viejo ermitaño se enamora de una joven llamada Zoé, esposa del rey Zénon. Ella desciende de Leda (la mujer que Zeus violó en forma de cisne y cuya hija es Helena de Troya). Zoé una vez al año se pone su vestido de cisne, ya que las hijas de Leda no hacen su entrada al mundo como cualquier humano. Cuando nacen, sus cuerpos son vestidos con un ropaje ligero tejido de rayos de luz de éter, el cual crece con ellas y les da la capacidad de vencer la atracción terrestre y volar hasta las nubes en el viaje anual de nueve días, para tomar el baño de la belleza. Zoé viaja al llamado campo de los cisnes. “Si en la época correcta, esperas justo antes de que los primeros rayos del sol toquen el agua o si por la tarde aguardas el momento en venga y sonroje el cielo, podrás ver a los cisnes pasar y descender para esconderse entre las cañas y transformarse en ninfas, que toman un baño”. En “Le Lac des cygnes”, en Gérard Mannoni, Martine Kaen y Ópera de París, *Grands ballets de l’opéra de Paris, op. cit.*, pp. 14-15 y en Marcel Schneider “D’un conte a l’autre: Naissance d’une légende” en *Le Lac des cygnes, op. cit.*, p. 4.

Hans Christian Andersen,³¹ y *El Zar Saltán* de Alexandre Sergueïevitch Pushkin (1799-1837).³² Otro aspecto importante, es que Odette es una princesa hechizada, que a partir de la aurora se transforma en cisne blanco, hasta que por la noche le permite recuperar su forma humana. Ella y su corte son mujeres prístinas, lo cual se manifiesta en la obra cuando están bajo la forma de cisnes blancos, como por los atuendos de este mismo color, que portan al recobrar su condición natural. Cabe aclarar que estas jóvenes, a las que casi siempre se hace referencia como los cisnes blancos, realmente sólo aparecen por breves instantes bajo esta forma, es decir personificando dichas aves. El resto del tiempo representan el papel de mujeres, tanto en el argumento de 1877 como en el de 1895; en ambos, esto sucede al comienzo y al término del segundo acto, en el momento en que los cisnes descienden sobre el lago y se convierten en las doncellas que en realidad son, y al llegar la aurora, instante en el que nuevamente se transforman y vuelan por los aires. En el tercer acto del libreto de 1877, Odette aún como cisne observa a Sigfrido bailar con Odile, a través de la ventana del palacio. En la versión trágica de 1877, se habla de los cisnes al inicio y al final del cuarto acto,

³¹ Un rey tenía once hijos y una hija de nombre Elisa. Se casó con una reina mala, que los odió y logró que su padre los abandonara. A Elisa la envió a vivir con unos labradores y a sus hermanos los convirtió en cisnes, que se internaron en el bosque. Cuando tenía 15 años Elisa volvió a palacio, siendo muy hermosa, lo que provocó la ira de la reina, quien la despeinó. El rey la rechazó y ella se fue al bosque pensando en sus hermanos. Tiempo después vio que once cisnes descendían con el ocaso y tomaban forma humana. Para salvarlos, Elisa pidió que en un sueño le fuera revelada la manera de hacerlo y así fue: debía tomar las ortigas que crecían en las tumbas del cementerio, romperlas con sus pies para obtener lino y tejer once camiones sin pronunciar palabra alguna ya que si lo hacía sus hermanos morirían. Lo cumplió y tras ser casi quemada viva logró salvar a sus hermanos, devolverles la forma humana y vencer a la hechicera. En Marcel Schneider, "D'un conte a l'autre: Naissance d'une légende" en *Le Lac des cygnes, op. cit.*, pp. 4-5.

³² El Zar Saltán tenía un hijo llamado Guidon Saltanovitch. Un día él y su madre vieron en la orilla del océano cómo un buitre atacaba a un cisne que luchaba contra las olas. El príncipe mató al buitre, que la caer fue picoteado por el cisne y terminó por ahogarlo. El cisne se acercó al príncipe y le explica que en no ha salvado a un cisne de un buitre, sino a una joven de un hechicero. Cuando Guidon debe tomar esposa, se encuentra en su camino al cisne que al instante se convierte en una princesa y se casan. En Marcel Schneider, "D'un conte a l'autre: Naissance d'une légende" en *Le Lac des cygnes, op. cit.*, pp. 5-6; en Gérard Mannoni, Martine Kaen y Ópera de París, *Grands ballets de l'opéra de Paris, op. cit.*, pp. 15-16.

cuando tras la muerte de Odette y Sigfrido, en medio de la noche las doncellas se transforman en cisnes y aparecen sobre el lago.

- Odile, llamada el cisne negro, es la contraparte de Odette, el cisne blanco, metáfora que manifiesta lo opuesto de sus espíritus. Odile, como el resto de las bailarinas, representan a una mujer, no a un ave. Es importante señalarlo, porque es común que erróneamente se tome sus nombres de manera literal. Su participación en la obra desde principios del siglo XX empezó a ser bailada de manera independiente como un divertimento.
- Algunos estudiosos de *El lago de los cisnes*, sostienen que los cisnes de Tchaikovsky son una transfiguración directa de las ondinas, al tomar en consideración su ópera *Ondina* (1869), la cual no fue aceptada y no hay partituras completas para poder compararla.³³ Esta obra está basada en la novela romántica del mismo nombre, del alemán Friedrich La Motte-Fouqué, cuya acción sucede en un lago y trata sobre un caballero de nombre Hildebrandt y un hada de nombre Ondina. No obstante que esto se ha venido diciendo desde hace mucho tiempo, debido al simbolismo de las ondinas yo difiero de los autores, ya que ellas son espíritus de mujeres o hadas crueles y malévolas llenas de ira, que por las noches atraen a cualquier hombre que se acerque a su hogar, para conducirlo al fondo de su morada, donde encontrará la muerte. Se les relaciona con la luna y representan lo peligrosas y traicioneras que las aguas pueden ser.³⁴ Por otro lado, Tchaikovsky en ningún momento otorga a sus mujeres-cisne la personalidad

³³ Sergio Berlioz, *op. cit.*; en Marcel Schneider “D’un conte a l’autre: Naissance d’une légende” en Gérard Mannoni, *Le Lac de cygnes, op. cit.*, p. 4.

³⁴ Jean Chevalier (dir.) y Alain Gheerbrandt (col.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1986, pp. 779-780; Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1969, p. 352.

de espíritus vengativos, sino que por el contrario, son víctimas de un hechizo que las esclaviza y recluye en un lago, lejos de su hogar y expuestas al peligro de encontrar la muerte a manos de un cazador ignorante de su condición de mujeres encantadas. Mannoni apunta que el tema musical del cisne, anunciado por el oboe, inicialmente fue usado por el compositor en *Ondina*, y que el *adagio* del segundo acto de *El lago de los cisnes*, ejecutado por Odette y Sigfrido, es una reminiscencia del dueto entre el hada Ondina e Hildebrandt.³⁵ Sin embargo, las mujeres cisne no pueden ser consideradas ondinas sino incluso su contraparte.

- Un componente romántico clave en la obra son los cisnes blancos que Tchaikovsky transfiguró como lo bueno y noble, personificación de la belleza y la pureza, así como representación de la dualidad, vida y muerte, agua principio de vida y el canto del cisne, vaticinio de la muerte.
- El vestuario que usan Odette, Odile y las mujeres-cisne es el llamado tutú corto, que fue introducido a finales del siglo XIX por las *ballerinas* italianas,³⁶ y que permite mayor libertad de movimiento al dejar al descubierto las piernas. Siguiendo el argumento, Odette viste de blanco y Odile de negro.
- En el tercer acto incorpora danzas folclóricas de distintos países: una danza española bailada por dos parejas, una italiana, una czarda originaria de Hungría y una mazurka, baile tradicional polaco.³⁷

³⁵ Marcel Schneider, “D’un conte a l’autre: Naissance d’une légende” en Gérard Mannoni, *Le Lac de cygnes*, *op. cit.*, p. 4.

³⁶ El *tutú pancake*, italiano o tardo-romántico, se conforma de una falda corta que se apoya sobre la cadera de la bailarina, es rígida y está hecha de muchas capas de tela. En Silvia Susarrey Ríos, *Prácticas escénicas en la carrera profesional de danza clásica Primero y segundo años*, México, CONACULTA, p. 59.

³⁷ René Servin, “Une chorégraphie en perpétuelle mouvance” en Gérard Mannoni, *Le Lac de cygnes*, *op. cit.*, p. 72.

- *El lago de los cisnes* cuenta con cuatro galas de ballet. La gala es un elemento que nació en Rusia, y en ella se presenta todo el cuerpo de baile en el escenario, pero no tiene relevancia para la trama de la historia. Debido a esta característica, algunos estudiosos consideran que la gala no tiene otro objetivo que el lucimiento de la compañía de ballet y sus bailarines, y que interrumpe la continuidad dramática. Pese a estas opiniones, las galas permiten y enfatizan la experiencia estética al ser una suerte de pinturas vivientes, que involucran al cuerpo de baile que se mueve armónicamente y crea formas interpretativas y coreográficas.³⁸

Las cuatro galas de *El lago de los cisnes* están distribuidas una en cada acto. Petipa se encargó del primer y tercer actos, desarrollados en el castillo, e Ivanov realizó la coreografía del segundo y cuarto actos (los blancos), que suceden en el lago que las mujeres-cisne habitan.³⁹ A continuación las galas:

- Primer acto: La gala de ballet se lleva a cabo durante la fiesta de cumpleaños del príncipe Sigfrido, cuando éste se encuentra aburrido y la corte baila frente a él.
- En el segundo acto, la gala es realizada por los cisnes que expresan su tristeza, en donde se destaca el famoso *Pas de quatre* de cisnes.
- Tercer acto, la gala toma lugar en el palacio, con las danzas folclóricas bailadas por los invitados a la fiesta en la que Sigfrido deberá escoger esposa.
- En el cuarto acto, la gala es nuevamente ejecutada por las mujeres-cisne, quienes expresan impotencia ante su destino, lo que contribuye al dramatismo de la obra.

³⁸ Sergio Berlioz, *op cit.*

³⁹ Jean-Claude Dienis “Lev Ivanov le chorégraphe mal-aimé”, en Gérard Mannoni, *Le Lac de cygnes, op. cit.*, pp. 14-15.

Características musicales de *El lago de los cisnes*

El lago de los cisnes en su forma y composición musical, así como en la congruencia de todos sus elementos, es el parteaguas del ballet y su música, lo que hace de ambos una obra de arte por sí mismos, de tal forma que la última puede aislarse del resto de sus componentes y ser escuchada sin su complemento coreográfico.⁴⁰ Estas características son:

- Cuenta con un hilo conductor musical, el *Leitmotiv*,⁴¹ esto es una idea musical que retrata y personifica a cada personaje, una situación, ideas, objetos o elementos escénicos específicos. Éste puede transformarse según las circunstancias emocionales, sin perder aquello que lo identifica, es la esencia y personalidad de lo que representa, agravada, angustiada, entristecida o alegre. El principal *Leitmotiv* es el tema del cisne, anunciado por el oboe, el cual a lo largo de la obra se modifica de acuerdo con las necesidades dramáticas y expresivas de la coreografía e historia; en ocasiones evoca al personaje que puede o no estar presente.
- Flexibilidad musical: Las ideas musicales empleadas en cada número de ballet se ven modificadas y ampliadas según las necesidades escénicas, pues se adapta a la obra en cada ocasión.
- La música como personaje o ente viviente, pues aquí la orquesta no sólo es una ejecutante de música de fondo, sino que da vida a un personaje que sustenta la coreografía, la pantomima y el libreto; es el esqueleto.

⁴⁰ Sergio Berlioz, *op. cit.*

⁴¹ Elemento utilizado por el compositor alemán Richard Wagner (1813-1883) en sus dramas musicales. En Marc Honegger (dir.), *Diccionario de compositores de música clásica*, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, p. 754; Norbert Dufourq, *La música, los hombres, los instrumentos, las obras*, Barcelona, Ed. Planeta, 1976, p. 124.

III. La Compañía Nacional de Danza y *El lago de los cisnes*

En el siglo XX en México hubo diversos intentos para conformar una compañía de ballet. Para lograrlo fue necesaria la intervención de numerosos bailarines, maestros, coreógrafos y directores, mexicanos y extranjeros, independientes y oficiales, que colaboraron con su interés, conocimientos y experiencia. Asimismo, artistas e intelectuales de otras áreas contribuyeron de diversas maneras.

La educación dancística inició de manera formal y con reconocimiento oficial en 1931 con la fundación de la Escuela de Plástica Dinámica, que desapareció al año siguiente para dar paso a la Escuela de Danza⁴² del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.

Ambas escuelas se plantearon la necesidad de conformar un ballet mexicano y sembraron el terreno para el florecimiento de la danza clásica. Esto sucedió en la década de los cuarenta, cuando las bailarinas y coreógrafas Nellie y Gloria Campobello fundaron el Ballet de la Ciudad de México, que tuvo tres exitosas temporadas en 1943, 1945 y 1947 en el Palacio de Bellas Artes y contó con afamados invitados.⁴³ El repertorio de esta compañía incluía obras internacionales y otras mexicanas, marcadas por un claro nacionalismo, reflejo de su tiempo.

En 1949 y como un esfuerzo independiente surgió el Ballet Nelsy Dambre (1900-1976), tomando el nombre de su directora y maestra francesa, quien impulsó una compañía profesional y sirvió como plataforma de lanzamiento a grandes intérpretes mexicanos. En

⁴² Después llamada Escuela Nacional de Danza y actualmente, Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello” del Instituto Nacional de Bellas Artes.

⁴³ Margarita Tortajada Quiroz, Cd-Room, *Danza y Poder I (1920-1963)*, México, CONACULTA-INBA-CENART, 2006, pp. 21-23, 317; y Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de Mujer*, México, CONACULTA, INBA, 2001, p. 312.

esta misma línea surgió un año después el Ballet 1950, dirigido por el maestro ruso Sergio Unger (1909-1969). El trabajo de ambos se conjuntó a mediados de 1952 cuando el Ballet Dambre cambió su nombre a Ballet Russe de Sergio Unger y posteriormente a Ballet Concierto.

En 1954 el maestro, bailarín y coreógrafo Felipe Segura (1926-2004) se integró a esta última compañía y elevó sus niveles de exigencia, convirtiéndola en la más importante debido a sus obras, integrantes, organización y actividades. En 1959 surgió otra más, pero con la intención de crear y difundir un repertorio innovador dentro de la línea neoclásica: el Ballet de Cámara, dirigido por los bailarines, coreógrafos y maestros, la mexicana Nellie Happee (1930) y el venezolano Tulio de la Rosa (1932).

En 1963, debido a la iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se fundó el Ballet Clásico de México como parte de esa institución. Los bailarines provinieron precisamente de ambas compañías, que se desintegraron luego de largas negociaciones con el Instituto. En su debut, la flamante compañía, bajo la dirección artística del cubano Enrique Martínez, declaró su intención de presentar obras de coreógrafos mexicanos y extranjeros, de ballet tradicional y contemporáneo, y como era de esperarse, fue incluida la obra *El lago de los cisnes*, versión de Martínez, con los bailarines Jorge Cano y Melissa Hayden.

Para 1972 la compañía se dividió en dos, el Ballet Clásico de México con Segura al frente, y el Ballet Clásico de Bellas Artes, con el coreógrafo holandés, Job Sanders (1929-2008). Sin embargo, esta separación no duró mucho, ya que para 1973, gracias a Felipe Segura, se unió definitiva y oficialmente, como Compañía Nacional de Danza, y se

convirtió en su director artístico. En 1975, el ingeniero Salvador Vázquez Araujo (1939) se convirtió en el director general de la compañía, con quien se crearon las temporadas anuales de *El lago de los cisnes*, en Chapultepec y *El Cascanueces* en el Palacio de Bellas Artes,⁴⁴ que son hasta la actualidad las más exitosas que tiene la CND.

La versión completa de *El lago de los cisnes* llegó a México tardíamente, hasta el año de 1958, con el Ballet Nacional de Canadá.⁴⁵ Sin embargo, varios fragmentos de la obra se habían presentado con anterioridad en la ciudad de México: en 1930 con la compañía de la Ópera Privé de París en el Teatro Iris; en 1941, 1942 y 1955 el American Ballet Theatre en el Palacio de Bellas Artes; en 1941, 1942 y 1946 fue llevado a escena por el Original Ballet Ruso del Coronel Vassili de Basil, con el cual había venido el ya mencionado bailarín Serge Unger; en 1949 y 1950 por el Ballet de Alicia Alonso; en 1954, 1955, y 1956 con Tamara Toumanova; en 1956 con Lupe Serrano y Michael Lland; en 1957 con la inglesa Beryl Grey y el belga Oleg Briansky; y en 1958 con Le Ballet Janine Charrat de France.⁴⁶

Por su parte, algunas compañías mexicanas también hicieron presentaciones de fragmentos de la obra. En 1947 por el Ballet de la Ciudad de México y la Compañía Markova-Dolin, versión de Antón Dolin y en 1951, sólo la compañía mexicana, con reposición de Segura. De 1948 a 1952, con motivo de las Fiestas de la Primavera, algunos fragmentos fueron escenificados sobre el Lago Mayor del Bosque de Chapultepec, con la participación de dos grupos independientes, el Ballet Chapultepec y el Ballet de Nelsy

⁴⁴ Margarita Tortajada, *op. cit.*, pp. 23, 536; Silvia Susarrey Ríos, *op. cit.*, pp. 103-104.

⁴⁵ Tulio De la Rosa, *El ballet de cámara y sus antecedentes (1957-1963)*, México, CONACULTA, 2000, p. 38.

⁴⁶ Margarita Tortajada, *Danza y Poder I (1920-1963)*, *op. cit.*, pp. 273-280, 321, 428-429, 599, 601, 604.

Dambre (que contaba entre sus bailarines a Segura). Esta última puesta en escena es el antecedente directo de la que la CND montaría casi tres décadas después (1977), así como la presentación realizada por el Ballet Clásico de México en 1969, en el Parque Florencio Antillón de la Presa de la Olla de la ciudad de Guanajuato, la cual fue promovida por el propio Vázquez Araujo.⁴⁷

Hubo otras reposiciones de compañías mexicanas del segundo acto de la obra y del *pas de deux* de *El cisne negro*, como la que estuvo a cargo de César Bordes en 1950 tanto para la compañía de Nelsy Dambre como para la de Sergio Unger (1950); la de Segura con el Ballet Concierto de México, y la primera reposición en México de *pas de trois* de *El lago de los cisnes* (versión de Mary Skeaping) por Tulio de la Rosa con el Taller de Danza del IMSS (1958, antecedente del Ballet de Cámara).

A partir del miércoles 13 de abril de 1977, la CND comenzó las temporadas anuales y a precios populares de *El lago de los cisnes* en Chapultepec, lo cual ha sido un acierto para acercar al público al mundo del ballet clásico.⁴⁸ Este montaje se debió en principio a la iniciativa y esfuerzo de Vázquez Araujo y Felipe Segura, además de otros coreógrafos, bailarines, equipo técnico, el INBA, el Departamento del Distrito Federal (DDF) y del Fondo Nacional para las Actividades Sociales (FONAPAS), y posteriormente hasta hace algunos años, el Festival Internacional Cervantino. En la actualidad participan la Secretaría de Cultura del DF, la Dirección General del Bosque de Chapultepec y el INBA.

⁴⁷ Patricia Aulestia, “20 años de *El lago de los cisnes* en Chapultepec”, *Homenaje Una vida en la danza 1996*, México, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 32, INBA, 1996, pp. 121-122; Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 436; Margarita Tortajada Quiroz, Cd-Room, *Danza y Poder II (196-1980)*, México, CONACULTA-INBA-CENART, 2006, p. 317.

⁴⁸ Beatriz Correa en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 2 de marzo del 2011, inédita; Sylvie Reynaud en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 24 de noviembre del 2010, inédita.

Ese montaje representa enormes dificultades por ser un escenario no tradicional y requerir instalaciones especiales para bailarines, equipo y público, como baños, luz, carpas para camerinos, etc., aspectos que se han solucionado y mejorado a lo largo de treinta y cuatro temporadas, para la comodidad de los artistas y la audiencia que se encuentran a la intemperie.⁴⁹ Sobre ello habló Susana Benavides en el estreno, al referirse a los problemas que enfrentaban los bailarines por el tipo de escenario y el clima, pero consideró que “vale la pena el sacrificio” por tener la posibilidad de llegar a un amplio público.⁵⁰

Este ballet se ha convertido no sólo en la obra más importante de la compañía, sino la que la identifica. El público lo espera año con año, y de acuerdo con la actual directora de la CND, Sylvie Reynud, sucede lo mismo con bailarines, coreógrafos y maestros ensayadores.⁵¹ Esto se debe tanto a la obra misma, como a la identificación que la gente tiene con el Bosque de Chapultepec, así como con la adaptación que impacta la duración y con el costo del boleto.⁵²

⁴⁹ Beatriz Correa en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, *op. cit.*; Giselle Colás en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 12 de marzo del 2011, inédita; Nellie Happee en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 28 de marzo del 2011, inédita.

⁵⁰ Susana Benavides en Angelina Camargo, “Señala Susana Benavides. Para apreciar el ballet no es necesario ser un experto”, en *Excelsior*, México, 24 de febrero de 1978, pp. 1-C y 2-C.

⁵¹ Maestro ensayador es aquel que se dedica al ensayo y corrección de los bailarines para la ejecución de una obra determinada.

⁵² Beatriz Correa en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, *op. cit.*; Fabienne Lacheré en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 1 de abril del 2011, inédita; Giselle Colás en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, *op. cit.*; Nellie Happee en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, *op. cit.*; Patricia Aulestia en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 11 de marzo del 2011, inédita; Sylvie Reynaud en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, *op. cit.*

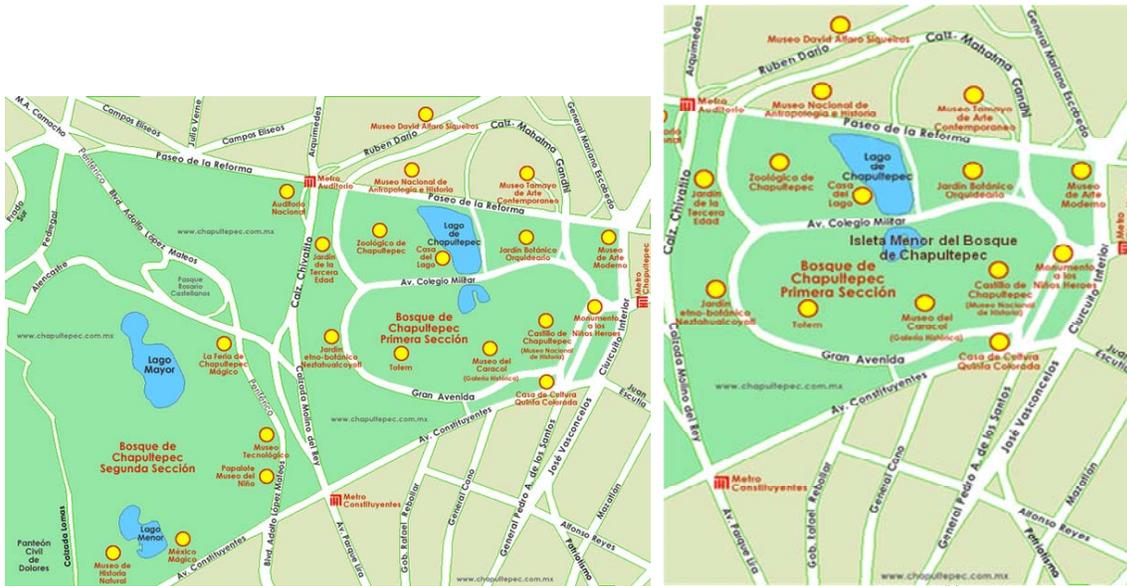
1. Chapultepec como escenario y escenografía

La palabra Chapultepec viene del náhuatl y significa Cerro del Chapulín. Actualmente, el Bosque de Chapultepec de la Ciudad de México es el parque urbano más grande de Latinoamérica; tiene una extensión de 686.01 hectáreas y está dividido en tres secciones que cuentan con diferentes sitios recreativos, culturales y deportivos. En la primera sección se encuentran, por mencionar algunos: el Museo de Antropología e Historia; el Museo Rufino Tamayo; el Museo de Arte Moderno; el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec (que fuera la casa presidencial de 1883 a 1939 cuando se le declaró patrimonio nacional); la Casa del Lago a orillas del Lago de Chapultepec, donde se pueden realizar actividades recreativas como rentar lanchas y kayacs; el lago menor con su isleta artificial, donde se realiza *El lago de los cisnes*; y el Zoológico de Chapultepec. En la segunda sección se destacan la Casa Presidencial de Los Pinos, el Papalote Museo del Niño, la Feria de Chapultepec, el Museo de Historia Natural y el restaurante El Lago, mientras que la tercera es una reserva ecológica.



Mapa del Bosque de Chapultepec por secciones.⁵³

⁵³ Mashpedia, Chapultepec, <http://www.mashpedia.es/Chapultepec>; intervenido por Haydeé Gutiérrez Villa, marzo 2012.



Mapas de la segunda y primera sección del Bosque de Chapultepec.⁵⁴



Mapa del lago mayor y menor del Bosque de Chapultepec.⁵⁵

⁵⁴ **El Castillo de Chapultepec**, <http://deexpedicion.com/mexico2008/es/chapultepec>; intervenidos por Haydeé Gutiérrez Villa, diciembre 2012.

⁵⁵ **El Castillo de Chapultepec**, <http://deexpedicion.com/mexico2008/es/chapultepec>; intervenido por Haydeé Gutiérrez Villa, diciembre 2011.

2. *El lago de los cisnes* en Chapultepec 1977

En 1976 el director de la CND, Salvador Vázquez Araujo, comenzó a trabajar en la presentación de *El lago de los cisnes* en Chapultepec. En colaboración con Felipe Segura eligió como escenario la isleta artificial del lago menor del Bosque, con el fin de aprovechar la atmósfera natural y las facilidades que el espacio ofrecía.⁵⁶ Para su realización se hicieron planos y diferentes ajustes que permitieron el montaje de escenarios provisionales, apoyados en las islas y en el fondo del lago. Se pretendía que cada escenario fuera funcional para la presentación de las mujeres-cisne, el hechicero Von Rothbart, Odile, Sigrifido y sus amigos, al tiempo que quedaran enmarcados por el bosque, el lago y el castillo de Chapultepec, que remata el paisaje, aunque actualmente debido a la altura de los árboles es casi imperceptible. Además se integraron a la puesta caballos, perros y cisnes negros y blancos.⁵⁷



Vista del Castillo de Chapultepec.⁵⁸

⁵⁶ Programa de mano, *El lago de los cisnes*, XXXIV Temporada, Compañía Nacional de Danza, Isleta del Bosque de Chapultepec, México, febrero-marzo de 2011.

⁵⁷ *Idem*; Alejandrina Escudero, *Felipe Segura: Una vida en la danza*, México, CONACULTA-INBA-Escenología A. C., 1995, pp. 215-216.

⁵⁸ **Mashpedia, Castillo de Chapultepec**, http://www.mashpedia.es/Castillo_de_Chapultepec; marzo 2012.

Para el libreto se escogió el final feliz, y Felipe Segura fue el encargado de reducir *El lago de los cisnes* de tres horas de duración a una hora con diez minutos aproximadamente, para presentar no solamente fragmentos aislados, sino una síntesis de la versión completa; de tal forma que hizo una selección de la partitura y elaboró un texto acorde, suprimiendo las partes que no eran fundamentales para la comprensión de la obra.

La música fue interpretada por la Orquesta del Teatro de Bellas Artes y dirigida por Fernando Lozano, y esa grabación se sigue usando hasta el día de hoy. El guión fue elaborado por Vázquez Araujo y Segura, mismo que fue entregado a Alejandro César Rendón, con el fin de que éste le diera un toque poético. La narración cobró vida en la voz del locutor de radio Jorge Kellog.⁵⁹

La iluminación y la escenografía estuvieron a cargo de Antonio López Mancera, quien posteriormente también diseñó el vestuario, pues en un principio se utilizó el de la obra también romántica *Giselle*.

Los créditos anunciados para el estreno fueron: Alicia Alonso, Felipe Segura y Jorge Cano, encargados del arreglo coreográfico para el lugar; Alejandro César Rendón, del libreto. Los y las bailarinas participantes fueron Laura Urdapilleta o Martha Pimentel como Odette; Susana Benavides o Elena Carter como Odile; Joe Wyatt, Pablo Moré, Roberto Sánchez o Francisco Salgado como Sigfrido; y Aurelio García o Atalfa Suárez como el Hechicero.⁶⁰

Antes del estreno se publicó que estas funciones tenían “espíritu recreativo” y además buscaban presentar un espectáculo “de real categoría” para público masivo y

⁵⁹ *Ídem*.

⁶⁰ “En el Bosque de Chapultepec se montará *Lago*”, en *Ovaciones*, México, 9 de abril de 1977.

mostrar los avances “balletísticos que ha alcanzado esta disciplina en el país”.⁶¹ El espectáculo se consideró “una excelente idea” y se vaticinó que se convertiría en un espectáculo para público infantil y turístico.⁶²

El éxito adelantado se obtuvo; el público llenó totalmente el lugar hasta la última función de la temporada, el 23 de abril. En su crónica, Dionisia Urtubées dio más datos sobre los participantes del montaje: Laura Urdapilleta como Odette; Susana Benavides, como Odile (quien había mostrado su dominio técnico e interpretativo); el *pas de quatre*, a cargo de Carmen Olvera, Maclovia Carrión, Claudia Trueba y Beatriz Correa; el pequeño dúo de cisnes, con Jacqueline Fuller como una de ellos. Señaló el pésimo sonido de la obra, que impedía ser escuchada la música.⁶³

Posteriormente hubo cambios; Jorge Cano montó en la versión original la coreografía de las princesas y los bufones,⁶⁴ junto con el también bailarín y coreógrafo Carlos López hicieron los arreglos de la polonesa y la variación de los amigos de Sigfrido. En tanto, la bailarina Laura Echevarría fue la responsable del ajuste coreográfico para el cuerpo de baile del segundo acto, basado en la versión de Alicia Alonso.⁶⁵

⁶¹ “Mañana en Chapultepec, *El lago de los cisnes*”, en *El Sol de México*, México, 12 de abril de 1977.

⁶² Pedro Mármol, “Gerundios y pleonasmos”, en *El Nacional*, México, 9 de abril de 1977, p. 15.

⁶³ Dionisia Urtubées, “El Ballet de Bellas Artes en el Bosque de Chapultepec”, en suplemento *Revista mexicana de cultura* de *El Nacional*, México, abril de 1977.

⁶⁴ Patricia Aulestia, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁶⁵ Programa de mano, *El lago de los cisnes*, XXXIV Temporada, *op. cit.*

3. Argumento de la CND

El argumento es básicamente el mismo que el de 1877 y 1895, sólo que no se encuentra dividido en cuatro actos, sino que consta solamente de uno y tiene final feliz. La obra comienza con la celebración de una justa y un baile por el aniversario de Sigfrido, un príncipe agobiado por la necesidad de escoger esposa; para alegrarlo sus amigos lo invitan a realizar una cacería a un lago cercano, el cual está dominado por el hechicero Von Rothbart, quien al no haber obtenido la mano de Odette, lanzó un encantamiento sobre ella y su corte convirtiéndolas en cisnes. A medianoche los cazadores ignorantes de la situación, llegan al lago y presencian la transformación de sus presas en doncellas. Rothbart que nunca deja de vigilar, observa el encuentro amoroso entre Odette y Sigfrido y, sintiéndose amenazado decide enviar a Odile a un palacio derruido en el bosque para confundir al príncipe y provocar que involuntariamente rompa los votos de amor que éste le hiciera a la reina de las mujeres-cisne. Sin embargo, Sigfrido se da cuenta del engaño y con ella lucha contra el hechicero y rompe el hechizo. Finalmente, los amigos de Sigfrido y las mujeres-cisne observan a la feliz pareja sobre una embarcación que cruza las aguas.⁶⁶

Diferencias y similitudes de los argumento de 1877, 1895 y la CND:

- La CND presenta una síntesis en un acto de las versiones rusas, que respeta la conformación de las obras románticas, al dividirse escénicamente en dos planos terrenales –la corte y las ruinas de un castillo en el bosque- y dos fantásticos, llamados blancos -el bosque y lago de los cisnes.

⁶⁶ *Ídem.*

- En la adaptación que realizó Segura, el *Leitmotive* de la composición de Tchaikovsky fue respetado, de la misma forma que conservó a la música como personaje, fuente expresiva y sustento coreográfico.
- En las versiones rusas de 1877 y 1895, toda la acción se desarrolla por la noche; pero en ésta de la CND, se incorpora la escena de la justa que transcurre por la mañana.
- En los argumentos rusos de 1877 y 1895, el festejo por la mayoría de edad del príncipe Sigfrido (primer acto) ocurre un día antes del baile en el que debe escoger esposa (segundo acto). En la puesta en escena de la CND, estas celebraciones se juntan en una sola al comienzo de la obra.
- En la obra de la CND las jóvenes princesas casaderas bailan con un ramo de flores, lo que guarda similitud con la de 1877, aunque esto tiene lugar durante el primer acto y es a las campesinas a quienes se les obsequian listones y flores, con los que realizan una danza.
- Una semejanza que mantiene la puesta en escena en Chapultepec con las dos versiones rusas es el resonar de las trompetas. La diferencia es que esto sucede durante el tercer acto cuando Sigfrido debe escoger esposa. Con la CND tiene lugar al comienzo de la obra durante el aniversario del príncipe, cuando además elegirá a su futura esposa entre las princesas en edad casadera.
- La CND presenta bufones, lo que no aparece en ninguno de los argumentos de 1877 y 1895. El personaje de un bufón apareció en 1920 con la versión realizada por Nemirovitch-Dantchenko en Rusia.

- En los argumentos de 1877 y 1895 se menciona a Odette como la hija de un hada y como una princesa respectivamente; mientras que en la puesta de la CND, ella es una reina.
- En los de 1877, 1895 y de la CND Odette porta una corona sobre la cabeza; sin embargo en la versión de esta última no se menciona que sea una protección contra la madrastra-hechicera como en el de 1877.
- En la versión de la CND se menciona que la madre de Odette es quien llora y forma el lago en el que vive, mientras que en la de 1877 es su abuelo quien lo hace.
- Una semejanza entre la puesta en escena de la CND y las rusas, es que en todas se menciona la existencia de unas ruinas en el bosque a la orilla del lago. Sin embargo, las rusas hablan de una capilla a la que Odette y su corte de amigas entran, en tanto que en la de Chapultepec son de un castillo olvidado en el bosque, que permite la introducción de Odile.
- En los argumentos de 1877 y 1895 no se aclara en qué momento de la noche los cisnes se transforman en doncellas, mientras que en el de la CND sí se especifica que ocurre a la media noche. Una similitud que todos comparten es que Odette y su corte recuperan su apariencia humana, teniendo como testigos a Sigfrido y amigos, de tal manera que él no baila con un cisne sino con una mujer, Odette. Esto mismo sucede con Odile, que pese a ser llamada “el cisne negro”, es una mujer que físicamente aparenta ser Odette.
- La versión de la CND también presenta las galas de ballet que se incluyen en las rusas de 1877 y 1895. No obstante, para adecuarlas a la duración y congruencia del argumento, la gala del tercer acto (de las doncellas, pero no las folclóricas) se

incorporó a la celebración de cumpleaños del príncipe. Las galas del segundo y cuarto acto son ejecutadas por las mujeres-cisne en el bosque. En la CND se respetan los *pas de deux* y *pas de quatre* de las mujeres-cisne y la danza del cuerpo de baile que manifiesta la alegría del amor y no la tristeza.

- En los argumentos rusos no se menciona el uso de barcas, las cuales son utilizadas por la CND para aprovechar el lugar, contextualizar la obra y darle vida al espacio natural. Esto ocurre cuando Sigfrido y su comitiva van en busca de los cisnes y al final del ballet cuando él y Odette se alejan del lugar encantado.
- En *El lago de los cisnes* en Chapultepec, los papeles de Odette y Odile no son ejecutados por una misma bailarina, al igual que tampoco lo es el rol del príncipe. Éste tiene cuatro bailarines: el primero es el jinete que lo interpreta cuando sale de cacería a caballo; el segundo es el que baila en la corte; el tercero realiza el *pas de deux* con Odette, y el cuarto lo hace con Odile.
- Al día siguiente de conocer a Odette, en el tercer acto de las versiones de 1877 y 1895, se realiza un baile en palacio para que Sigfrido elija esposa. Ahí se encuentra con Von Rothbart y Odile. En la versión de la CND dicho baile no sucede, pero el hechicero envía a Odile a buscar a Sigfrido. Este encuentro tiene lugar durante la madrugada, después de la celebración, en las ruinas de un castillo perdido en el bosque, en el que están completamente solos.
- En las tres versiones cuando Sigfrido es cautivado por Odile, Odette aparece bajo la forma de cisne, sólo que en las rusas esto sucede tras una ventana y en la mexicana lo hace detrás de un arco.

- En el argumento de 1895 se aclara que Odette después de presenciar como Sigfrido declarará su amor a Odile, ella retoma su apariencia femenina logrando que el príncipe reaccione, lo cual también sucede en el de la CND, sin embargo él no la ve en el palacio sino en el lago y bosque donde ella se encuentra con su corte.

4. Montaje de la obra por la CND

Actualmente el montaje de la obra es una labor que requiere de la cooperación de más de cien personas y de un trabajo de aproximadamente mes y medio. El escenario artificial principal permanece en el sitio durante todo el año, expuesto a la acción de los elementos naturales que terminan por dañarlo, debiendo ser anualmente acondicionado y pintado para su utilización. Para la sonorización se usan equipos eficientes y la dirección de las bocinas es lineal, es decir de frente al público, y calculado por el número de butacas por función. Éstas son 2,381 en total, que hacen una suma de 30 mil espectadores por temporada.

Desde 2009, con la finalidad de proteger aún más el entorno natural y la conservación del lago, las isletas y sus árboles, la CND ha tenido que buscar nuevas soluciones para cumplir con las disposiciones de la Unidad de Protección Civil, como cambiar la red eléctrica, usar equipos de menor consumo energético y modificar los soportes de las torretas de luz para que los árboles no carguen con el peso, como anteriormente lo hacían. Éstas deben ser amarradas con cuerda de algodón a las ramas para camuflagear con ellas las ramificaciones tubulares.

La iluminación de los escenarios es realizada con reflectores elipsoidales (utilizados para iluminar a una gran distancia), reflectores tipo par, seguidores, minibrutos, lámparas elipsoidales que cuentan con un sistema de cuchillas internas, que permiten crear juegos lumínicos, cromáticos y texturas, así como ocultar o corregir. Se utilizan correctores y micas de distintos tonos para enfatizar ciertas áreas.

El palacio recibe un baño de luz uniforme desde la cabina (localizada detrás de la gradería), el cual entra en contacto con la iluminación dada dentro del escenario, con la

finalidad de crear planos de profundidad. Los tonos usados para este escenario son no color, corrector y paja. En el escenario de las mujeres-cisne se usa un corrector y tres tonos distintos de azul: *Medium Bleu-132* Lee (el más oscuro de los tres usados), *Dark Steel Bleu-174* Lee y *Summer Bleu 140*-Lee o bien, *Mist Bleu-061* Lee. En el espacio de Odile se usan luces ACL, correctores y micas en rojo. La isla del hechicero es iluminada desde la cabina y por diferentes luces dispuestas en el escenario, tres *artlight* o *moving lights* (luz robótica), luminarios wash, un par de back en el arco de la escenografía y al frente de la isla un atómico que es un estrobo parpadeante, que da vida a la ira de Von Rothbart.⁶⁷

Para realizar el espectáculo colaboran con la CND estudiantes de la Escuela Nacional de Danza Clásica del INBA, quienes actúan como parte de la corte; la Compañía Nacional de Danza Folklórica, dirigida por Nieves Paniagua, y cuyos bailarines dan vida a la orilla del lago, junto con jinetes y seis caballos provenientes de Xochimilco. Para estos últimos, año con año deben construirse establos temporales dentro del Zoológico de Chapultepec, mismo que presta para las funciones un cisne negro y uno blanco, los cuales a mi parecer se estresan y en vano, ya que debido a su tamaño son difícilmente visibles.⁶⁸

Otras entidades que participan en la obra son: Unidad Protección Civil de la Delegación Miguel Hidalgo, que es la que da el visto bueno para el inicio de la temporada. La Unidad Interna de Protección Civil del INBA, que es la que indica a la CND los requisitos que debe cubrir, aunque ésta toma todas las medidas para salvaguardar el bienestar de los participantes y el público. A dicha entidad pertenecen los dos bomberos presentes en cada función, para evitar o controlar cualquier percance que pudiera suceder,

⁶⁷ Rafael Mendoza Baltazar en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 1 de diciembre del 2011, inédita.

⁶⁸ *Ídem*.

especialmente durante las descargas de pirotecnia, que en total suman cuatro. La primera ocurre al principio de la función en la isla del brujo; la segunda tras la arcada del palacio derruido en el bosque, en el escenario de Odile; la tercera cuando Sigfrido descubre el engaño de Odile en el escenario de ésta, y la cuarta en la isla del hechicero cuando éste muere.⁶⁹

⁶⁹ *Ídem.*

Espacios escénicos

El escenario sobre el que se lleva a cabo *El lago de los cisnes* es la Isleta del lago menor de la primera sección de Chapultepec; en ella los espacios escénicos están determinados por los bailarines, a los que personifican y representan.

La acción tiene lugar en cuatro escenarios artificiales y dos naturales, lo que suma seis en total. El primero de los cuatro artificiales es el palacio, un escenario volado que se apoya directamente sobre el fondo de la isleta; mide aproximadamente 13x13m y se encuentra aproximadamente a unos 40 metros de distancia de la zona de butacas.

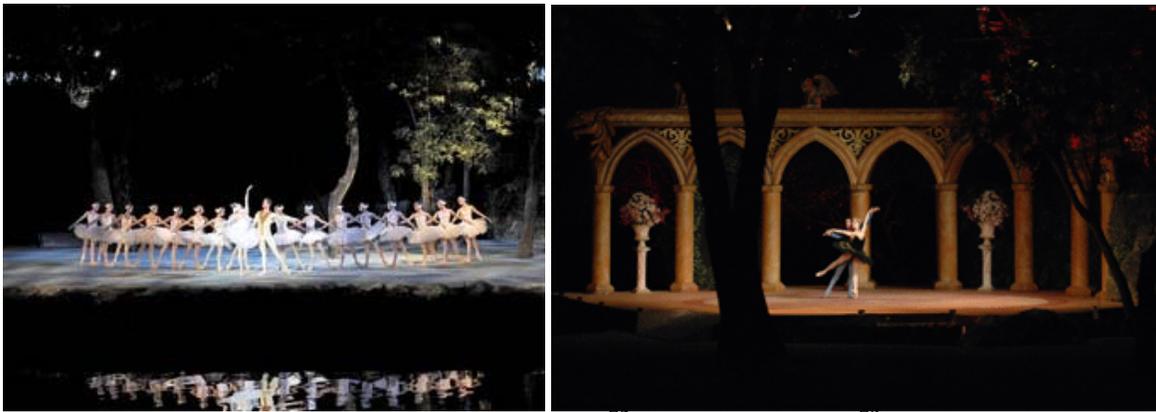


Escenario de la Corte.⁷⁰

El segundo, es el principal del bosque-lago –llamado por la CND como escenario del cisne blanco-, al cual me referiré como el de las mujeres-cisne, de 20x16m, localizado a 18 metros del público. Su piso está pintado de verde y salpicado de azul para dar textura y lograr que éste se funda con el entorno; su escenografía está conformada por seis árboles

⁷⁰ Mexicanos interpretan el lago de los cisnes, http://www.rpp.com.pe/2011-02-25-mexicanos-interpretan-el-lago-de-los-cisnes-foto_339804_5.html, diciembre 2011.

naturales que se encuentran en la isla, una malla metálica moldeada como rocas, que rodea el escenario y el lago sobre el que las bailarinas se reflejan durante la función. El tercer escenario es una combinación de uno natural (una pequeña isla) y uno artificial, la isleta del hechicero, cuenta con un arco y un puente volado sobre el que éste camina y ejecuta sus movimientos, a 25 metros del espectador. Y el cuarto, un castillo en ruinas internado en el bosque –llamado por la CND como escenario del cisne negro-, al que llamaré de Odile, está detrás y a un costado del escenario de las mujeres-cisne, al que está unido. Este cuarto escenario artificial no es completamente simétrico, mide un aproximado de 12x9m y está a 25 metros de los espectadores; cuenta con una escenografía de árboles naturales y una arcada palaciega con gárgolas en la parte superior. El segundo arco de ésta cuenta con una malla de tela, tras la que aparece Odette como cisne provocando que el príncipe salga de su adormecimiento.⁷¹



Escenario de las mujeres-cisne⁷² y Escenario de Odile⁷³

⁷¹ Juan Gerardo Luna Cano en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 8 de febrero del 2012, inédita.

⁷² **El lago de los cisnes, referente de la ciudad**, <http://origin-impreso.milenio.com/node/9115107>, 25 de febrero del 2012.

⁷³ **El Lago de los Cisnes...Vuelve la Compañía Nacional de Danza**, <http://www.interescena.com/wp-content/uploads/2010/02/cnd-lago-de-los-cisnes-febr.gif>, 25 de febrero del 2012.



Fotografías de Vivi Flores, CND. El Brujo Von Rothbart.

Los escenarios naturales son aquellos donde, en algún momento, los bailarines tienen presencia: la orilla del lago y éste en sí mismo, que como escenografía complementan cada una de los espacios artificiales. Estos escenarios naturales adquieren vida cuando por la orilla del lago cruzan los jinetes, el carruaje que trae a la reina y cuando la corte baila. En tanto, las aguas del lago son surcadas por las barcas de dragón y la del cisne blanco. Así que el lago no es sólo escenografía y escenario, sino un personaje más de la obra.

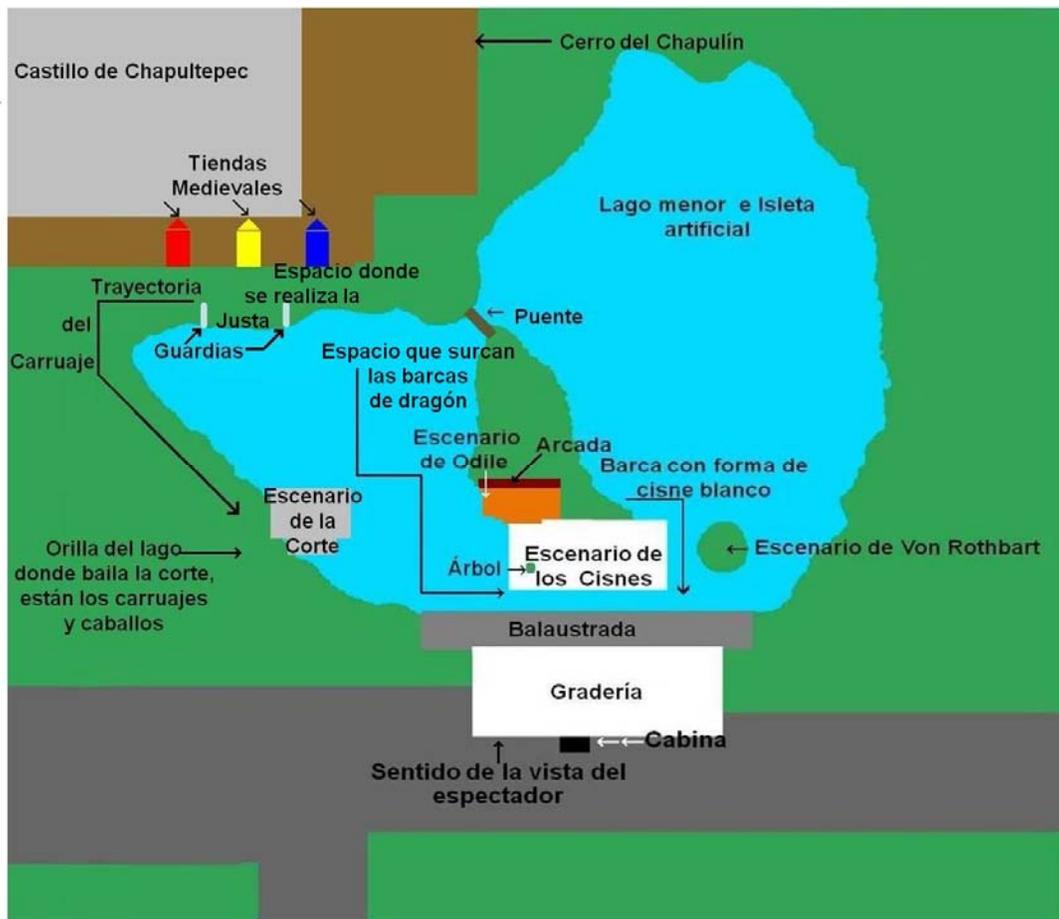


Barca del cisne blanco con Odette y Sigfrido⁷⁴ y Barcas de Dragón con Sigfrido y comitiva.⁷⁵

⁷⁴ **El lago de los cisnes, en Chapultepec**, http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=564277; 25 de febrero del 2012; **El Lago de los Cisnes en Chapultepec / The Swan Lake in Chapultepec Woods**, <http://mex4you.net/wallpapers/displayimage.php?pid=3001>, 25 de febrero del 2012.

⁷⁵ **La obra "El Lago de los Cisnes", afina los últimos detalles**, <http://impacto.mycapture.com/mycapture/enlarge.asp?image=22592031&event=704944&CategoryID=36830>, 25 de febrero del 2012.

Por ello también los propios espacios escénicos son referencias de los actos que componen la versión original de la obra. Los mundos reales y mágicos están situados en el espacio: al iniciar la obra se entra en el mundo terrenal por medio del palacio, y después, al fantástico de las mujeres-cisne y el hechicero, del que se regresa al anterior durante el dueto de Odile y Sigfrido, para retornar finalmente, al lago encantado donde se rompe el hechizo.



Mapa de la puesta en escena de *El lago de los cisnes* en el lago menor de Chapultepec, por la CND.⁷⁶

⁷⁶ **El Castillo de Chapultepec**, *op. cit.*, intervenido por Haydeé Gutiérrez Villa, febrero 2012.

Iluminación

La “luminotecnia” como la llama Rafael Mendoza, director técnico de la CND, es la técnica de iluminar el cuerpo sobre el escenario, y crear la "escenografía del espacio" con la intención de generar emociones, una experiencia estética en el espectador.⁷⁷

La complejidad de la iluminación de *El lago de los cisnes* en Chapultepec, radica en que se presenta al aire libre, debiendo adaptarse al espacio, duración y argumento. Se busca repetir o imitar los ángulos de luz que se utilizan en teatro para iluminar a los bailarines, animales y objetos escenográficos presentes en el escenario, así como evitar que los proyectores y lámparas sean perceptibles para el público.⁷⁸

Los ángulos para la iluminación pueden ser frontales, laterales, superiores, inferiores o a contraluz, de acuerdo con las necesidades de la obra. Éstas pueden ser espaciales, coreográficas y dramáticas, y también determinan la intencionalidad, color e intensidad de la luz.

La iluminación busca perfilar y definir los cuerpos, para que tengan volumen y sean tridimensionales. Al mismo tiempo se separan o individualizan del resto de los elementos presentes en el escenario. Enfatizan rasgos, como el rostro del bailarín, que debe ser claro y visible para el espectador, debido a la teatralidad del ballet y su uso de la mímica.

En *El lago de los cisnes* cada cuadro tiene una intención lumínica y dramática específica. El primero, con la entrada de Sigfrido en escena, la justa y su recorrido hacia palacio ocurre durante el día, por ello la luz es poderosa, brillante y sin ninguna mica de color.

⁷⁷ Rafael Mendoza Baltazar en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 29 diciembre del 2011, inédita.

⁷⁸ *Ídem*.

El segundo es por la noche, en el interior del palacio y a la llegada de Sigfrido. Ahí se hace un juego de ángulos, filtros e intensidad, que permite una iluminación efectiva. La escena comienza con un personaje que enciende las antorchas dispuestas alrededor del escenario, de manera que éste va siendo develado poco a poco; se enciende un contraluz sobre las ventanas y sobre los personajes que están listos para bailar, con la intención de destacar sólo sus siluetas. La música inicia y el escenario termina por ser iluminado con una luz brillante, con filtros de colores que subrayan el carácter festivo de la ocasión.

Tercer cuadro: Tiene lugar cuando el príncipe y su corte salen de cacería al lago de los cisnes y surcan las aguas en unas barcas con forma de dragón. La escena es nocturna y es iluminada de manera rasante (a nivel de la superficie) en colores azul, predominantemente, y verde, apoyada por los seguidores (lámparas que siguen el recorrido de determinado personaje u objeto). El azul para lograr quitar el color verde que el lago tiene naturalmente a causa de la hojarasca que cae de los árboles.⁷⁹

El cuarto cuadro es la primera escena del hechicero. En su escenario se combina pirotecnia, efectos de luz con colores profundos que personifican el mundo mágico de von Rothbart, morados, violetas, azules y rojos, los cuales también son apoyados por los seguidores.

Quinto cuadro: Se desarrolla en el escenario de las mujeres-cisne, el bosque y lago al que Sigfrido y sus amigos llegan. La isleta del cisne blanco (así llamado por la CND) es un espacio nocturno, frío, con luz de luna que atraviesa el follaje de los árboles y toca el cuerpo de los bailarines. Se hace un juego de ángulos, de filtros fríos no muy oscuros y

⁷⁹ *Ídem.*; Juan Gerardo Luna Cano en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, *op. cit.*; José Leodegario Andrés Martínez Castillo en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 10 de febrero del 2012.

potentes, que enfatizan la atmósfera fantástica. Para los solistas se usan seguidores. Durante este cuadro hay interacciones con el brujo, de tal manera que el espacio de éste aparece y desaparece por medio de la luz.

Sexto cuadro: El escenario de Odile, un palacio consumido por el bosque y el tiempo. Ella aparece a contraluz, de tal manera que sólo se ve su silueta. La iluminación es lateral proveniente de un sólo costado, y por detrás, dirigida a la arcada y gárgolas para obtener cuerpos volumétricos. La intensidad del color determina la personalidad de la bailarina, así que se hace uso del color rojo en la arcada, mientras que el resto es incoloro y muy brillante.

III. Descripción y análisis visual y estético de *El lago de los cisnes*, en la isleta menor del Bosque de Chapultepec, XXXIV Temporada, 2011⁸⁰

1. Descripción

La obra da inicio con la música y la narración de la historia que nos otorga la información de lo que acontece en los momentos clave y nos sitúa en un reino lejano y apartado de la realidad.

El príncipe Sigfrido entra en escena a caballo, por detrás del lago, en donde se encuentran unas tiendas medievales, dos o tres guardias y se lleva a cabo una justa para dar inicio a la celebración del aniversario de Sigfrido, quien participa en ella. Al finalizar, se dirige al palacio, primer escenario del lado izquierdo del espectador, donde se realiza el baile. A su llegada, se enciende la llama de las antorchas que da paso a la iluminación total del lugar, que se ve enriquecida por los movimientos y colores del vestuario de los bailarines (en tonos verdes, rosas, amarillos, cobre, azul, etc.).

La acción se expande al segundo espacio escénico, extensión del principal; la orilla del lago, donde se aprecia la llegada de un carruaje, caballos y a más integrantes de la corte bailando con antorchas. Al finalizar el festejo, Sigfrido sale a caballo de cacería con sus amigos, rodeando el lago, mientras que el palacio se obscurece.

Sigfrido llega al tercer espacio escénico, el lago, que se ilumina del lado izquierdo del público. Desde ahí se puede ver a una embarcación con forma de dragón seguida de dos más pequeñas, en las que van hombres con antorchas que reman. En tanto que surcan el agua, a la derecha del espectador se enciende el cuarto escenario, una pequeña isla que tiene como protagonista al hechicero Von Rothbart, sobre quien nos habla el narrador.

⁸⁰ Notas tomadas durante la función del viernes 11 de marzo del 2011.

El príncipe y su comitiva llegan al corazón del bosque (quinto escenario, localizado de frente al espectador); desembarcan mientras el lugar es bañado por una luz azul. Sigfrido se queda solo y presencia la transformación de Odette; se acerca a ella y besa su mano. Desde su isla, Rothbart se percata de la amenaza que este encuentro representa para su poderío, en tanto que las mujeres-cisne aparecen sobre su escenario, el principal. El séquito que acompañaba a Sigfrido llega con la intención de iniciar la cacería y él les pide que se marchen; regresa con Odette y bailan por todo el escenario rodeados por la corte de la reina de los cisnes en posición estática. Después tiene lugar el *pas de quatre* y el *pas de deux* de las mujeres-cisne, seguido del *pas de deux* de Odette y Sigfrido, que incluyen solos.⁸¹

Los dominios de Rothbart se llenan de luz por el árbol que parpadea intermitentemente e ilustra la furia del mago. Esto atemoriza a las mujeres-cisne y a su reina, quienes se internan en el bosque y desaparecen.

Rothbart urde su plan para engañar al príncipe, enviando a Odile bajo un velo mágico que le dará la apariencia de Odette. Odile, el cisne negro, se presenta con su tutú del mismo color en el sexto espacio escénico, inundado por una luz rojiza. Sigfrido es engañado y va a su encuentro, mientras que el escenario de los cisnes blancos queda en penumbras, y bailan su *pas de deux*.

Este momento tiene un importante peso dramático y estético, pero se realiza en una zona enmarcada por árboles, localizada a un costado y detrás del espacio escénico principal, lejana a la mirada del espectador. Así, la apreciación de la ejecución coreográfica debe superar la distancia y un árbol presente en el escenario, que en algunos

⁸¹ Momento de la danza en que el cuerpo de baile o resto de los bailarines de una obra desaparecen del escenario o bien, se quedan en él como estatuas vivientes, mientras el bailarín o la bailarina ejecutan su danza por todo el escenario sin nadie más que los acompañe en sus movimientos.

momentos obstaculiza la visión de los espectadores, pero que enfatiza la escenografía y la sensación de estar en un bosque mágico con seres encantados.

Odette aparece detrás de una de las arcadas; Sigfrido se da cuenta del engaño y parte en su búsqueda, mientras que las luces del escenario se apagan. Desde la obscuridad del bosque, las mujeres-cisne entran en escena, la luz invade el escenario y bailan. Odette llega y el narrador explica su agonía por el desengaño amoroso, mientras que el escenario de Odile y Sigfrido es iluminado por fuegos artificiales. Sigfrido llega a tiempo y renueva sus votos de amor a Odette, entonces, hay un silencio que termina al iniciar el tema del cisne, con el que apreciamos a la reina sostenida en alto por su príncipe.

Von Rothbart, iracundo, hace una demostración de sus poderes por medio del estallido de fuegos artificiales, luces intermitentes y estrépitos provenientes de su isla; sin embargo, Sigfrido lo desafía desde el escenario principal.

Llegan las mujeres-cisne y los amigos del príncipe para celebrar la unión de Odette y Sigfrido, quienes salen del escenario llevándose con ellos la iluminación. Nuevamente el tema del cisne se escucha y sobre el lago “como cristal líquido”, una barca en forma de cisne blanco surca las aguas llevando en ella a los dos amantes que han vencido al mal y liberado a las mujeres-cisne.

Algunos puntos que deben tomarse en cuenta de este montaje son:

- El espacio de representación permite enfatizar los elementos del Romanticismo decimonónico, pero desde el montaje original la CND debió considerar que puede ser también un factor en contra. Por ello se tomó en cuenta el tiempo de duración, el frío del bosque durante la noche que afecta a los bailarines por su ligero vestuario, y a los

espectadores que desde sus asientos, también se encuentran expuestos a él, así como la distancia que separa a estos últimos de los escenarios.

- La narración de lo que sucede sobre los distintos escenarios efectivamente favorece la comprensión de todos los espectadores, inclusive los que no han tenido acercamiento previo, o los niños, a quienes les facilita el encuentro con esta expresión artística.
- En esta versión, a diferencia de la original, el hechicero Von Rothbart no participa en la acción directamente, ya que se encuentra confinado a su espacio escénico sobre una pequeña isleta. Esto mismo sucede con el *pas de deux* de Odile y Sigfrido, que debería llevarse a cabo en el palacio, durante el baile en el que Sigfrido escogerá esposa, pero que debido a las características de la obra se desarrolla en las ruinas de un castillo perdido en el bosque, favoreciendo el ambiente enigmático que se pretende dar a Odile, llamada el “cisne negro”.

Las características que se han mencionado sobre la puesta en escena de la CND en Chapultepec han permitido que *El lago de los cisnes* siga siendo una obra vigente hasta el día de hoy: el enfrentamiento entre el bien y el mal, la derrota de este último, el poder del amor para transformar a la reina, el valor mostrado por el príncipe, el espacio de representación que evoca los ambientes exóticos y misteriosos, el significado que tiene el Bosque de Chapultepec para los espectadores, la maestría de bailarines, coreógrafos y técnicos. Aunque la obra es producto del Romanticismo del siglo XIX, continua teniendo relevancia artística, tanto por sus valores estéticos como dancísticos, así como por poner énfasis en aspectos emocionales y psicológicos que el discurso de la obra señala: la

búsqueda del amor, el triunfo del bien sobre el mal y el gusto que perdura entre el público por los melodramas.

2. Análisis

Las artes escénicas se rigen por distintos ejes perceptivos y conceptuales que los de las artes plásticas, debido a que son obras efímeras, de repetición, de acontecimiento y presenciales, que forzosamente necesitan del espectador y el artista intérprete en el mismo espacio y tiempo. Este último también es un artista creador, pues aunque siga lineamientos determinados por el argumento, coreógrafo, músico y director escénico, crea una interpretación personal e irrepetible, y es precisamente quien se muestra ante el espectador.

Las artes escénicas necesitan de cuatro elementos para realizarse: una obra a representar, un espacio escénico, un artista-intérprete-creador y el espectador. Éste hace un pacto tácito de encuentro y presencia en un lugar y a una hora determinada. En ocasiones este compromiso es casual entre nuevos asistentes, mientras que en otras es una cita constante y permanente, en la que ya se ha entablado una relación afectiva y estética, no necesariamente sólo entre el artista y el espectador, sino con la obra.

El historiador y teórico argentino de las artes teatrales Jorge Dubatti, aborda a las artes escénicas como fenómeno de actividad convivial, misma que requiere tres momentos: el acontecimiento de la comunión propiamente (en el teatro), pero también de pre acontecimiento (el montaje, los ensayos, la preparación) y de post acontecimiento (la reflexión, el revivir, el convertirse un público asiduo).⁸²

El pre-acontecimiento en la versión de la CND de *El lago de los cisnes* es muy complejo por las características que ya mencioné, lo que también afecta a los bailarines que

⁸² Jorge Dubatti, *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003, pp. 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 en Artes Escénicas, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, Xalapa, septiembre 2010, p. 90.

deben ensayar por la noche y a la intemperie para solucionar problemas espaciales, lumínicos, coreográficos y dramáticos.

El momento de la exhibición-expectación es cuando propiamente “los individuos comulgan (o sea, participan de lo común) su existencia”.⁸³ Ahí se constituyen en un ente social que “tiene la potencia de re-subjetivar la experiencia individual”.⁸⁴ Justo en ese momento de convivio, las artes escénicas no permiten corrección, de tal forma que si ocurren percances o errores deben resolverse en el momento. El ensayo permite preparar la presentación, pero no puede prever todos los errores humanos y técnicos, como el cambio de voltaje que afecta la puesta en escena en Chapultepec.⁸⁵

Por otro lado, las artes plásticas y las escénicas comparten la característica de desautomatizar la atención del espectador; es decir, rompen con el enajenamiento de la percepción, al darle a éste la oportunidad de liberar sus sentidos cognitivos, para adentrarse en la realidad de la obra, “dejarse ilusionar”,⁸⁶ para después concluir con el último ejercicio que el fenómeno convivial requiere, el post-acontecimiento, acción reflexiva del espectador y ejecutantes de la obra.⁸⁷

Para el análisis estético de *El lago de los cisnes* en Chapultepec me apoyo en la teoría de la percepción del arte y la *Gestalt* de Rudolf Arnheim. En su libro *Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador*, señala que la danza es un arte de suceso, que

⁸³ *Íbid.*, p. 89.

⁸⁴ *Ídem.*

⁸⁵ José Luis García Barrientos, *Drama y Tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 52.

⁸⁶ María Rosa Palazón Mayoral, *La estética en México. Siglo XX, Diálogos entre filósofos*, México, UNAM FFyL-FCE, 2006, p. 201.

⁸⁷ Carlos Antonio Gutiérrez Bracho, *op. cit.*, p. 90.

está ocurriendo, no material,⁸⁸ pero menciona la funcionalidad de su trabajo para analizarla, así como a otras artes escénicas. Aquí retomo su propuesta abordando las categorías expresivas y visuales que permiten comprender cómo la conjugación de elementos plásticos, artísticos, coreográficos, musicales, lumínicos, de vestuario en *El lago de los cisnes* crea un colorido de imágenes armónicas aunado al espacio natural. Éste, debido a la complejidad del montaje y el escenario, puede paradójicamente interrumpir la apreciación de la coreografía o la música, ya sea por una rama o árbol que bloquea la visión o por las oscilaciones en el voltaje que pueden provocar variaciones en la emisión del sonido, interrumpiendo la experiencia estética.

En términos de Palazón, la experiencia estética es la relación perceptual, emocional o sensible que se crea entre el espectador y la obra, de sentimientos afines o encontrados,⁸⁹ y se “completa” en el caso de la obra estudiada, por componentes del espacio mismo de la representación que la enmarcan: el lago, el bosque, las estrellas si son visibles, la luna en caso de encontrarse ese día, la bruma y el frío, los sonidos naturales del lugar como el susurro de los árboles y el viento. También el hecho de presenciar los desplazamientos y danza de los bailarines y sus caballos a la orilla del lago, rompe con la frontera escénica, “acercando” el escenario al espectador e influyendo en él positivamente.

La teoría de Arnheim sobre la percepción visual, con bases en la *Gestalt* (forma, configuración, molde)⁹⁰ e íntimamente ligada a la percepción a través de todos los sentidos, sostiene que una obra de arte es la traducción y representación formal y material de una

⁸⁸ Rudolf Arnheim, *op cit.*, pp. 409-414.

⁸⁹ María Rosa Palazón Mayoral, *op cit.*, pp. 37-38.

⁹⁰ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 17.

abstracción de pensamiento, estructura, tiempo y situación.⁹¹ Explica que cada elemento de ella tiene una intención y un significado, a partir de las categorías expresivas y visuales que se refieren a los medios con los que se construye: *shape* (contorno, figura), forma, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica y expresión.⁹² Debido a esto, Arnheim considera que para que un espectador pueda interpretar, primero necesita prestar atención, ver el todo y después lo particular, los detalles que contiene; también debe tener conocimientos previos sobre lo que se representa. La percepción y la interpretación son acciones mentales, sensoriales, intelectuales y psicológicas.⁹³ También Dubatti considera que los miembros involucrados en la actividad de convivio escénico requieren de conocimiento y experiencia para realizar su función de descifrar, para luego desear ver nuevamente determinada obra.⁹⁴

Si bien, para percibir plenamente una obra de arte se requiere de atención, en el caso del ballet, que es activo, efímero y presencial, ésta debe ser aún mayor, y enfocarse para interpretar y encontrar significados en la totalidad y en las particularidades que la componen, las cuales influyen en la recepción del espectador.

La puesta en escena de la CND de *El lago de los cisnes* en el Bosque de Chapultepec es el resultado formal, material y escénico de una abstracción musical, coreográfica, narrativa, lumínica y de libreto no sólo de Tchaikovsky, Petipa e Ivanov, sino además de la síntesis que se hizo a una hora con diez minutos y que ha pervivido desde 1977.

⁹¹ Estela Ocampo y Martí Peran, *op. cit.*, pp. 163-164; Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 21.

⁹² Estela Ocampo y Martí Peran, *op. cit.*, pp. 163-164, 169; Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 21.

⁹³ Estela Ocampo y Martí Peran, *op. cit.*, pp. 168-170, 172; Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁴ Carlos Antonio Gutiérrez Bracho, *op. cit.*, p. 90.

Este espectáculo cuenta con todos los componentes mencionados y cada uno tiene una intención y un significado expresado en forma musical, corporal y gestual, junto con los elementos de equilibrio que son: expresión, luz, color, forma, espacio y los de movimiento, es decir, la coreografía que va conformando la danza con cada paso que se da.

- Forma: según Arnheim la forma está constituida por el contorno (*shape*) y la forma total (*form*). *Shape* es la forma material y *form* es el contenido; cada *shape* está compuesta por un conjunto de elementos o cosas, con su propio contenido *form*.⁹⁵ En *El lago de los cisnes*, la forma material (*shape*) es la ejecución de cada una de las danzas que van sucediéndose, la pantomima, la gestualidad, cada elemento escenográfico, de vestuario, lumínico y musical, que en conjunto y al finalizar la obra, nos permiten apreciar la totalidad de su forma-*form*.

- *Shape* (contorno, figura) en *El lago de los cisnes* está determinada por distintos elementos: 1) el espacio natural que enmarca y sitúa la obra; 2) las evoluciones de pasos, posiciones y giros que en suma crean una danza; 3) los rasgos de personalidad de los personajes que al conjuntarse crean la forma (*form*) del mismo; 4) la música, que además de contextualizar, da vida y forma a los personajes y sus emociones, los evoca y alude. Cabe aclarar que cuando la música es un personaje más de la obra, no es un elemento de *shape* sino de *form*. 5) las notas musicales que son interpretadas en la música; 6) los elementos escenográficos que construyen la totalidad de la escenografía, en este caso se juega con los naturales que el lugar proporciona y los artificiales contruidos por la mano del hombre; 7) los

⁹⁵ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, 115.

colores y diseños de los vestuarios, la iluminación y sonido que van conformando el ballet.

Quizás el contorno común de esta obra de ballet son las “escrituras”, como García Barrientos las llama, ya que en ellas se condensa la información que da forma a la obra al momento de interpretarse, y gracias a las cuales puede re-interpretarse, lo que efectivamente hace la CND con su versión de *El lago de los cisnes* en Chapultepec.

➤ *Form*: Para Arnheim, la percepción visual de la forma no siempre o casi nunca se hace en su totalidad, ya que el ojo del espectador discrimina lo que no le interesa, especialmente al enfrentarse por primera vez a una obra, en tanto que algunas formas las deduce rápidamente.⁹⁶ En una manifestación de arte presencial como *El lago de los cisnes*, la aprehensión de la forma (comprensión, entendimiento y empatía) se conforma con la coreografía, la música, la narración, el guión, la iluminación, el vestuario, cada sonido del bosque, el agua y efectos especiales. En el ballet, la atención del espectador se dirige a algo específico, un momento, un movimiento o una escena. Estas impresiones o momentos que impactan al espectador son las que permiten que el encuentro de éste y la obra se repita.

Si bien una obra de arte puede apreciarse en diversas ocasiones y encontrar en ella detalles que parecieran ser contemplados por primera vez, en las artes escénicas, por su naturaleza de repetición y de espectáculo, estos descubrimientos se potencializan pese a asistir varias funciones de una

⁹⁶ *Íbid.*, p. 58-59.

misma obra, realizada por la misma compañía, bajo una dirección concreta y con pocas o sin modificación alguna.

Otro elemento necesario para la forma, es la simplicidad de lo complejo en un orden, es decir, que la complejidad de la experiencia humana se represente en la obra, sin que se vuelva ésta incompatible o incomprensible para el espectador, lo que ejemplifica Arnheim con la siguiente frase: “Decir demasiado es tan malo como decir demasiado poco.”⁹⁷ En este sentido, en *El lago de los cisnes* de la CND, el espacio natural simplifica el escenario y su escenografía, para el cual se montan escenografías que no los saturan, y que en cambio, se fundan y completan visualmente con el entorno.

Las formas deben mantener relaciones entre sus semejanzas y diferencias para crear asociaciones mentales, por lo que la forma en conjunto con la luz, el color, la ubicación en el espacio y el movimiento, puede establecer un agrupamiento.⁹⁸ Esto sucede cuando las mujeres-cisne vestidas de blanco – semejanza- otorgan luz a la oscuridad de la noche, y esperanza sobre la magia negra que las mantiene prisioneras. En cuanto a las diferencias, en este ballet se pueden destacar las espaciales, al contar con seis escenarios donde la acción se desarrolla, y las lumínicas, al haber colores determinados para personajes específicos, su personalidad y sentir, como la luz azul de las mujeres-cisne y Odette, y la luz roja que representa a Odile, su opuesto.

⁹⁷ *Ídem.*, p. 76.

⁹⁸ *Íbid.*, p. 96.

La forma se ve condicionada por la diversidad de la ubicación, orientación, dirección y velocidad del movimiento de los bailarines, que ayudan a la apreciación de la obra y la experiencia estética del espectador.

Por otro lado, la percepción e interpretación de la forma es realizada de manera individual por cada espectador, en función de su propio contexto, conocimientos previos o familiaridad con la disciplina del ballet y la obra, así como por el ángulo desde el que la aprecia. Esto lo debe tomar en consideración quien monta una exposición o una obra de arte escénico, y realizar las correcciones necesarias para que la visión y la percepción del público no se vean distorsionados.⁹⁹ Este es uno de los aspectos clave que la CND ha resuelto en *El lago de los cisnes* al aire libre, de tal manera que los elementos naturales del lugar se han vuelto parte del espectáculo y son armónicos a las necesidades escénicas.

Arnheim manifiesta que la proyección de la forma y estructura original de una obra debe mantenerse, aunque ésta sea sacada de su ubicación u orientación y cree una nueva. Esto es muy claro si comparamos la versión de *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, Petipa e Ivanov, con la de la CND que, aunque crea un nuevo esqueleto estructural a causa de los significativos cambios que se hicieron para la adaptación, conserva la proyección original del ballet sin distorsionarla.¹⁰⁰

⁹⁹ *Íbid.*, p. 130.

¹⁰⁰ *Íbid.*, p. 123.

Entonces la corporización de la forma total (*form*) de un ballet se refiere a la integración congruente de todos los elementos que intervienen.

- El espacio: para Arnheim el espacio es la ubicación relativa de los objetos entre unos y otros, en un momento preciso o en diversos. Dicha ubicación está conformada por tres o cuatro dimensiones. La primera dimensión tiene que ver con la ubicación espacial en “senda lineal” o plana, en la que las formas pueden ser incorpóreas o no definidas, más que en términos de velocidad y dirección. La bidimensión extiende espacialmente los cuerpos y considera tamaño y forma; en la tridimensionalidad el espacio se extiende en cualquier dirección, dispone de objetos y de movilidad.¹⁰¹ Las artes escénicas suceden en la cuarta dimensión, por conjugarse con el factor de tiempo, el cual es indispensable para que el arte de la danza ocurra.

El lago de los cisnes de la CND tiene como característica fundamental su realización al aire libre en el Bosque de Chapultepec, un espacio con triple función: de teatro, escenario y escenografía, los cuales son erigidos cada año. La escenografía construye espacios dentro de los otros espacios, el escenario y el teatro. En este ballet el escenario natural-no convencional es una adecuación de dos isletas artificiales, el lago y su orilla. Ahí se sitúan las mujeres-cisne (cisne blanco), el hechicero y Odile (cisne negro), para los que se elabora escenografía. Ésta permite la recreación del mundo terrenal en el que vive Sigfrido y del mundo fantástico que habita Odette y demás personajes. En el caso de la corte, se elaboran el escenario y una serie de “artificios” escenográficos que recrean el ambiente palaciego lujoso y festivo; en el lago donde se encuentra propiamente el palacio y a la orilla del lago, en donde se

¹⁰¹ *Íbid.*, p. 245.

desarrolla la acción. Este espacio y su escenografía también se construyen con la presencia de los bailarines, caballos, carruaje, tiendas medievales y el vestuario, que contextualizan la historia.

El lago artificial es un espacio aprovechado por la CND, y se construye escénicamente con las barcas del dragón y del cisne blanco que surcan el agua y con el reflejo de la danza sobre él, como una pintura dentro de la pintura. Las isletas también se construyen a partir del personaje o personajes que ahí habitan: en el caso de las mujeres-cisne, su atmósfera nocturna, natural y fantástica es creada con patrones pintados en verde y azul, con la intención de fundirlo con los árboles. Lo mismo sucede en la pequeña isla del hechicero y en el escenario de Odile. Estos tres, además de una escenografía natural, cuentan con una artificial y elaborada ex profeso para evocar y construir un espacio verosímil, dentro del espacio natural y de la ficción, para el espectador. Por ejemplo, las rocas que conforman la orilla del lago en el espacio de Odette; el arco y puente volado de Von Rothbart que evoca su vivienda; y la arcada y gárgolas de las ruinas del palacio perdido donde Odile hace su aparición dan vida y personalidad a las escenas de la obra que tienen acción en ellas.

- El color: el color es muy importante para el análisis estético de una obra; sin embargo, Arnheim plantea que es un terreno resbaladizo por la amplitud de la paleta cromática, a la cual se aúna la intensidad, la luz y la saturación de un color, de lo cual no hablaré aquí.¹⁰² En cambio, sí abordaré la importancia de éste en cuanto a la forma y los personajes. En esta puesta en escena, la gama de colores no es demasiado amplia; no obstante, está planeada para acentuar los elementos dramáticos, coreográficos y

¹⁰² *Íbid.*, pp. 363-364.

estéticos significativos. En el mundo fantástico predomina el color verde de los árboles y el azul profundo del cielo por la noche, que se ve reforzado por la pintura (verde y azul) del piso del escenario principal, y la iluminación en azules que juega con el colorido de estos elementos, logrando una fusión cromática. En el escenario del hechicero el colorido azul, verde y morado que se ven dramatizados por el parpadeo de las luces, que personifican su furia. En el escenario de Odile predomina la iluminación rojiza que encarna la duplicidad del personaje. En el mundo terrenal el colorido indica el ambiente fastuoso y festivo de la corte, por lo que predomina el color amarillo; éste evoca la riqueza de los días de gloria del palacio

El color del vestuario también tiene una intencionalidad y subraya ambos mundos terrenal y fantástico. Para el primero los colores son alegres, con detalles ricos en dorado, mientras que para el segundo los colores representan el espíritu de los personajes. El blanco que portan las mujeres-cisne simboliza la pureza de estas doncellas sometidas por Von Rothbart, quien lleva azul, verde y gris para proyectar lo oscuro y complejo de su alma. Por su parte Odile viste de negro, aludiendo a su falsedad. En cuanto al lago que visto de día tiene un color verde alga, debido a la hojasca que cae de los árboles, es iluminado con luz de color azul para contextualizarlo como el “cristal líquido” de la narración.

- Luz: para Arnheim la luz es una potencia animadora, un “agente activo” que otorga vida.¹⁰³ Los juegos lumínicos en la versión de la CND están cuidadosamente planeados para no sólo lograr color sino planos de profundidad, tridimensionalidad, transparencias, luces y sombras, resaltes y velos o disimulos. Profundidad para que el

¹⁰³ *Íbid.*, p. 335.

espectador sea capaz de ver los relieves de la arquitectura de la escenografía de la corte y de la arcada de las ruinas del palacio. Transparencias para representar el mundo fantástico en el que Odette, las mujeres-cisne, el hechicero y Odile existen. Las luces y las sombras para destacar y enfatizar el dramatismo de la obra, lo que sucede en la aparición de Odette en uno de los arcos del castillo derruido cuando se encuentran Odile y Sigfrido y éste engañado, rompe su promesa de amor. En ese momento, Odette aparece detrás de una malla con una iluminación que permite apreciar solamente su silueta, como una aparición en sombra. Asimismo, la iluminación tiene la intención de acercar la obra al espectador, especialmente en este espacio natural que por su disposición necesita énfasis en sus diferentes escenarios.

- El movimiento: Arnheim sostiene que el movimiento está ligado al tiempo y el espacio, y que debido a sus significados de sobrevivencia, fraternidad, deseo y experiencia, ejerce una atracción natural en el hombre, al que responde de forma automática o pensada.¹⁰⁴ En *El lago de los cisnes* el movimiento está presente en los pasos, gestos, ademanes, pantomima, iluminación y vestuario (que entra en movimiento con los bailarines y ejecutantes que lo portan), en el espacio escénico-escenográfico-teatral del lago del bosque de Chapultepec, durante un tiempo determinado, la noche. La danza en sí misma es movimiento, tiene una intención dramática específica que da vida a la obra y que construye como pinceladas el cuadro escénico. No obstante el movimiento de una obra de ballet, no sólo está en el baile, sino en la música de ésta, en cada nota y en la unión de ellas que crean melodías que se combinan y se relacionan de manera simbiótica con la danza.

¹⁰⁴ *Íbid.*, pp. 409-410.

- **Dinamismo:** La categoría de movimiento se une a la del dinamismo, que está ligado a la existencia y la expresión, y está presente en cualquier objeto o artista. El dinamismo implica intención, fuerzas visuales y mecánicas que otorgan vida a un cuerpo inerte o a un movimiento, a partir de crear la ilusión de moción o de veracidad en la interpretación presentada.¹⁰⁵ En palabras de Nellie Happee “un bailarín aún cuando permanezca inmóvil debe ser un interprete interna y externamente, de tal forma que no parezca estar deshabitado.”¹⁰⁶ Ejemplo claro de esto son los momentos en que el cuerpo de baile permanece inmóvil y sostiene una pose, como escultura, no hay estatismo, pues aún en esta aparente inmovilidad hay vida e intención y enmarca los *pas de deux*, *pas de quatre* y solos. De tal forma que, aunque las mujeres-cisne no bailen ni gesticulen, su preeminencia escénica se mantiene y son congruentes con el argumento, se fusionan con la música, danza, escenografía, vestuario, iluminación y eje dramático.
- **Equilibrio:** sucede por la atracción de elementos y su ubicación,¹⁰⁷ *El lago de los cisnes* está balanceado por el escenario natural que enmarca el espectáculo y crea efectos visuales, sonoros y lumínicos. Por otro lado, los vestuarios en movimiento gracias a la danza y sus colores parecen pinceladas sobre un lienzo, los cuales también se ven equilibrados con la pantomima, la música, los sonidos del sitio, los animales, las luces y sobre todo, los diseños corporales y espaciales. Por su parte, la iluminación equilibra la narración visual y escénica de la obra valiéndose de diferentes técnicas; lámparas, reflectores y luces para crear planos de profundidad. Hay equilibrio también entre luz y

¹⁰⁵ *Íbid.*, pp. 449, 451-452.

¹⁰⁶ Nellie Happee en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, *op. cit.*

¹⁰⁷ *Íbid.*, p. p. 40.

oscuridad, cuando un escenario se queda en penumbras y se ilumina otro de manera sincronizada. Ello tiene como fin “contener la atención del espectador”¹⁰⁸ y se hace una transferencia de importancia espacial y escénica que, si no fuera realizada equilibrada y correctamente, perturbaría la atención del público y ocasionaría su dispersión en dos zonas “fuertes” o en dos lugares erróneos que, aunque conectados por la trama, romperían la congruencia narrativa.

También aparece en la estructura primordial de la obra, la danza. Ésta construye figuras geométricas, cada uno de sus movimientos tiene una dirección precisa y coordina acciones simultáneas. Éstas, según Arnheim, no necesariamente deben ser simétricas, pero sí armónicas. En el caso de *El lago de los cisnes* de la CND se consiguen ambas, por ejemplo cuando el cuerpo de baile se mueve en una o varias direcciones para dar peso y balance al escenario, o bien, cuando sostiene una pose y funciona como marco de un *pas de deux* o *pas de quatre*.

La coreografía de un ballet busca el equilibrio de la obra por medio del peso escénico otorgado a cada paso, movimiento, expresión y pantomima en combinación con el vestuario, escenografía, música e iluminación. Ello se logra de la misma manera que en la pintura: por medio del uso de colores, luces y sombras, texturas, ubicación, dirección, movimiento de personajes u objetos, perspectiva, punto de fuga, tamaños, líneas etc. Todos estos aspectos pueden relacionarse con la danza.

¹⁰⁸ Rafael Mendoza en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, *op. cit.*

Una característica que Arnheim destaca del equilibrio es el peso que un objeto tiene en relación con la gravedad que tira de él hacia abajo.¹⁰⁹ Menciona que el rasgo principal del ballet es su intención de romper y negar la gravedad al bailar sobre la punta de los dedos, lo que tiene como objetivo imprimir a sus movimientos elevación y ligereza.¹¹⁰ Afirma que, para otorgar peso escénico en el teatro, se utiliza el aislamiento de un elemento respecto a los otros,¹¹¹ lo que no quiere decir que deba dejarse completamente solo en el escenario a un personaje, pero sí que puede lograrse por este medio o haciéndolo de tal forma que la atención se concentre en él. En *El lago de los cisnes* en Chapultepec, esto puede apreciarse durante el solo y *pas de deux* de Odile y Sigfrido, o bien cuando Sigfrido y Odette bailan rodeados de las mujeres-cisne que sostienen una pose como parte de la escenografía o esculturas vivientes.

Otro elemento con el que este ballet cumple es la lectura de izquierda a derecha, tal y como se hace con un libro, ya que la acción de la obra se lleva a cabo y es narrada, lumínica y escénicamente, de izquierda a derecha del espectador.¹¹²

En cuanto al equilibrio en las categorías de luz, sombra, profundidad y color, están dadas y acentuadas por los juegos lumínicos de los reflectores que crean ambientes, volumen, luces y sombras en las bailarines y el paisaje escenográfico (de la misma manera que sucede en la pintura por medio de veladuras¹¹³), así como también por la posición del cuerpo de baile o los solistas que, por la distancia y dirección, otorgan profundidad al espacio.

¹⁰⁹ *Ídem*, p. 37.

¹¹⁰ *Ídem*, p. 45.

¹¹¹ *Ídem*, p. 38.

¹¹² *Ídem*, p. 48.

¹¹³ Blancos transparentes que se aplican sobre una pintura para otorgar luz.

Conclusiones

El estudio de las artes escénicas es de gran complejidad debido a que sus obras, una vez presentadas, no existen materialmente en un espacio determinado y tiempo presente, sino en un diminuto periodo que se escapa a cada momento para convertirse en pasado, recuerdo y experiencia. No se puede hablar de la obra sino hasta que ha concluido la función, para entonces poder decir qué se ha visto, experimentado estéticamente, interpretado y finalmente reflexionado sobre ella, de tal forma que aunque una acción determinada se da en un presente fugaz, la obra es la totalidad de sus elementos combinados, siendo pasado, presente y futuro.

En cierto modo esto último sucede también con la pintura, la escultura y la arquitectura, ya que a pesar de ser objetos a los que se puede acudir en diferentes ocasiones, el espectador no puede contemplarlos ininterrumpidamente, pero sí permanece en él la experiencia estética. No obstante, la diferencia fundamental entre estas expresiones y la danza es que como público compartimos y presenciamos la creación de la obra in situ, directamente, con el artista-intérprete-creador.

Pese a su efímera condición, la pervivencia o trascendencia de las obras dancísticas a través del tiempo, demuestra la importancia que esta expresión tiene en el mundo del arte y en la vida del hombre. Por ello es necesario no sólo analizarlas históricamente como un hecho del pasado, sino estética y artísticamente, entender su relevancia, intencionalidad, estilo, características, así como las reinterpretaciones que se han hecho y se hacen de ellas. Para realizarlo es preciso enfrentar y superar ciertos obstáculos de temporalidad, espacialidad, existencia en el aquí y ahora, de fuentes confiables y registros. Por ello se

debe iniciar por las escrituras (textos y manuscritos originales de la obra), las huellas (registros fotográficos, cinematográficos), para después seguir por la hemerografía y bibliografía, y de ser posible hacerlo a partir de la danza viva y entrevistas.

La creación de la coreografía sinfónica *El lago de los cisnes* tomó veinte años desde que le fuera encargada a Piotr Ilich Tchaikovsky en 1875, hasta 1895 fecha en se estrenó definitivamente. Sin tomar en consideración los años anteriores en los que Tchaikovsky había estado articulándolo. Trágicamente él murió sin saber que su ballet sería parte-aguas de esta expresión dancística y, que se convertiría en una de las obras obligadas del repertorio clásico de las compañías de ballet. Y no sólo esto sino que de ella se harían reinterpretaciones destacables por sus cualidades escénicas, dramáticas, coreográficas y musicales, que demuestran su vigencia. Ejemplo de ello es la realizada en una hora con diez minutos, de los siglos XX y XXI de la CND de México, en la cual si bien podríamos encontrar inconvenientes, es un ballet único en su formato, que por la complejidad de sus componentes no funcionaría dentro de un espacio tradicional, el teatro. Esto no sólo hace accesible la danza clásica a un público nuevo e infantil, sino que además enfatiza todas sus características estéticas, al contextualizarlo dentro de un bosque y un lago, que rodeados de animales, elementos naturales, artificiales, de iluminación, música, coreografía, escenografía y vestuario, acentúan la experiencia estética de esta versión basada en la obra de Tchaikovsky-Petipa-Ivanov del siglo XIX.

Las artes escénicas crean una complicidad entre aquellos desconocidos que tienen un interés común, el arte, el espectador y el artista interprete-creador.

El arte de la danza al igual que la mayoría de las profesiones requiere de años de experiencia y práctica, lamentablemente el ballet en su carácter intangible, hace que irónica e indebidamente, en ocasiones sus artistas-intérpretes-creadores queden en el olvido o relegados a un segundo plano por sus personajes. Esto no sólo le sucede a los bailarines sino también a todos los que están tras la creación y montaje de un ballet en un espacio tradicional y construido para la presentación de obras escénicas. Menciono esto porque he de reconocer que yo misma, una persona que estudió ballet y gusta de asistir al teatro, tenía reservas con respecto a la puesta en escena de la CND; sin embargo descubrí que la complejidad y esfuerzo es aún mayor en esta versión corta, en el Bosque de Chapultepec y requiere de la participación de muchísima gente, antes, durante y después. De tal forma que siento un profundo respeto por las personas que lo iniciaron y por las que siguen hasta el día de hoy realizándolo, tras un camino ininterrumpido de treinta y cinco temporadas, en las que la obra parece haberse fundido con el propio bosque y su entorno natural, despidiendo al invierno para dar la bienvenida a la primavera.

Al iniciar mi investigación me encontré con muchas dificultades en cuanto a fuentes de información; sin embargo la vida de la obra puede reconstruirse. Pero ciertamente, no todo está dicho pues los datos siguen surgiendo, de tal forma que este trabajo deja vetas por investigar.

Sobre *El lago de los cisnes* del siglo XIX considero que hay cuestiones por indagar, descifrar o corroborar, así que como mencioné en mi trabajo, se deben analizar los argumentos, partituras, manuscritos y cartas de Tchaikovsky, Petipa e Ivanov.

En mi trabajo pude comprobar mi hipótesis y analizar a partir de *El lago de los cisnes* como una pintura, de manera metafórica, ya que el ballet-espectáculo jamás podrá ser una pintura, ni una huella cinematográfica, ni fotográfica, pero sí crear cuadros o pinturas móviles-vivas a cada momento. También probé que Arnheim tiene razón al decir que para entender más claramente una obra el espectador debe conocer y estudiar las partes de una obra de manera individual, lo que ciertamente potencializa la experiencia estética. En un ballet estas partes son: el bailarín, el cuerpo de baile, la música, la coreografía, el vestuario, la escenografía, la iluminación y el escenario, importantes en la composición y equilibrio de una obra.

Por otro lado, considero necesario analizar y estudiar las obras del repertorio que la CND presenta, no sólo en términos históricos sino estéticos, ya que una obra de arte también es creación y experiencia. La CND cuenta con obras clave como *El cascanueces*, *La bella durmiente del bosque* y una obra infantil con música del compositor mexicano Francisco Gabilondo Soler (1907-1990) *Cri-Cri*, por mencionar algunas, que podrían ser objeto de estudio: el camino es largo con respecto al ballet clásico y espero poder dedicarme a ello.

Este trabajo enriqueció mi manera de apreciar un ballet, me llevó a romper con aquella barrera que no me satisfacía del todo al hablar sobre una obra. Para mí el ballet es la experiencia estética, que me permite ir a un lugar mágico en el que todo es armonía en movimiento, no importa lo que esté ocurriendo. Por unas horas, sólo por unas horas, todo es perfecto.

Índice de imágenes

Mapa del Bosque de Chapultepec por secciones	38
Mapas de la segunda y primera sección del Bosque de Chapultepec	39
Mapa del lago mayor y menor del Bosque de Chapultepec	39
Vista del Castillo de Chapultepec	40
Escenario de la Corte	51
Escenario de las mujeres-cisne y Escenario de Odile	52
Fotografías del Brujo Von Rothbart	53
Barca del cisne blanco con Odette y Sigfrido	53
Barcas de Dragón con Sigfrido y comitiva	53
Mapa de la puesta en escena de <i>El lago de los cisnes</i> en el lago menor de Chapultepec, por la CND	54

Bibliografía

Gran diccionario Patria de la lengua española, Tomo 6, Repique – zuzón, México, Editorial Patria, 1983.

ABAD CARLÉS, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

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.

AUDI, Robert, *Dictionary of Philosophy*, EUA, Cambridge University Press, 1999.

AULESTIA, Patricia, “**Crítica de una producción artística: El lago de los cisnes**”, México, 1991.

_____, “**20 años de El lago de los cisnes en Chapultepec**”, *Homenaje Una vida en la danza 1996*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 32, México, CENIDI Danza-INBA, 1996.

BAUD, Pierre – Alain, *Una danza tan ansiada, la danza en México...*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

BELTRANDO–PATIER, Marie–Claire, *Historia de la música*, España, Editorial Espasa, 2001.

BIEDERMANN, Hans, *Dictionary of symbolism, cultural icons & the meanings behind them*, Estados Unidos, Meiridian Books, 1994.

CHEVALIER, Jean (dir.) y GHEERBRANT, Alain (col.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor S. A., 1969.

COLEGIO DE MÉXICO, *Historia General de México*, Versión 2000, México, Colegio de México, 2009.

CONTRERAS, Gloria, *Ballet paso a paso: enseñanza de la danza clásica según la metódica rusa: primer grado*, México, UNAM, 2000.

COSENTINO, Elbio, *Escuela clásica de ballet, Texto de Enseñanza de la Danza*, CS Ediciones, 1999.

COSÍO VILLEGAS, Daniel, Et. Al, *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 1974.

_____, *Historia general de México*, Tomo II, México, Colegio de México y Harla, 1988.

COVARRUBIAS, Miguel, Et. Al, *La danza en México*, México, UNAM, 1980.

DALLAL, Alberto, *La danza en situación*, México, Ediciones Gernika, 1985.

_____, *El aura del cuerpo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

_____, *La danza en México primera parte, Panorama Crítico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

_____, *La danza en México en el siglo XX, Lecturas mexicanas*, México, 1997.

_____, *Cómo acercarse a la danza*, Colombia, CONACULTA, 2001.

_____, *Los elementos de la danza*, México, UNAM, 2007.

DE MARINIS, Marco, *Comprender el Teatro, lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.

DEBROISE, Olivier, Et. Al., *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920 – 1960*, México, MUNAL, 1991.

DELGADO MARTÍNEZ, César, *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, CONACULTA, 2009.

DORFLES, Gillo, *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

DUBATTI, Jorge, *El convivo teatral: teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

DUEÑEZ TORRES, Ana María, *“El lago de los cisnes”*, Tesis, tesina de Ejecutante de Danza Clásica, Monterrey Nuevo León, SEP, INBA, Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, 1989.

DUFOURQ, Norbert, *La música, los hombres, los instrumentos, las obras*, Barcelona, Planeta, 1976.

Enciclopedia Salvat de los grandes compositores, Tomos 10 y 11, México, SALVAT, 1983.

ESCUADERO MORALES, Ma. Alejandrina, *Felipe Segura: Una vida en la danza*, México, CONACULTA-INBA-Escenología A. C., 1995.

_____, **“Zapatillas y recuerdos, la historia oral, una fuente para la historia contemporánea de la danza en México”**, Tesis de Licenciatura Historia, México, UNAM, 1999.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y Tiempo, Dramatología I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

_____, *Teatro y Ficción*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2004.

GARCÍA-PELAYO Y GROSS, Ramón, *Pequeño Larousse ilustrado*, México, Ediciones Larousse, 1993.

GARIBAY K., Ángel Ma., *Mitología griega, dioses y héroes*, México, Editorial Porrúa, S. A. “Sepan Cuantos”, Núm. 31, 1978.

GUTIÉRREZ BRACHO, Carlos Antonio “**Discurso de artisticidad 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 en Artes Escénicas, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, Xalapa, septiembre 2010.

HANS, Bierdermann, *Dictionary of symbolism, cultural icons & the meanings behind them*, EUA, Meridian Books, 1994.

HONEGGER, Marc (dir.), *Diccionario Espasa, compositores de música clásica*, Madrid, Espasa, 2004.

HORST, Koegler, *The concise Oxford dictionary of ballet*, Gran Bretaña, Oxford University, 1987.

ISLAS, Hilda, comp. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación de la danza*, México, CONACULTA/INBA, 2001.

LANGER KNAUTH, Susanne Katherina, *Los problemas del arte: diez conferencias filosóficas*, Buenos Aires, 1966.

_____, *Sentimiento y forma: Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía*, México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1967.

LEXIS 22, *Atlas histórico cronológico*, España, Círculo de Lectores, 1979.

LUNACHARSKY, Anatoli Vasilevich, *El arte y la revolución, 1917-1927*, México, Grijalbo, 1975.

MANNONI, Gérard, *Le Lac des Cygnes*, L'avant scène ballet danse, 1984.

_____, y MESSINGER, Sylvie, *Grands ballets de l'opéra de Paris*, Paris, Éditions Sylvie Messinger et Théâtre National Opéra de Paris, 1982.

MARTÍNEZ PEÑA, Alejandra M., “**El cisne & grand pas**”, Tesis (Ejecutante de Danza Clásica), Monterrey-Nvo. León, INBA, Escuela Superior de Danza y Música de Monterrey, 1989.

OCAMPO, Estela y PERAN, Martí, *Teorías del arte*, Barcelona, Ed. Icaria, 1998.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa, *Antología de la estética en México siglo XX*, México, UNAM, 2006.

_____, *La estética en México. Siglo XX, Diálogos entre filósofos*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 2006.

PALOMA y DE MIGUEL, Juan, *Diccionario de México*, Tomos 1-4, México, Editorial Panorama, 1991.

R. RUÍZ, Raúl, *Alonso Fernando: Danza con la vida*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 2000.

RAMOS SMITH, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, México, Alianza Editorial Mexicana, CONACULTA, 1990.

_____, *Teatro musical y danza en el México de la belle époque: 1867-1910, Series (Escenología danza)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Gaceta, 1995.

_____, CARDONA Lang, Patricia, *La danza en México, visiones de cinco siglos, Volumen I Ensayos históricos y analíticos*, México, CONACULTA, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Escenología A. C., 2002.

_____, CARDONA Lang, Patricia, *La danza en México, visiones de cinco siglos, Volumen II Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentación (1521-2002)*, México, CONACULTA, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Escenología A. C., 2002.

RECAGNO, Elsa, *Escuelas de ballet en América y Europa*, México, CONACULTA, INBA, 1999.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, España, Catedra, 1995.

RICHEPIN, Jean, *Historia de la mitología griega, ilustrada*, Tomo II, España, Enicomunicación, S. A,

RUIZ, Luis Bruno, *Breve historia de la danza en México*, México D. F., Ediciones Libro Mex., 1956.

RUNES, Dagobert D., *Diccionario de Filosofía*, México, Editorial Grijalbo, 1981.

SALAZAR, Adolfo, *La danza y el ballet*, México-Buenos Aires, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1950.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI Editores, 2005.

SEARLE, Humphrey, *Ballet Music an Introduction*, Nueva York, Dover Publications, INC., 1973.

SEGURA ESCALONA, Felipe, *Curso de historia del ballet y análisis de la coreografía: escuelas de perfeccionamiento vida y movimiento*, s/l, s/f.

_____, *Los estilos de ballet*, México, Seminario de capacitación y actualización de la danza, 1984.

_____, *Nelsy Dambre, Un ballet para México*, México, CONACULTA, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, 1998.

SOURIAU, Etienne, *Diccionario Akal de estética*, AKAL Ediciones, Madrid, 1998.

SUSARREY RÍOS, Silvia, *Prácticas escénicas en la carrera profesional de danza clásica, Primero y segundo año*, México, CONACULTA, 2000.

“*The Cambridge dictionary of philosophy*”, EUA, Cambridge University Press, 1999.

TORTAJADA QUIROZ, Margarita, *Danza y poder*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, México, INBA, 1995.

_____, *Mujeres de danza combativa*, México, CONACULTA, 1998.

_____, *La danza escénica, Revolución mexicana, nacionalista y vigorosa*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, CONACULTA, 2000.

_____, *Frutos de Mujer*, México, CONACULTA, INBA, 2001.

_____, Cd-Room, *Danza y Poder I (1920-1963)*, México, CONACULTA-INBA-CENART, 2006.

_____, Cd-Room, *Danza y Poder II (1963-1980)*, México, CONACULTA-INBA-CENART, 2006.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, España, Editorial Ariel, 2006.

TULIO DE LA ROSA, *El ballet de cámara y sus antecedentes (1957 – 1963)*, Teoría y Práctica del Arte, México, CONACULTA, 2000.

VOLKOV, Solomon, *Balanchine's Tchaikovsky / Solomon Volkov; George Balanchine*, New York, Simon and Schuster, 1985.

VON LABAN, Rudolf, *Una vida para la danza*, México, Centro Nacional de las Artes, 2001.

WEINSTOCK, Herbert, *Tchaikovski*, México, Biografías Ganesa, 1960.

WILEY, Roland John, *Tchaikovsky's ballet: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*, Gran Bretaña, Oxford-University, 1985.

_____, *The life and ballets of Lev Ivanov: choreographer of the nutcracker and swan lake*, Gran Bretaña, Oxford: Claredon, 1997.

WILLIAMS, Peter, *Masterpieces of Ballet Design*, Oxford, Phaidon Press, 1981.

WORRINGER, W, *Abstracción y naturaleza*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica 80, 1983.

Páginas de Internet

Amalia Hernández, http://www.danza.unam.mx/personaje_pags/amalia_hernandez.htm,

01 de diciembre 2008.

Ana Mérida (1924-1991), Proceso, <http://209.85.173.132/search?q=cache:jlPRpI2-DAgJ:especiales.proceso.com.mx/hemerotecainterior.html%3Fnta%3D103851%26avz%D2+Ana+merida&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=mx>, 01 de diciembre 2008.

El Centro Histórico, Espacio Simbólico,

<http://www.ucsj.edu.mx/investigacion/docs/espacio-simbolico>, 17 de Octubre 2006.

La Danza Clásica,

<http://usuarios.lycos.es/cenproda/danza-clasica-chavero.htm>, 09 de Octubre 2005.

Danza dance stage, Tulio de la Rosa,

http://www.geocities.com/Vienna/1854/tulio_dela_rosa.html?20089, 09 de diciembre 2008.

De Oriente a Occidente,

<http://old.clarin.com/diario/2000/09/10/c-01302.htm>, 21 de Septiembre 2005.

Diccionario de Ballet,

<http://usuarios.lycos.es/cenproda/diccionario-ballet.htm>, 17 de Julio 2006.

Ballet,

<http://www.arrakis.es/~enricang/literaria/ball/ballet.htm>, 07 de Noviembre 2005.

El Castillo de Chapultepec, <http://deexpedicion.com/mexico2008/es/chapultepec>;
intervenido por Haydeé Gutiérrez Villa, diciembre 2011.

_____, intervenido por Haydeé Gutiérrez Villa, febrero 2012.

El Lago de los Cisnes en Chapultepec / The Swan Lake in Chapultepec Woods,
<http://mex4you.net/wallpapers/displayimage.php?pid=3001>, 25 de febrero del 2012.

El Lago de los Cisnes...Vuelve la Compañía Nacional de Danza, <http://www.interestena.com/wp-content/uploads/2010/02/cnd-lago-de-los-cisnes-febr.gif>, 25 de febrero del 2012.

Informe, Investigadores reivindican vida y obra de Campobello, La Jornada,
<http://www.jornada.unam.mx/2005/02/27/a04n1cul.php>, 01 de diciembre 2008.

La Crónica, <http://www.cronica.com.mx/nota.php?idc=205292>, 4 de Noviembre 2005.

El lago de los cisnes, en Chapultepec, http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=564277; 25 de febrero del 2012.

La danza se tiñe de amor, muerte e identidad, <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/24157/1/la-danza-se-tine-de-amor-muerte-e-identidad.htm>, 1 de diciembre 2008.

El lago de los cisnes, referente de la ciudad, <http://originimpreso.milenio.com/node/9115107>, 25 de febrero del 2012.

La Mitificación de lo Prehispánico,

<http://morgan.ija.unam.mx/usr/actualidades/opimiti.html>, 17 de Octubre 2006.

La obra "El Lago de los Cisnes", afina los últimos detalles, <http://impacto.mycapture>

[.com/mycapture/enlarge.asp?image=22592031&event=704944&CategoryID=36830](http://www.mashpedia.es/Castillo_de_Chapultepec), 25 de febrero del 2012.

Mashpedia, Castillo de Chapultepec, [http://www.mashpedia.es/Castillo de Chapultepec](http://www.mashpedia.es/Castillo_de_Chapultepec); marzo 2012.

_____, **Chapultepec**, <http://www.mashpedia.es/Chapultepec>, marzo 2012.

Mexicanos interpretan el lago de los cisnes, http://www.rpp.com.pe/2011-02-25-mexicanos-interpretan-el-lago-de-los-cisnes-foto_339804_5.html, diciembre 2011.

Ritual Olmeca, <http://ritualolmeca.ning.com/events/preludio-de-equinoccio>, enero 2012.

Siglo 21, Edición # 105, <http://www.periodicosiglo21.com/archivo/e105/cultural/p14.htm>, 18 de Enero 2006.

Vigencia de las Cartas sobre la danza y los ballets,

<http://www.impulsos.cl/areadanza/opinion/12.htm>, 20 de Septiembre 2005.

221 Years of Tradition, <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-54527726.html>, 09 de Marzo 2007.

Conferencias

BERLIOZ, Sergio, “**Música y Ballet, Del *Lago de los Cisnes* a *Espartaco*”**, Ciclo de Conferencias dadas en el Centro de Cultura Casa Lamm, México, 11 de Enero – 05 de Abril 2006.

_____, “**Tchaikovsky: El Alma Atormentada Rusa**”, Ciclo de Conferencias dadas en el Centro de Cultura Casa Lamm, México, 19 de Abril – 24 de Mayo 2006.

_____, “**Tchaikovsky y Musorgsky, Los dos Grandes de la Música Rusa del siglo XIX**”, Ciclo de Conferencias dadas en el Centro de Cultura Casa Lamm, México, 07 de Junio – 12 de Julio 2006.

SCHELCHKOV, Andrei, “**Introducción a la Historia del Ballet en Rusia**”, Conferencia dada en el Centro Cultural del Bosque en colaboración con Ars Tempo Producciones y la Coordinación Nacional de Danza del INBA, México, Octubre 04 del 2004.

Archivos

Archivo fotográfico, Cenidid-Danza José Limón

Archivo Vertical, Cenidid-Danza José Limón

Hemorografía

Diario de México, México D. F. abril de 1977.

El Día, México D. F. abril de 1977.

_____, Sección Cultura, México, 11 de abril de 1977.

_____, México, 1 de abril de 1978.

El Diario de México, México, 9 de abril de 1977.

El Nacional, México D. F. abril de 1977.

_____, México, 9 de abril de 1977.

El Sol de México, México D. F. abril de 1977.

_____, México, 12 de abril de 1977.

El Universal, México D. F. abril de 1977.

Excélsior, México D. F. abril de 1977.

_____, México, 24 de febrero de 1978.

Heraldo de México, México D. F. abril de 1977.

Novedades, México D. F. abril de 1977.

_____, en *Novedades para el Hogar*, México, 12 de abril de 1977.

_____, en *Novedades Primera de Segunda*, México, 14 de abril de 1977.

Ovaciones, México, 9 de abril de 1977.

Suplemento *Revista mexicana de cultura* de *El Nacional*, México, abril de 1977.

Tiempo Libre, México, 2-8 de abril, 1987.

Programa de Mano, ARS TEMPO PRODUCCIONES, *Ballet Bolshoi*, *Giselle / Raymonda*,

Auditorio Nacional, VI Temporada de Ballet, México, octubre 2004.

Programa de Mano, _____, *Ballet de Kiev del Teatro Nacional de Ucrania*, *La Bella Durmiente*, México, 2004.

Programa de Mano, _____, *Ballet Kirov, Teatro Mariinsky*, *Don Quijote, El Lago de los cisnes, Función de gala*, Auditorio Nacional, México, mayo 2002.

Programa de Mano, _____, *Ballet Kirov, Teatro Mariinsky*, *Manon, Romeo y Julieta*, Auditorio Nacional, México, 14 – 18 mayo 2003.

Programa de Mano, _____, *Royal Ballet, Covent Garden Londres*, México, junio 2007.

Programa de Mano, _____, *Teatro Alla Scala, Ballet del Teatro de la Scala de Milan*, *Lago de los cisnes / Sueño de una noche de verano*, Auditorio Nacional, VII Temporada de Ballet, México, abril, 2005.

Programa de Mano, Artes, Compañía Nacional de Danza, Isleta del viejo Bosque de Chapultepec, FONAPAS-DDF-INBA, México, s/f.

Programa de Mano, Ballet Nacional De Cuba, *El lago de los cisnes*, Auditorio Nacional, México, 2003.

Programa de Mano, *El lago de los cisnes, Fragmentos*, 1977.

Programa de Mano, *El lago de los cisnes, Fragmentos*, Ballet del Teatro de Bellas

Programa de Mano, *El lago de los cisnes*, Compañía Nacional de Danza, Isleta del viejo Bosque del lago de Chapultepec, febrero–marzo, 2006.

Programa de Mano, *El lago de los cisnes*, Compañía Nacional de Danza, Isleta del Bosque de Chapultepec, febrero-marzo, 2010.

Programa de Mano, *El lago de los cisnes*, Compañía Nacional de Danza, Isleta del Bosque de Chapultepec, febrero-marzo, 2011.

Programa de Mano, *Los gigantes de la danza*, OCESA, Auditorio Nacional Centro de Arte y Cultura, CONACULTA INBA, DANS, México 2005.

Programa de Mano, *Opera Magazine*, Número 2 septiembre de 1992.

Entrevistas

Beatriz Correa en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 2 de marzo del 2011, inédita.

Fabienne Lacheré en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 1 de abril del 2011, inédita.

Giselle Colás en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 12 de marzo del 2011, inédita.

José Leodegario Andrés Martínez Castillo en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 10 de febrero del 2012.

Juan Gerardo Luna Cano en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 8 de febrero del 2012, inédita.

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

Patricia Aulestia en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 11 de marzo del 2011, inédita.

Rafael Mendoza Baltazar en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 1 de diciembre del 2011, inédita.

_____, en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 29 de diciembre del 2011, inédita.

Sylvie Reynaud en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 24 de noviembre del 2010, inédita.

Tulio de Rosa en entrevista con Haydeé Gutiérrez Villa, México, 2006, inédita.

DVDs

Swan Lake, Tchaikovsky – Nureyev, Reino Unido: Opues Arte, 2007. Productor: Ferenc van Damme. Director: Gerard Mortier, Opéra National de Paris. DVD, 145 min. Aprox.

Tchaikovsky' Swan Lake, Rudolf Nureyev, Margot Fonteyn, E. U. A.: Philips Unitel, 1966. Director: John Lanchbery, Orquesta Sinfónica de Viena, Vienna State Opera Ballet. 2DVDs, 106.30 min.

CDs

Tchaikovsky Swan Lake, Londres, Inglaterra: DECCA, 1977. Director: Richard Bonyngue, National Philharmonic Orchestra, 2CDs, 156.26 min.

Tchaikovsky' Swan Lake, Alemania Oriental: BMG Music, Melodiya, 1988. Director: Eugeny Svetlanov, USSR State Symphony Orchestra, 3 CDs, Compact disc 1 (53.34 min), Compact disc 2 (47.33 min), Compact (52.29 min).