

miguel cabrera

sobre
"LA BELLA
DURMIENTE"

un nuevo
estreno del
ballet nacional
de cuba

torias o cuentos del pasado con enseñanza moral, luego mundialmente conocida como **Cuentos de mi madre la oca**, cuando comenzó a gestarse en Rusia la idea de revivir la vieja historia de **La bella durmiente del bosque**.

El promotor habría de ser Iván Alexandrovitch Vsevolozhski, director de los Teatros Imperiales desde 1881, guionista de talento, quien se había distinguido en el cargo tratando de establecer en los espectáculos, especialmente los de ballets, la llamada "producción consejera", que incluía el trabajo coordinado del libretista, el compositor, el diseñador y el coreógrafo, como contrapartida del anarquismo existente en la producción teatral de la época.

El 15 de mayo de 1888 Vsevolozhski escribió al compositor Pieter Ilich Chaikovski (1840-1893): "No sería una mala idea que usted creara un ballet. He estado pensando en escribir un libreto basado en el cuento **La bella durmiente**, de Perrault, y me gustaría que la escena se situara en el estilo de Luis XIV y, con este escenario, representar una fantasía musical y componer melodías al estilo de Lully, Rameau, Bach, etc... En el último acto podríamos tener un rigodón con todos los cuentos de hadas de Perrault, **El gato con botas**, **Pulgarcito**, **Cenicienta**, **Barba azul** y otros..."

El compositor no se mostró entusiasmado con la idea, ya que aún sufría por su ballet **El lago de los cisnes**, estrenado en Moscú en 1877, y cuyo fracaso él achacaba a la partitura y no a la mediocre puesta en escena del coreógrafo austriaco Julius Reisinger. No obstante los rechazos de Chaikovski, el guionista perseveró en sus planes hasta recibir del compositor la esperada respuesta: "Acabo de revisar el libreto, que por fin recibí, y quisiera decirle sin rodeos, cuán encantado y entusiasmado estoy. La idea recurre a mi y no deseo otra cosa que escribir la música para ella".

Chaikovski se lanzó a la ejecución del proyecto con pasión; el prólogo y los actos primero y segundo fueron esbozados en su casa de campo de Frolovskoye, antes de iniciar una gira de conciertos en enero de 1889. La polonesa fue compuesta a bordo del barco en el viaje de regreso, y completó el primer borrador aproximadamente un mes más tarde, escribiendo en el manuscrito: "Terminado. 26 de mayo de 1889, 8 p.m. ¡Bendito sea Dios! Elaborado en diez días completos en octubre, tres semanas en enero y una semana en mayo, un total de cuarenta y nueve días".

Para satisfacer las exigencias del director, Chaikovski adoptó el estilo de los compositores del siglo XVII y estudió a varios autores franceses, especialmente a Adam, cuya música para el segundo acto de **Giselle** le sirvió de guía en la escena de la aparición de Aurora, en el acto segundo. Vsevolozhski, después de concluido el libreto comenzó a diseñar los trajes, inspirándose en los originales de Ciceri para una puesta en escena en París en 1824, y escogió para el nuevo montaje al

Habían transcurrido ciento noventa y un años desde que el escritor francés Charles Perrault (1628-1703) publicara en París la primera edición de su obra **His-**



Carlota Brianza.



Paul Gerdt.

Anna Pávlova y Alexandre Volinine.



coreógrafo y maitre de ballet francés Marius Petipa (1822-1910).

En 1847 Petipa había aceptado un contrato como primer bailarín del Teatro Imperial Marinski, arribando a la ciudad de San Petersburgo el 24 de mayo de ese propio año. Durante su estancia en Rusia, que abarcó más de medio siglo, su labor creadora incluyó cincuenta y cuatro ballets (generalmente de cuatro o cinco actos y con siete u ocho escenas), diecisiete repeticiones de trabajos anteriores y danzas suplementarias para treinta y cinco óperas. Chaikovski conferenció con Petipa en San Petersburgo en noviembre y diciembre de 1889, aprovechando la estancia en la ciudad para el estreno de su **Quinta sinfonía**. El coreógrafo, por su parte, suministró en este primer encuentro varias notas sobre los requerimientos del ballet. El libreto de Vsevolozhski fue una versión depurada del cuento de Perrault, omitiéndose en él todos los detalles espeluznantes posteriores al matrimonio de los príncipes, terminando el ballet en el momento de las bodas. Intensificó el drama nombrando a los personajes y concediéndoles rasgos humanos. La bella durmiente se convirtió en la princesa Aurora, su padre en el rey Florestán XIV, la madre fue llamada simplemente la reina, el emperador Cantalabutto se convirtió en Catalabutte (el chambelán del rey que se olvida de invitar a Carabosse, el hada mala, quien disfrazada de vieja le entrega a Aurora el fatal huso).

El personaje opuesto a Carabosse es el Hada de las Lilas y el enamorado que libera a Aurora del hechizo fue llamado príncipe Desiré. Las siete hadas de Perrault fueron reducidas a seis e identificadas musicalmente por Chaikovski como Cándida, Flor de Harina, Migajas que caen, Canario que canta, Violenta y el Hada de las Lilas. Los cuatro pretendientes de Aurora fueron denominados príncipe Encantador, Avignon, Fleur de Pois y Fortuna.

El ballet, en un prólogo y tres actos, estaba dividido en cuatro partes principales: "El bautizo" (en el cual se profería la maldición), "La fiesta de cumpleaños" (donde vienen los cuatro pretendientes a solicitar la mano de Aurora y se realiza el hechizo), "La cacería" (donde el príncipe tiene la visión de Aurora y se produce el despertar gracias a la intervención del Hada de las Lilas) y "Las bodas" (que permite la feliz unión de Aurora y Desiré). Y concluía el ballet con una "Apoteosis", para rendir homenaje a la realeza. Versiones posteriores redujeron los cuatro actos originales a tres, al fundir en uno solo el prólogo y el original primer acto. Todas las escenas se desarrollaban en palacio, excepto la de la cacería, que tenía lugar en un bosque.

Producido por orden directa del Zar, el ballet situaba la acción del prólogo y el primer acto en el período del alto barroco (reinado de Luis XIV, en la segunda mitad del siglo XVII) y el segundo y tercer actos en el alto rococó (reinado de Luis XV, en la segunda mitad del siglo XVIII). Vsevolozhski tenía en mente

la realización de una producción suntuosa, el ballet más ricamente presentado en la historia del Marinski, que reforzara el reaccionario criterio de que la corte de los Romanov representaba una línea de herencia inalterable desde los tiempos del Rey Sol. La puesta en escena debía ser un entretenimiento teatral a la moda de los ballets del siglo XVII, pero sin contener nada fuera de lo tradicional en San Petersburgo, donde los espectáculos estaban reglamentados por una forma rígida y protocolar.

Marius Petipa tenía cerca de setenta años cuando comenzó a trabajar en la coreografía de *La bella durmiente*. Había dirigido el Teatro Imperial a su antojo, implantando el clasicismo ruso, que combinaba los elementos propios de ese país con la pureza de la danza francesa y el virtuosismo de la escuela italiana y revitalizado el ballet cuando este parecía moribundo después de la decadencia del período romántico.

Convertida en la más importante plaza de ballet en ese período, Rusia devino en la escena de triunfo de los más afamados artistas del género. En lugar de los bailarines etéreos del romanticismo habían aparecido rutilantes virtuosos, que llegaron a ser favoritos del público por las proezas técnicas, que en ocasiones dieron a los espectáculos de ballet una atmósfera más circense que teatral. A partir de 1856, fecha en que se produjo el arribo a Moscú del célebre maestro italiano Carlo Blasis, no cesaron de aparecer en Rusia las más prominentes figuras del ballet italiano. En 1885 tuvo lugar el debut de Virginia Zucci, discípula predilecta de Blasis y Petipa y en 1887 el del célebre bailarín y maestro Enrico Cecchetti y el de Carlota Brianza, una afamada bailarina de veinte años, a quien le correspondería el privilegio de estrenar el rol de la princesa Aurora en el nuevo ballet de Petipa. Muchas de estas figuras actuaron por vez primera en Rusia en actos de cabarets y en revistas musicales, hasta que Vsevolozhski tuvo la perspicacia de contratarlas para el Marinski, donde hicieron derroche de la técnica más espectacular, especialmente en lo referente a los giros y a los vertiginosos entrecruzados de las piernas.

Hacia finales del siglo XIX estaban de moda los llamados *feerie ballet*, dominados por divertimentos tan variados como fuera posible. Petipa aunque opinaba que estos espectáculos corrompían el gusto del público, no obstante, a instancias de Vsevolozski produjo algunas obras de este género y se enfrentó al proyecto de *La bella durmiente*. Por suerte, su gran talento y la hermosa música de Chaikovski le permitieron erigirse sobre las insípidas y mediocres fórmulas de la coreografía tradicional y crear un ballet no sólo capaz de enfrentar el paso del tiempo, sino de devenir en uno de los grandes clásicos de todo el siglo XIX. Junto a sus propias fantasías creadoras incorporó patrones coreográficos usuales en los grandes ballets de repertorio, como los bailables de conjuntos campesinos durante las festividades de los nobles. Para este ballet él creó un bailable con guirnaldas de flores y cestas cargadas de capullos, que ejecutaba un conjunto de



Alicia Martínez, hoy Alicia Alonso, en el "Gran vals".



Alicia Martínez en el solo de "El pájaro azul".

Alicia Alonso y Rodolfo Rodríguez en *Las bodas de Aurora*.



sesenta y cuatro bailarines, integrado por hombres, mujeres, niños y niñas, al compás de un bellísimo vals, que gustaba tanto a Chaikovski que solía interpretarlo en sus programas de concierto.

Petipa prestó particular atención a las hadas y a los personajes que aparecían en los divertimentos del tercer acto, extraídos de los cuentos de Perrault: **Capercita roja y el lobo, Barba azul y su esposa, El gato con botas y la gata blanca, Cenicienta y el príncipe Fortuna, La bella y la bestia, Ricitos de oro y el príncipe Aimée, Pulgarcito y sus hermanos**, así como a **El pájaro azul**, posiblemente tomado de una vieja leyenda rusa, que bailaba con Florina, una princesa encantada. Se incluían además las danzas de otras cuatro hadas: Oro, Plata, Diamante y Zafiro.

Chaikovski cumplimentó todas las peticiones de Petipa y al entregar la partitura a Ricardo Drigo, director musical del Teatro Imperial, lo autorizó a hacer cualquier cambio que el coreógrafo necesitara. De este modo fue posible la supresión del entreacto del acto primero, creado originalmente para ser interpretado como un solo de violín por el virtuoso Leopoldo Auer y la adición de una nueva música en el acto segundo, cuando se descubrió en un ensayo que la compuesta por Chaikovski para la escena del viaje de Desiré y el Hada de las Lilas en la barca mágica, terminaba antes de que pudiera ser desplegado totalmente el telón de fondo requerido para dar el efecto ilusorio. Después de largos preparativos, el 16 de enero de 1890 tuvo lugar el estreno de **La bella durmiente del bosque** en el Teatro Marinski. Los dos roles principales fueron interpretados por Carlota Brianza y Paul Gerdt, el más famoso de todos los bailarines clásicos de la Rusia de finales del siglo, mientras que el Hada de las Lilas se asignó a la hija del coreógrafo, la joven bailarina Marie Petipa y el de Carabosse por Enrico Cecchetti, quien interpretó además el rol de El pájaro azul.

El ballet, que alcanzó un extraordinario éxito en sus representaciones, fue una combinación de música excelente, divertimentos rutilantes y fabulosos decorados. Según ha podido conocerse a través de los apuntes del propio Petipa, la inmensa mayoría de los objetivos planteados al momento de gestarse el ballet fueron alcanzados, lográndose la satisfacción tanto del libretista y promotor como del compositor y el coreógrafo. Trabajos de investigación de la historiadora Natalia Roslavleva permiten afirmar que en la primera puesta en escena de esta pomposa producción, el baile estuvo marcado por una calidad uniforme en la ejecución, dado el alto grado de desarrollo adquirido por los bailarines rusos. "Ya en esa época —afirma Roslavleva— el más simple corifeo de la compañía del Marinski era capaz de reemplazar a un solista y este a cualquiera de los primeros bailarines, sin que decayera el nivel en toda la duración de la obra". Después de este triunfante nacimiento, el ballet **La bella durmiente del bosque** se mantuvo como propiedad exclusiva de Rusia, sólo conocido en el resto del mundo

por las deslumbrantes descripciones de los viajeros.

El nuevo despertar

El éxito alcanzado en su primera puesta en escena permitió a **La bella durmiente del bosque** convertirse no sólo en una de las más extraordinarias obras en el repertorio del Marinski de San Petersburgo, sino también en un espectáculo codiciado por otros importantes escenarios. Alexander Gorski, un exalumno de Petipa y Gerdt, sería el encargado de realizar la primera versión basada en la producción original. Colaborador de Vladímir Stepanov durante cuatro años, aprendió el sistema de notación de la danza elaborado por éste, y valiéndose de él realizó un nuevo montaje, estrenado en el Teatro Bolshoi de Moscú el 17 de enero de 1899. Posteriormente, Anna Pávlova sería la encargada de dar a conocer esta obra fuera del contexto ruso. Al formar su propia compañía en 1913, incluyó en su repertorio una versión de la obra, basada en la original de Petipa, la que interpretó en sus innumerables presentaciones en el resto de Europa, así como en Asia y América. Pero sin lugar a dudas, el renacimiento de **La bella durmiente** en nuestro siglo, como gran producción, fue propiciado por la compañía de los Ballets Rusos de Sergio de Diáguilev. En 1921, Diáguilev, alentado por el diseñador León Bakst y el empresario inglés Sir Oswald Stoll, trabajó en un nuevo montaje para su temporada londinense. La reposición estuvo basada en los apuntes que conservaba Nicolai Sergueyev, exintegrante del Marinski, enriquecidos por las experiencias de otros bailarines que habían participado en las representaciones en San Petersburgo y Moscú. Diáguilev reformó la versión de Petipa reduciéndola a tres actos y cinco escenas bajo el título de **La princesa durmiente**. El estreno tuvo lugar en el Teatro Alhambra, de Londres, el 2 de noviembre de 1921, con Olga Spessítzeva y Pierre Vladimirov en los roles centrales. Un detalle particularmente curioso resultó el hecho de que el rol de Carabosse fue interpretado por Carlota Brianza, la misma bailarina que treinta y un años atrás tuviera a su cargo el de la princesa Aurora, en el estreno del Marinski.

En líneas generales, **La princesa durmiente** seguía el esquema original de Petipa aunque Diáguilev no evadió posibilidad alguna para introducirle modificaciones. Las más notables se hicieron en la última escena donde los divertimentos de "Cenicienta" y "Pulgarcito, sus hermanos y el ogro" fueron omitidos y añadidos del ballet **Cascanueces** de Ivanov-Chaikovski, la "Danza árabe" para una miniatura persa titulada "Shah y Scherezade" y la "Danza china" para un episodio titulado "El mandarín y las princesas de porcelana", figurando también, además de los tradicionalmente conocidos, "Pierrette, Colombina, Pierrot y Arlequín" y "Barba azul" con "Ariana y su hermana Ana". Otros cambios incluían el uso de la variación del Hada Gapiñada de **Cascanueces** para ser bailada por el Hada de las Lilas en la primera escena y la de Desiré para una pomposa danza de carácter titulada **El inocente**



Versión de Alicia Alonso estrenada recientemente por el BNC

"El adagio de la rosa". ↓



Iván y sus hermanos. Estas nuevas danzas, la escena de la cacería y la variación de Aurora en la escena tercera fueron coreografiadas por Bronislava Nijinska. Algunos cambios en los nombres de los personajes fueron muy significativos: Desiré se convirtió en el príncipe Encantador, el rey en Florestán XXIV, Catalabutte en el maestro de ceremonias Cantalabutte y los pretendientes de Aurora denominados simplemente: príncipe Español, príncipe Indio, príncipe Italiano y príncipe Inglés. Las hadas fueron restauradas al número de siete, según el cuento de Perrault, y denominadas: Bosque de pinos, Flor de cerezo, Pájaro susurrante, Pájaro cantor, Encarnada, el Hada de la montaña Ash y el Hada Lila.

Otro detalle interesante fue la participación del compositor Igor Stravinski, quien trabajó sobre la partitura original, orquestando el preludio para la escena tercera y la variación de Aurora en la misma escena. Desde el punto de vista comercial **La princesa durmiente** resultó un fracaso, pues el público acostumbrado por esa compañía a programas integrados por varios ballets cortos, la recibió con tanta frialdad, que no fue posible mantenerla en el repertorio más de una temporada. Después de rechazar varias proposiciones para escenificar nuevamente la producción completa, Diáguilev se decidió a ofrecer al público una versión en un acto bajo el título de **Las bodas de Aurora**, que fue estrenada en el Teatro de la Opera de París el 18 de mayo de 1922 con decorados y vestuario de Alexandre Benois y Natalia Gontchárova. Esta puesta en escena, mantenida en el repertorio de los Ballets Rusos hasta su disolución en 1929, después de la muerte de Diáguilev, ha sido el esquema básico para la inmensa mayoría de los montajes realizados en el ballet contemporáneo, salvo en la Unión Soviética, donde se ha trabajado sobre la línea trazada en 1890 por Petipa y Vsevolozhski.

La bella... en Cuba

La primera presentación del ballet **La bella durmiente** en Cuba tuvo lugar el 17 de diciembre de 1918 en el teatro Nacional, hoy García Lorca, de La Habana, cuando la Compañía de Anna Pávlova puso en escena una versión en un acto realizada por Iván Clustine y la propia Pávlova quien tuvo a su cargo el rol principal teniendo como partenaire a Alexandre Volinine. Trece años más tarde, el 29 de diciembre de 1931, la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana (SPAM-H) presentó en el teatro Auditorium, hoy Amadeo Roldán, el "Gran vals" del acto primero, con coreografía de su director Nicolás Yavorski. Esta puesta en escena marcó el debut como "ballerina" de la alumna Alicia Martínez, hoy mundialmente conocida como Alicia Alonso, quien interpretó el rol de una de las damas de la corte. El éxito alcanzado en esta representación alentó a Yavorski a preparar el montaje completo de la obra, el cual fue estrenado por sus alumnos en ese propio teatro el 26 de noviembre de 1932. En esa oportunidad Alicia bailó el

rol de una de las hadas en el prólogo, una de las damas de la corte, una hilandera y una aldeana en el primer acto, y su primer solo, "El pájaro azul" en el acto tercero.

Años después cuando la trilogía Alonso, integrada por Alicia, Fernando y Alberto inició su trayectoria profesional, la experiencia acumulada por ellos en diferentes compañías de danza hubo de servir no solamente para su desarrollo artístico personal sino también para dar a conocer en Cuba las más importantes obras del repertorio del ballet mundial. A ello contribuyeron sus interpretaciones de importantes roles dentro de **La bella durmiente** durante las temporadas con el Ballet Ruso del Coronel de Basil, el Ballet Theatre of New York y el Ballet de la SPAM-H. Sin embargo, no fue hasta el año 1948, fecha de la fundación del hoy Ballet Nacional de Cuba, que todas esas experiencias se conjugaron para dar lugar a la puesta en escena de **Las bodas de Aurora**, que permitió a los más diversos sectores del país ponerse en contacto con la inmortal creación de Petipa y Chaikovski, ya que las interpretaciones de destacados artistas extranjeros que actuaron en Cuba, como Irina Baronova y Roman Jasinski (1936) Rosella Hightower y Georges Skibine (1947) y Alicia Márkova y Anton Dolin (1950), quedaron reducidos a los estrechos marcos exclusivistas de la SPAM-H.

Estrenada en el Teatro Auditorium de La Habana, el 26 de diciembre de ese propio año, la versión en un acto con escenografía de Luis Márquez y vestuario de Ernestina del Hoyo, tuvo en los roles principales a Alicia Alonso e Igor Youskevitch y a Fernando y Alberto Alonso en el pas de sept y "Los tres Ivanés", respectivamente.

Fue ese montaje el que el Ballet Nacional de Cuba ha mantenido en su repertorio hasta ahora que nos ofrece íntegra la obra, en un prólogo y tres actos, coreografiada por Alicia Alonso.

Esta versión, con diseños de Salvador Fernández, estrenada en el teatro García Lorca el pasado 15 de mayo, con motivo de la VI Reunión de Ministros de Cultura de Países Socialistas, celebrada en La Habana, es el fruto de muchos años de trabajo de la Alonso en diferentes roles de la obra, tanto en Cuba como en el extranjero, su asimilación creadora de los elementos más positivos de otros esquemas coreográficos, así como la madurez de un profundo proceso de estudio de todas las particularidades danzarias, musicales, dramáticas, plásticas e históricas que imponía la obra.

Tratamos de reflejar el argumento —nos ha dicho la propia Alicia— con los nuevos conocimientos teatrales, de acuerdo a la claridad, la fluidez y el dinamismo que exige nuestra época. Los movimientos coreográficos los he concebido en planos diferentes: los seres irreales, como las hadas, con un sentido hacia arriba, en búsqueda del aire que es

su elemento de existencia; los reales, como la princesa Aurora y sus amigos, en forma muy ligera pero diferenciados de los reyes y el resto de la corte que tienen otro peso. Para Carabosse y su séquito he escogido movimientos de seres humanos, muy exagerados, en un plano de ligereza intermedia.

En esta nueva concepción coreográfica las hadas fueron restauradas al número de siete, definiéndose el don que cada una de ellas debía entregar a la joven princesa: el Hada de las Violetas, la modestia; el Hada de los Jazmines, la poesía; el Hada de las Rosas, el de la belleza; el Hada de las Amapolas, la alegría; el Hada de los Lotos, la inteligencia; y el Hada de las Margaritas, el de la danza. Presidiendo ese mundo fantástico el Hada de las Lilas, símbolo del Bien y del Amor, como contrapartida de la maligna Carabosse, encarnada por un hombre, como en la versión original, y dotada de un séquito de seres monstruosos, pero reales. Un cambio notable en el prólogo resultó la utilización de la música del Hada Plata, del acto tercero, para la variación del Hada de las Margaritas, mientras que en el acto primero se añadían cuatro parejas de jóvenes cortesanos amigos de la princesa y los pretendientes de las cuatro partes del mundo eran denominados: Príncipes de los Zafiros, los Rubíes, los Diamantes y las Esmeraldas.

En la versión de la Alonso el acto segundo presenta cuatro momentos bien definidos para el desarrollo de la acción dramática: "la cacería", "la visión de Aurora", "la lucha contra el bosque hechizado" y "el despertar". En los tres primeros se prescinde de los patrones conocidos para incluir movimientos coreográficos que pongan de relieve los contrastes entre nobles y campesinos, entre el carácter terrenal del príncipe Desiré y la eteridad de la visión de Aurora y el Hada de las Lilas, así como el inevitable triunfo de las fuerzas del Bien sobre las del Mal. En el acto tercero la música de las variaciones de las Hadas Oro, Zafiro y Diamante, excluidas como personajes, es utilizada para los bailables de los jóvenes cortesanos, mientras que en la lista de los divertimentos sólo figuran "El gato con botas y la gata blanca", "El pájaro azul", "Caperucita roja y el lobo" y "Cenicienta y el príncipe Fortuna".

Verdadero acontecimiento en la vida cultural del país, esta puesta en escena viene a continuar la línea trazada por el Ballet Nacional desde su fundación, de dar a conocer a todo nuestro pueblo, en sus versiones completas, los grandes clásicos del ballet: **Giselle** y **Coppélia** (1948), **La fille mal gardée** (1952), **Cascanueces** (1953), **El lago de los cisnes** (1954).

En ese sentido, con este nuevo triunfo, el Ballet Nacional de Cuba y Alicia Alonso en su función creadora, pueden sentirse doblemente satisfechos no sólo por haber sabido ser precursores sino fieles continuadores de esos principios.

Josefina Méndez, que tuvo a su cargo el rol de Aurora en la función de estreno. El príncipe Desiré fue interpretado por Jorge Esquivel.

