



ENTRE TELONES

Revista Digital de Danza – Provincia de Salta

Año 1 - N.º 8

Legado y escena

Lev Ivanov

Clásicos eternos

El lago de los cisnes

Conozcamos a...

Natalia Ozuna

Poéticas de la Danza

¿Es indestructible la música
de Tchaikovsky?

ENTRE TELONES

Sumario

Portada

La primavera
llegando a
Salta

Autor: Vic Bernier
Óleo sobre lienzo
2021



Voz de apertura

3

Legado y escena

Lev Ivanov

5

Clásicos eternos

El lago de los cisnes

10

Conozcamos a...

Natalia Ozuna

14

Poéticas de la Danza

¿Es indestructible la música de Tchaikovsky?

20

Equipo

Dirección

Laura Fiorucci
Carolina Ceriani

Diagramación

Laura Fiorucci

Redacción

Carolina Ceriani
Laura Fiorucci

Agradecimientos

Víctor Bernier
Flavio Gerez
José Emilio Mori Recio
Alfonso Acosta
SALO Fotografía Integral

Contacto

info@fiorucciprojects.com
WhatsApp 387 - 5838155
Canal de WhatsApp:
<https://goo.su/kwwWhFP>

OCTUBRE 2026

Año 1 - N.º 8

Voz de apertura

Las obras que perduran no permanecen iguales

Hay obras que atraviesan generaciones y siguen despertando la misma emoción, aunque quienes las interpretan, las montan y las reciben ya no sean los mismos.

En la danza, esa permanencia tiene algo de extraordinario: el movimiento existe mientras un cuerpo lo ejecuta, pero una obra puede sobrevivir a sus intérpretes, a sus creadores e incluso a las formas originales en las que fue presentada.

El lago de los cisnes es un ejemplo de esa historia. Su estreno, en 1877, no lo convirtió inmediatamente en el clásico indiscutido que conocemos hoy. Fue necesario que pasaran los años, que otros artistas volvieran sobre la partitura y la historia, y que nuevas decisiones coreográficas encontraran una manera de expresar aquello que la música de Tchaikovsky ya contenía.

La versión presentada en San Petersburgo en 1895, con el trabajo de Marius Petipa y Lev Ivanov, marcó un momento decisivo en ese recorrido.

Pero una obra no permanece viva porque quede intacta. Permanece porque alguien vuelve a ella. Cada reposición implica elecciones: qué conservar, qué modificar, qué recuperar y qué decirle al público de su tiempo. Algunas escenas se transforman, ciertos personajes adquieren otro lugar y los intérpretes imprimen su sensibilidad a movimientos que parecen conocidos desde siempre.

La tradición no es una pieza guardada bajo llave; es una práctica que necesita cuerpos, estudio y transmisión.

Esto no significa que todo cambio sea indiferente ni que conocer la historia deje de importar. Al contrario: cuanto más sabemos de una obra, mejor podemos apreciar las decisiones

que la fueron construyendo. Detrás de una escena célebre puede haber colaboraciones, desacuerdos, circunstancias teatrales y aportes que la memoria colectiva terminó atribuyendo de manera desigual. Volver sobre esas historias nos permite mirar con más atención tanto el resultado artístico como a las personas que lo hicieron posible.

En la danza, además, la memoria tiene una particularidad: no siempre queda escrita. Una parte se conserva en partituras, anotaciones, fotografías y documentos; otra viaja de maestro a bailarín, de ensayo en ensayo, en la experiencia de los cuerpos. Esa transmisión nunca es completamente idéntica. Y quizá allí resida una de las razones por las que una obra puede seguir conmoviéndonos: cada generación la recibe como una herencia, pero también como una responsabilidad.

En este número de **Entretelones**, volvemos a *El lago de los cisnes* para

acercarnos a Lev Ivanov y a algunas historias que sucedieron detrás de escena. No se trata de buscar una versión definitiva ni de decidir cuál fue la única forma legítima de bailar esta obra. Se trata de reconocer el trabajo, las ideas y las circunstancias que contribuyeron a convertirla en parte del patrimonio del ballet.

Las obras que perduran no permanecen iguales. Conservan una identidad, una música, una historia capaz de ser reconocida, pero cambian con quienes las interpretan y con quienes las miran. Su continuidad no consiste en evitar las transformaciones, sino en encontrar, una y otra vez, el modo de hacerlas presentes.

Porque una obra clásica no vive solamente en el pasado que la originó. Vive cada vez que alguien vuelve a subirla a escena.

Laura Fiorucci

¿Quieres recibir nuestra revista? ¿Quieres publicar algo acá?
Escríbenos a info@fiorucciprojects.com

Legado y escena

Lev Ivanov: El hombre detrás de los cisnes

Cuando pensamos en *El lago de los cisnes*, el nombre de Marius Petipa aparece casi inevitablemente. El de Lev Ivanov, en cambio, suele llegar después.

Sin embargo, algunas de las imágenes que más profundamente quedaron asociadas a este ballet nacieron de su sensibilidad coreográfica: el grupo de cisnes moviéndose junto al lago, la delicadeza de los desplazamientos, la relación entre los cuerpos y la música y, por supuesto, la célebre danza de los pequeños cisnes.

Ivanov fue bailarín, maestro de ballet, *régisseur* y coreógrafo de los Teatros Imperiales rusos. Durante buena parte de su carrera trabajó junto a Petipa y, aunque su nombre quedó muchas veces relegado a un segundo plano, su manera de entender la rela-

ción entre música, espacio y movimiento dejó una huella profunda en la danza clásica.

De Moscú a San Petersburgo

Lev Ivanovich Ivanov nació en Moscú en 1834. A los diez años comenzó su formación en la Escuela Imperial de Ballet de San Petersburgo, donde tuvo entre sus maestros a Jean-Antoine Petipa, padre de Marius. Completó sus estudios en 1852 y pasó a integrar el cuerpo de baile del Teatro Mariinsky.

Su carrera como bailarín fue extensa. Se destacó especialmente

en papeles de carácter y por su capacidad para interpretar personajes, pero también fue reconocido por una cualidad que terminaría siendo fundamen-



Lev Ivanov, San Petersburgo, Rusia, alrededor de 1885. Autor desconocido, Wikimedia Commons - Dominio público

tal en su trabajo coreográfico: su extraordinaria musicalidad.

Ivanov tenía una relación poco común con la música. Se le atribuye una memoria musical excepcional y la capacidad de reproducir al piano piezas que había escuchado. El Royal Ballet incluso lo describe como un artista «*inmensamente musical*», con una memoria extraordinaria para el repertorio.

Esa sensibilidad no quedó limitada al ámbito de la interpretación. Con el tiempo, la música se convertiría en uno de los elementos centrales de su manera de crear.

Del escenario a la creación

Ivanov comenzó a enseñar en la Escuela de Teatro Imperial en 1858. En 1882 fue nombrado régisseur del Teatro Mariinsky y, en 1885, segundo maestro de ballet, posición desde la cual pasó a trabajar como asistente de Marius Petipa.

Su trayectoria como coreógrafo comenzó a adquirir mayor importancia precisamente durante esos años.

En 1885 colaboró con Petipa en una nueva versión de *La fille mal gardée*. Después llegaron obras como *El bosque encantado* y *El tulipán de Haarlem*, además de trabajos coreográficos para óperas. Entre estos últimos se encuentran las danzas polovtsianas de *El príncipe Igor*, de Aleksandr Borodín, estrenadas en 1890, y las danzas de *Mlada*, de Nikolái Rimski-Kórsakov.

No era, por lo tanto, un artista que apareciera de repente cuando llegó *El lago de los cisnes*.

Para entonces llevaba décadas dentro del mundo del ballet imperial y había desarrollado una experiencia considerable como intérprete, maestro y creador.

Un artista con una sensibilidad diferente

Ivanov trabajó durante muchos años junto a Petipa, pero sus lenguajes no eran idénticos.

Petipa había desarrollado una extraordinaria capacidad para construir grandes escenas de corte, variaciones virtuosas, divertissements y complejas estructuras destinadas al escenario imperial.



Lev Ivánov, cerca de 1885, en el papel de Conrad en la reposición del ballet *El corsario* realizada por Marius Petipa. Fotografía desconocida. Wikimedia Commons - Dominio público

Ivanov parecía sentirse especialmente atraído por otra posibilidad: hacer que el conjunto se convirtiera en parte de la expresión de la música y de la atmósfera de una obra.

En sus coreografías, el cuerpo de baile podía dejar de ser simplemente un fondo para los protagonistas. Podía convertirse en paisaje, clima, emoción. Esa característica puede observarse en el Vals de los Copos de nieve, de *El cascanueces*, donde el conjunto adquiere una dimensión casi atmosférica, y alcanzaría una expresión extraordinaria en las escenas de los cisnes. La Ópera Nacional y Ballet de los Países Bajos destaca precisamente la capacidad de Ivanov para integrar al cuerpo de baile en la atmósfera, los temas y la estructura dramática de sus obras.

Cuando Petipa enfermó

En 1892, Ivanov recibió una responsabilidad que cambiaría para siempre la historia del ballet. Petipa había comenzado a trabajar en *El cascanueces*, con música de Tchaikovsky, pero enfermó durante el proceso. Ivanov asumió entonces una parte importante de la tarea coreográfica y la obra llegó al escenario del Teatro Mariinsky ese mismo año.

La atribución exacta de la coreografía de *El cascanueces* ha sido discutida por los historiadores. Algunas fuentes



Primer elenco del ballet *El cascanueces*, 1892, con el Ballet Mariinsky, Rusia. Fotografía desconocida.
Wikimedia Commons - Dominio público

consideran que Ivanov realizó buena parte del trabajo coreográfico; otras subrayan que la producción siguió el proyecto y las indicaciones de Petipa. Por eso, más que convertirlo en «el único creador» del ballet, resulta más preciso hablar de una colaboración en circunstancias particulares.

Lo importante es que Ivanov ya había demostrado que podía enfrentarse a una partitura de gran complejidad y traducirla al movimiento.

Y entonces llegó Tchaikovsky otra vez.

El lago que cambió su historia

Tchaikovsky murió en noviembre de 1893. Al año siguiente, durante una función conmemorativa dedicada al compositor en el Teatro Mariinsky, Ivanov recibió el encargo de crear una

nueva versión del segundo acto de *El lago de los cisnes*.

La escena tuvo una recepción tan favorable que Petipa decidió emprender una nueva producción completa del ballet. Ivanov tendría a su cargo las escenas que luego serían conocidas como los «actos blancos»: el segundo y el cuarto. Petipa coreografiaría los actos primero y tercero.

Fue allí donde Ivanov encontró el espacio ideal para desarrollar su particular relación con la música.

Los cisnes no eran simplemente un grupo de bailarinas vestidas de blanco. Se convertían en una unidad visual y musical. Los brazos podían sugerir alas. Las formaciones cambiaban como si fueran parte de un mismo organismo. Los desplazamientos del conjunto acompañaban la música de

Tchaikovsky y construían una atmósfera en la que el paisaje parecía tener vida propia.

Y dentro de ese universo apareció una de las pequeñas joyas del repertorio: la danza de los pequeños cisnes. Cuatro bailarinas enlazadas, desplazándose juntas, con una precisión que parece sencilla hasta que se intenta realizarla. La escena se convirtió en una de las imágenes más reconocibles de la historia del ballet.

Un reconocimiento que llegó tarde

La nueva producción de *El lago de los cisnes*, con coreografía de Petipa e Ivanov, se estrenó en el Teatro Mariinsky el 27 de enero de 1895, con Pierina Legnani como Odette/Odile y Pavel Gerdt como Sigfrido.

La recepción fue mixta, aunque mejor que la obtenida por la producción original de 1877. Con el tiempo, sin embargo, la versión de Petipa e Ivanov se convirtió en uno de los puntos de referencia fundamentales de la tradición coreográfica del ballet.

La obra de Ivanov sería especialmente recordada. Y, sin embargo, durante su vida su reconocimiento estuvo



El lago de los cisnes, Teatro de Ópera y Ballet de Minsk. Noviembre de 2018.

Fotógrafo: Gerard.

Wikimedia Commons - Creative Commons Atribución 2.0 Genérica

lejos de corresponderse con la importancia que hoy atribuimos a su trabajo. Fuentes especializadas señalan que él mismo sentía que sus capacidades no habían sido suficientemente reconocidas y que sus últimos años estuvieron marcados por dificultades económicas.

Murió en San Petersburgo en 1901, a los 67 años, mientras trabajaba en una producción de *Sylvia*, de Léo Delibes. La obra fue terminada después de su muerte por Pavel Gerdt.

Más allá de los cisnes

Sería injusto recordar a Lev Ivanov solamente por *El lago de los cisnes*. Su trayectoria abarcó medio siglo dentro de los Teatros Imperiales. Fue bailarín, maestro, *régisseur* y coreógrafo. Trabajó con algunos de los grandes compositores de su tiempo y participó en la creación de obras que forman parte de la historia del ballet ruso.

Pero es inevitable volver al *lago*. Porque allí parece condensarse algo esencial de su manera de crear: una coreografía profundamente ligada a la música, capaz de convertir al conjunto en protagonista y de construir emoción sin necesidad de recurrir constantemente al virtuosismo individual.

Petipa e Ivanov trabajaron juntos y sus nombres quedaron unidos para siempre a una de las obras más famosas del repertorio. Pero no hicieron lo

mismo. Y quizás sea justamente esa diferencia la que hace tan interesante su encuentro.



Fotografía de Emma Bessone en el ballet *El Tulipán de Haarlem*. San Petersburgo, Rusia, 1892.
Wikimedia Commons - Dominio público

En *El lago de los cisnes*, la estructura, el virtuosismo y el esplendor del ballet imperial encontraron otra forma de expresarse: más silenciosa, más atmosférica, más íntimamente ligada a la música.

Lev Ivanov quedó durante mucho tiempo detrás de Petipa. Pero cuando las luces bajan y aparecen los cisnes junto al lago, su presencia resulta imposible de ignorar.

Laura Fiorucci

Clásicos eternos

El lago de los cisnes: Historias detrás del escenario Lo que la historia del ballet no siempre cuenta

Cuando pensamos en *El lago de los cisnes*, solemos imaginar una obra definida: los cisnes blancos, Odette y Sigfrido, la seductora Odile, el hechizo y la música de Tchaikovsky. Sin embargo, detrás de esa imagen tan reconocible hay una historia menos conocida, hecha de decisiones artísticas, desacuerdos, cambios y hallazgos inesperados.

La versión de 1895, creada por Marius Petipa y Lev Ivanov, se convirtió en una referencia fundamental, pero tampoco permaneció intacta. Otros coreógrafos modificaron escenas, reorganizaron pasos y agregaron personajes. Con el tiempo, algunas de esas novedades llegaron a parecer tan antiguas como el propio ballet.

Detrás de los clásicos hay mucho más que grandes estrenos. Hay artistas que defienden sus ideas, intérpretes que necesitan adaptar una obra a sus posibilidades y coreógrafos que

encuentran soluciones capaces de perdurar durante generaciones.

El lago de los cisnes ofrece varios ejemplos fascinantes.

Una bailarina, dos coreógrafos y una música inesperada

En 1877, cuando el primer *Lago* todavía estaba en sus comienzos, la bailarina Anna Sobeshchanskaya necesitaba un número especial para una función de la que recibiría parte de la recaudación. Recurrió a Marius Petipa, quien preparó para ella un *pas de deux* con música de Ludwig Minkus. Pero había un problema: Tchaikovsky no quería que se incorporara a su ballet una pieza musical escrita por otro compositor. La solución fue tan curiosa como reveladora. En lugar de descartar la coreografía de Petipa, Tchaikovsky compuso una nueva música respetando la estructura y la duración de la pieza de Minkus. De esa manera,

la bailarina podía conservar el trabajo coreográfico preparado para ella. Más tarde, Sobeshchanskaya le pidió también una variación adicional, que el compositor escribió especialmente para la ocasión.

La historia muestra que incluso una obra de la importancia de *El lago de los cisnes* podía construirse a partir de necesidades muy concretas de sus intérpretes. Una bailarina quería un número propio; un coreógrafo había encontrado una solución escénica; un compositor defendía la unidad musical de su obra. El resultado surgió de la negociación entre esas distintas voluntades.

Pero el episodio tuvo una prolongación inesperada. La música compuesta por Tchaikovsky para aquel *pas de deux* tuvo una segunda vida y, décadas después, se convirtió en la base del conocido *Tchaikovsky Pas de Deux*, coreografiado por George Balanchine en 1960. Lo que había nacido de una situación particular dentro de una producción terminó convirtiéndose en una pieza independiente del repertorio.

Odile no siempre fue el Cisne Negro

Hoy parece imposible imaginar *El lago de los cisnes* sin el contraste entre el tutú blanco de Odette y el negro de Odile. Esa oposición visual se ha convertido en una de las imágenes más reconocibles del ballet. Pero la historia no comenzó exactamente así.

En la producción de Petipa e Ivanov de 1895, Odile no era presentada todavía como el personaje denominado «Cisne Negro» en el sentido que hoy conocemos. Pierina Legnani, quien interpretó a Odette y Odile, llevaba para el segundo personaje un vestuario azul real con detalles brillantes, no el tradicional tutú negro.

La identificación de Odile con el color negro se consolidó posteriormente, a través de nuevas producciones y convenciones escénicas. Este detalle puede parecer menor, pero revela algo importante: incluso los elementos visuales que creemos inseparables de un clásico tienen su propia historia. El vestuario, el maquillaje, la caracterización de los personajes y la manera de presentarlos al público también cambian. La imagen que hoy tenemos de Odile no es una fotografía intacta del estreno de 1895. Es el resultado de



Anna Sobeshchanskaya en el ballet *El lago de los cisnes* (1877).
Wikimedia Commons - Dominio público

una tradición que se fue formando con el tiempo.

Un pas de deux que alguna vez fue para tres

Otra historia permite observar cómo una escena puede transformarse hasta que olvidamos su forma original. En la versión de Ivanov, el gran *pas d'action* de la escena del lago había sido concebido como un *pas de deux à trois*: Odette bailaba acompañada por Sigfrido y Benno, el amigo del príncipe.

Con el paso del tiempo, esa estructura cambió y el número terminó convirtiéndose en el conocido *pas de deux* de Odette y Sigfrido.

La transformación no fue simplemente una modificación de los pasos. Cambió también la relación entre los personajes y la manera de organizar la escena. Una composición que originalmente incluía a tres intérpretes pasó a concentrarse en la pareja protagonista. Mucho después, el coreógrafo Alexei Ratmansky recuperó la estructura a tres en su reconstrucción de *El lago de los cisnes*, presentada en 2016 con el Ballet de Zúrich y posteriormente con La Scala de Milán. Para ello se apoyó

en documentos históricos y en la notación coreográfica conservada de la tradición Petipa-Ivanov. La historia permite comprender el valor de esos registros. La notación de una coreografía puede preservar detalles que la transmisión de maestro a bailarín, de generación en generación, modifica o deja atrás. También nos recuerda que

una versión posterior no necesariamente conserva todos los elementos de la anterior, y que algunas reconstrucciones pueden devolvernos posibilidades escénicas que ya no conocíamos.

Gorsky y el personaje que se quedó

En 1901, el coreógrafo Alexander Gorsky realizó una nueva reposición

de *El lago de los cisnes* para el Ballet Imperial de Moscú.

Entre sus modificaciones estuvo la incorporación de un bufón, personaje que intervenía en los primeros actos. Con el tiempo, esta figura pasó a formar parte de numerosas producciones, especialmente en la tradición soviética. Para muchos espectadores actuales, el



Tamara Toumanova y Serge Lifar interpretando *El lago de los cisnes*, 1939-1940.

Fotógrafo: Max Dupain.

Wikimedia Commons - Dominio público

bufón parece un elemento natural del ballet. Sin embargo, no pertenecía a la producción original de 1877 ni formaba parte de la versión de Petipa e Ivanov de 1895 tal como se había estrenado. Su permanencia demuestra cómo una modificación puede incorporarse a la tradición hasta volverse familiar. Las nuevas versiones no solo reemplazan elementos anteriores: también pueden introducir otros que las generaciones siguientes adoptan y transmiten. Así, el repertorio se convierte en una historia de continuidades y cambios, no en una sucesión de obras inmutables.

¿Qué queda de una versión original?

Las historias de Sobeshchanskaya, del vestuario de Odile, del *pas de deux à trois* y de las modificaciones de Gorsky tienen algo en común: nos muestran que *El lago de los cisnes* nunca fue una obra detenida en el tiempo. La versión de Petipa e Ivanov tampoco llegó intacta hasta nuestros días. Algunas de sus escenas fueron modificadas; otras se transmitieron con variaciones; algunas se reconstruyeron a partir de documentos y notaciones. Las compañías y los coreógrafos continuaron tomando decisiones sobre una obra que ya tenía una larga historia. Y, sin embargo,

seguimos reconociéndola. Reconocemos a Odette y Sigfrido, el lago, el hechizo y el conflicto entre el amor y el poder. Reconocemos la música de Tchaikovsky y ciertas imágenes coreográficas que se han incorporado a la memoria colectiva del ballet.

La identidad de una obra no depende necesariamente de que cada uno de sus elementos permanezca idéntico. También se construye a través de aquello que se transmite, se transforma y vuelve a interpretarse. Quizá por eso los clásicos siguen planteándonos preguntas. ¿Qué debemos conservar? ¿Qué puede modificarse? ¿Hasta dónde puede intervenir un coreógrafo sin perder el vínculo con la obra que recibió? No hay una única respuesta.

Cada época y cada compañía han encontrado la suya.

«Las obras que perduran
no permanecen iguales».

La versión de Petipa e Ivanov tampoco fue el final de la historia. Fue otro comienzo. Desde entonces, cada generación recibió *El lago de los cisnes* y decidió qué conservar, qué modificar y qué volver a imaginar.

Laura Fiorucci

Conozcamos a...

Natalia Ozuna

La danza como vocación, identidad y forma de vida

Hay caminos que comienzan mucho antes de que podamos reconocerlos como propios. En el caso de Natalia Ozuna, la danza apareció en su infancia, de la mano de su madre, y fue creciendo con ella hasta convertirse en una elección de vida. Su formación en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, su incorporación al Ballet de la Provincia de Salta en 2007 y los desafíos que atravesó a lo largo de su carrera forjaron una intérprete comprometida con su oficio, consciente de las exigencias de la profesión y convencida de la importancia de cuidar el cuerpo y la salud.

★ **Mirando hacia atrás, ¿recordás cuándo la danza dejó de ser una actividad y se convirtió en una necesidad en tu vida?**

Siempre amé la danza. La viví desde muy pequeña a través de la pasión de mi mamá, quien, de alguna manera, me fue acercando a este mundo desde

la infancia. Tengo recuerdos de cuando tenía tres o cuatro años, mamá me iba a buscar al jardín, y de camino a casa, pasábamos frente al estudio de María Cristina Capra, en Formosa. Nos deteníamos juntas frente a aquel



enorme ventanal con rejas para mirar las clases. Así comenzó mi vínculo con la danza y, poco después, mi propio camino de formación allí mismo.

Años más tarde, mi ingreso al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, se dio de una manera inesperada.

Había viajado a realizar un curso de verano junto a mi maestra y un grupo de compañeras del estudio. Allí tomé clases con Andrea Bengochea, quien vio condiciones en mí y me recomendó presentarme a las pruebas de ingreso. Rendí junto a otros doscientos aspirantes y tuve la enorme alegría de ser admitida para realizar la carrera.

En 2007 llegó otra oportunidad decisiva, el concurso para ingresar al Ballet de la Provincia de Salta. Las audiciones se desarrollaron en dos partes, una en Salta y otra en Buenos Aires. Y viajé a Buenos Aires para participar de la segunda parte, en la que se seleccionaría al resto de los integrantes de la compañía. Finalmente, quedé elegida y pasé a formar parte de sus primeras generaciones. Desde entonces, la danza se convirtió en una parte fundamental de mi vida.

★ ¿Qué aspectos del ballet te sedujeron en tus inicios y cuáles continúan movilizándote hoy?

El ballet fue un mundo nuevo para mí. Como estudiante, una no siempre alcanza a comprender la dimensión de la danza como profesión ni la responsabilidad que implica dedicarse a ella. Cuando ingresé al Instituto del Teatro Colón, todavía no era plenamente consciente de lo que significaba formarme en una institución de semejante trayectoria, vinculada a uno de los grandes teatros líricos del mundo.

Esa perspectiva cambió cuando comencé a trabajar profesionalmente.

Entendí que la danza exige una preparación constante, responsabilidad y un aprendizaje que no termina con los años de estudio, sino que continúa a través de la experiencia.

Creo que quienes trabajamos en este arte tenemos algo muy especial, elegimos hacer lo que amamos. Esa vocación transforma la manera de asumir el trabajo y nos impulsa a seguir creciendo, incluso frente a las dificultades.

★ En tu proceso de formación,

¿hubo algún punto de inflexión que transformara tu manera de entender la danza?

Sí. Durante mi etapa de estudiante atravesé algunos problemas de salud que marcaron profundamente mi vida y mi manera de relacionarme con la danza. Fue entonces cuando comprendí que este arte también podía ser un refugio para mí.

Esa experiencia me llevó a tomar una decisión importante, quería seguir bailando, pero hacerlo de una manera sostenible, cuidando tanto mi salud física como mi bienestar mental. Aprendí que la vocación y el compro-



miso no deben estar reñidos con el cuidado personal. Para mí, encontrar ese equilibrio fue fundamental para poder continuar desarrollándome como artista.

★ **En la actualidad, ¿cómo se describiría tu relación con el movimiento y con tu práctica artística?**

Cada vez que me enfrento a un nuevo rol o a un desafío artístico, procuro involucrarme plenamente y aportar algo propio. Por supuesto, respeto las pautas de trabajo y las indicaciones que recibo de mis directores artísticos, porque forman parte de la construcción de una obra y del trabajo colectivo.

Sin embargo, también me gusta encontrar mi propia manera de interpretar y de resolver cada propuesta. Intento que haya algo de mí en lo que hago, una identidad que pueda reconocerse en mi trabajo. Me interesa comprometerme con cada personaje y darle mi impronta, sin perder de vista la esencia de la obra.

★ **Dentro de tu trayectoria, ¿qué obra o personaje te representó un reto significativo y cómo fue esa experiencia?**

Para mí, todos los personajes que interpreté a lo largo de mi carrera representaron un desafío. Algunos exigieron una mayor complejidad técnica,

otros, una búsqueda interpretativa más profunda.

Odette y Odile de *El lago de los cisnes*, de Piotr Ilich Tchaikovsky, son un ejemplo muy claro, interpretar a estos dos personajes implica encarnar la bondad y la maldad, dos naturalezas opuestas que requieren matices y recursos expresivos diferentes.

También tuve la oportunidad de interpretar al Hada Lila y a Carabosse en *La bella durmiente del bosque*, otra obra de Tchaikovsky. Son personajes



con identidades muy definidas, que necesitan un estudio minucioso para comprender sus características y transmitir las con autenticidad.

Me gusta trabajar en profundidad antes de presentar un personaje, soy detallista y exigente con el resultado, porque entiendo que cada interpretación es una oportunidad de ofrecer algo valioso al público y, al mismo tiempo, de sentirme representada en aquello que hago.

★ ¿Cómo habitas tu cuerpo en el día a día? ¿Desde qué lugar lo pensás y lo transitás?

Soy una persona muy activa, desde que me despierto hasta que termina el día. Siempre fui autoexigente, y esa característica me impulsa a mantenerme en movimiento y a disfrutar de mis actividades.

Las mañanas comienzan con una rutina familiar, junto a mi esposo, llevamos a nuestra hija a la escuela y, después, mate de por medio, salimos a caminar para activar el cuerpo. También incorporamos pilates por temporadas. Más tarde, llegamos con tiempo al ballet para realizar nuestra preparación física antes de comenzar la jornada laboral.

Para mí, el cuerpo es una herramienta de trabajo que necesita atención y cuidado. Prepararlo antes de bailar es parte de mi compromiso con la profesión y una manera de sostener mi actividad de forma saludable.

★ Más allá de la técnica, ¿qué enseñanzas profundas te ha brindado la danza a lo largo del tiempo?

La danza me regaló muchísimas experiencias, tanto buenas como difíciles. No todo es maravilloso en esta profesión, pero, si hago un balance, las vivencias positivas son muchas más. Sobre todo, me permitió conocer personas que dejaron una huella impor-

tante en mi vida, maestros, compañeros y amigos que fueron parte de mi recorrido. Entre ellos, recuerdo especialmente a mi querido amigo Cristian, que fue un pilar fundamental durante mi estadía en Salta. También está mi esposo, que ocupa un lugar muy importante en mi historia.

Con el tiempo entendí que una carrera artística no se construye únicamente a partir de lo que sucede en el escenario. También está hecha de los vínculos, de las experiencias compartidas y de las personas que nos acompañan en los momentos decisivos.

★ El escenario implica exponerse. ¿Cómo dialogás con esa fragilidad o apertura frente al público?

Antes de salir a escena, respiro profundamente para concentrarme, encontrar mi centro y conectarme con el personaje que voy a interpretar. A partir de ahí, intento entregarme por completo, pensando en lo que siento y en cómo puedo transmitirlo para que llegue al público de la manera más genuina posible.

Algo que me sucede con frecuencia es que, una vez en escena, alcanzo un nivel de interpretación que a veces no aparece con la misma intensidad durante los ensayos. El escenario tiene una energía particular, y para mí es importante estar concentrada para lo que ocurre en ese momento. Creo que

disfrutar es indispensable para conectar. Si una no logra conectarse con lo que está haciendo, resulta mucho más difícil generar una emoción verdadera en quienes están mirando. Y emocionar al público, precisamente, es uno de los desafíos más grandes y hermosos de nuestro trabajo.

★ **¿Qué figuras han sido clave en tu recorrido y de qué manera marcaron tu identidad como intérprete?**

Mi primera maestra fue María Cristina Capra, a quien llamábamos Piti. Siempre confió en mí, me alentó y me acompañó en mis decisiones. Fue una de las primeras personas que me impulsó a creer en mis posibilidades. Otra figura fundamental fue Gloria Kazda, una maestra checa que preparó a numerosos bailarines, entre ellos a Julio Bocca para un concurso en Rusia, y que también trabajó conmigo durante mi formación. Cuando atravesé aquel problema de salud, ella fue una persona que me sostuvo y siguió apostando por mí. Le tengo un cariño inmenso y la llevo siempre en mi corazón.

Mis padres también fueron esenciales. Me brindaron su apoyo en cada

etapa y sé que, sin ellos, mi camino habría sido diferente. Hoy ese sostén continúa a través de mi marido y de mi hija. La familia es un apoyo irremplazable, una base afectiva que nos permite crecer y afrontar los desafíos de la vida.

★ **Si tu forma de bailar pudiera traducirse en palabras, ¿qué relato creés que diría?**

Me gustaría que mi danza transmitiera un mensaje positivo, tanto para quien está sobre el escenario como para quien está sentado en la platea. Que fuera una experiencia capaz de generar disfrute en ambas partes, porque el arte también consiste en compartir algo con el otro.

★ **Cuando se levanta el telón, ¿qué tipo de vínculo buscás establecer con quienes están del otro lado?**

Busco que mi danza llegue a las personas. Que puedan disfrutar de lo que les ofrezco y percibir la entrega que hay detrás de cada movimiento y de cada personaje. Para mí, subir al escenario implica compartir el resultado de un

trabajo que lleva muchas horas de preparación, estudio y dedicación. Lo que deseo es que ese esfuerzo se transforme en una experiencia significativa para quienes vienen a vernos.



★ En una disciplina tan exigente, ¿cómo entendés la constancia y el compromiso en tu vida?

El ballet es una disciplina exigente, pero, como soy una persona autoexigente, encontré una manera de disfrutar de esa rutina. La preparación física forma parte de mi vida cotidiana, camino, cuido mi alimentación y procuro mantener hábitos saludables que me permitan responder a las demandas de la profesión. Considero que la constancia no consiste solamente en cumplir con una rutina, sino en comprender por qué la hacemos y qué necesitamos para sostenerla en el tiempo.

★ Si tu presente artístico tuviera una banda sonora, ¿qué música lo acompañaría hoy y por qué?

Me encanta el bolero y siento que la canción A mi manera me representa bastante. Tiene algo con lo que me identifico, una forma de mirar el camino recorrido y de reconocer la propia manera de vivir.

También disfruto mucho del folclore. Soy muy de nuestras costumbres argentinas, del mate y de todo aquello que nos conecta con nuestras raíces. De todas formas, escucho música muy variada y me gusta dejarme llevar por diferentes estilos, según el momento y lo que me transmitan.

★ ¿Qué le dirías a quienes recién comienzan en este arte?

Les diría que intenten vivir la danza desde el disfrute y que aprendan a mantener el equilibrio. En este camino hay momentos hermosos y otros difíciles, pero todos pueden dejarnos una enseñanza y ayudarnos a crecer.

Siento que hoy los jóvenes tienen acceso inmediato a grandes artistas y a innumerables referentes a través de la tecnología. Eso puede ser muy enriquecedor, pero también puede generar una autoexigencia excesiva. A veces, al compararse constantemente con otros, terminan frustrándose o sintiendo que nunca es suficiente lo que hacen. Por eso, creo que es importante aprender a respetar los propios tiempos, reconocer los avances y aceptar que cada persona tiene su recorrido. La danza requiere perseverancia, pero también paciencia y equilibrio. Hay que seguir adelante, aprender de las experiencias buenas y malas y construir un camino propio, sin perder de vista el disfrute que nos llevó a elegir este arte.

Porque, al final, bailar no es solamente alcanzar una meta o cumplir con una exigencia, es encontrar una manera de expresarse, crecer y compartir con los demás aquello que uno ama.

Prof. Lic. Carolina Ceriani

Poéticas de la Danza

¿Es indestructible la música de Tchaikovsky?

Muchas veces habrán oído afirmar que la música de Tchaikovsky es indestructible. Es una afirmación que se hace con cariño, con afecto, sin el más mínimo atisbo de maldad. Todos alguna vez la hemos hecho. Pero también se hace con resignación y con alivio, porque la frase exonera de culpa una situación que, creo, es necesario observar. Esto es, si la partitura se sostiene por sí misma, para qué prepararla con

los metales y la percusión se desboquen y vayan por libres.

Emociona al que jamás pisó una sala de conciertos y al que se ha estudiado cada compás de la partitura. Pocos compositores brindan una superficie tan resistente. Esto tiene una explicación técnica más o menos satisfactoria.

La robustez melódica, un salvavidas

Una lectura de por qué sobrevive a ejecuciones no tan acertadas. Indestructible, una afirmación que se hace con cariño, con afecto, y que, de alguna forma, exonera de culpa.

la severidad que le exigiríamos a un Mahler, a un Brahms o a un Bach. Esa idea ha cobijado muchas veladas mediocres. Más de las que quisiéramos.

Sobre lo indestructible algo de cierto hay. Una melodía de Tchaikovsky, por su estructura, alcanza al oyente aunque la orquesta llegue justa en la afinación, el tempo sea antojadizo y

La música de Tchaikovsky posee una gran robustez melódica, es decir, no depende de ornamentos delicados que requieran una precisión microscópica para ser comprendidos. Tchaikovsky compone líneas melódicas con perfiles de alturas muy claros y arquetípicos. Si el violín desafina levemente una nota, el cerebro del oyente aplica las leyes de continuidad de Gestalt y corrige el error porque el vector de la melodía es predecible y potente.

Además usa intervalos de alta consonancia, es decir, terceras, sextas y

octavas. Combinaciones que son acústicamente muy estables incluso para una interpretación tosca. La orquestación es a prueba de fallos, ya que incluye salvaguardas tímbricas que doblan melodías y armonías. Si hay un tema importante Tchaikovsky rara vez lo confía a un solo instrumento, suele doblarlo en diferentes familias de instrumentos. Si las maderas entran a destiempo o las cuerdas fallan en la articulación, el oído promedio (el 99% de la sala) promedia la masa sonora y esa redundancia acústica garantiza que el mensaje principal llegue igualmente.



Escena del ballet *El lago de los cisnes*, State Ballet of Georgia, 2007.

Fotografía: Paata Vardanashvili

Wikimedia Commons - Licencia Creative Commons Atribución 2.0
Genérica.

En términos dinámicos la música se compone en bloques sonoros masivos y definidos. Es música de alto contraste. El margen de error que tolera un

bloque en forte es mucho mayor que en un impresionista como Ravel o Debussy.

Por otro lado el ritmo actúa como una columna vertebral que condiciona a todo el resto. Esto, en términos del oído y ritmo internos del oyente, es fundamental puesto que entra en resonancia con cada uno a pesar de la multiplicidad de oídos y corazones que puedan coexistir en una gran sala. ¿Cómo consigue esto? A través de una métrica explícita con ostinatos rítmicos en las secciones de acompañamiento. Algo muy importante a referir

es un fenómeno conocido como la sincronización intuitiva a prueba de orquestas con una mala coordinación rítmica, en general con origen en el podio. Esta sincronización se produce por la regularidad y el impulso motor de la partitura que son tan evidentes que el cerebro del oyente promedio engancha el ritmo de forma macroscópica. El balance rítmico general sobrevive a las imprecisiones individuales.

En términos armónicos la estructura de sus obras no se basa en modulaciones complejas sino en la acumulación de energía a gran escala. Tchaikovsky es famoso por mantener una nota de tensión (la

dominante) en los bajos durante varios compases antes de resolver al acorde principal. Es decir, aunque la ejecución orquestal sea descuidada, la acumulación y posterior liberación de esa energía armónica produce una catarsis inevitable en el sistema límbico del oyente.

Es decir, es música construida desde los cimientos de la física acústica y la psicología de la percepción que blinda la idea musical sobre las imperfecciones humanas de la ejecución.

Pero esa resistencia al fallo es solo la superficie.

Sobrevive a una mala interpretación el efecto. Sobrevive la melancolía del oboe, el vals que se canturrea, esa tristeza vasta que todos identificamos. Lo que se pierde es más profundo, y lamentablemente casi nadie lo nota. Esto es, la construcción que lo sustenta, cómo un pedal armónico prepara una entrada, cuánto gravita un silencio, cómo es el equilibrio entre cuerdas y maderas que Tchaikovsky calculaba con el oficio del orquestador magistral que era. La

impresión es indeleble. La música, no tanto.

De cómo el ballet no agradó

El ballet *El Lago de los cisnes* es la mejor refutación de su propia fama. Se estrenó en el Bolshoi de Moscú en 1877, con coreografía de Julius Reisinger, y no agradó. La puesta se consideró convencional y la obra quedó



opaca. Tchaikovsky falleció en 1893 sin verla triunfar. En 1895, en San Petersburgo, Petipa e Ivanov la volvieron a montar y Riccardo Drigo revisó la partitura. Esa versión, y no la de 1877, sirve de base a la mayoría de las puestas actuales. La obra que llama-

mos indestructible estuvo a punto de extraviarse, la salvó un equipo nuevo y nos llegó con la mano de otro músico en sus páginas. Eso se asemeja menos a la invulnerabilidad que a una convalecencia afortunada.

El ballet, además, impone condiciones que el concierto convencional desconoce. El director desde el podio responde a dos amos, la orquesta y el cuerpo de baile en el escenario. Los tempi se pactan, las frases extensas, que en Tchaikovsky requieren espacio, se acortan para que alguien llegue a tiempo a su salto, y a veces se suprimen números completos. Cuando el acuerdo funciona, el gesto del bailarín y el aliento de la orquesta conforman un conjunto de observables que conmutan y se explican entre sí. Cuando falla, la orquesta se transforma en un metrónomo. El sistema límbico de un porcentaje considerable mirará con asombro aún cuando continúe entretenido con la belleza de la puesta y del cuerpo de baile.

El mito del compositor empalagoso

Pero aún existe un perjuicio más sutil. De tanto escucharlo mal interpretado, hemos atribuido a Tchaikovsky los defectos de sus intérpretes. La reputación de compositor empalagoso proviene en buena medida de una tradición que alarga los tempi, remarca cada gesto y solloza donde la

partitura apenas insinúa. Cuando una lectura respeta las proporciones y deja respirar la frase sin forzarla, surge un Tchaikovsky más austero, más rítmico y asombrosamente duro. Cuesta hallarlo porque requiere un director dispuesto a no hacer lo que el público espera. Difícil labor, porque ya ha tenido que pactar mucho, con muchos, antes de la première.

La popularidad como puerta a la negligencia

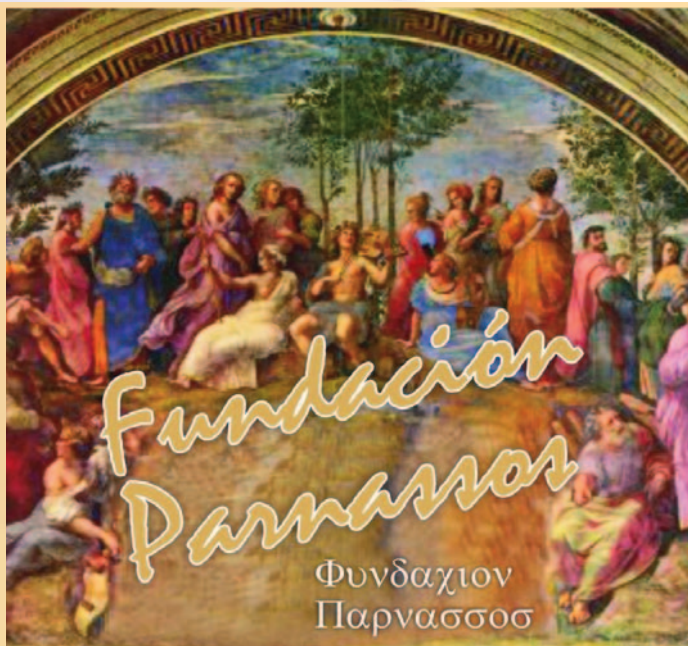
Mi experiencia me indica que las interpretaciones realmente logradas de la música de Tchaikovsky son una minoría escasa. No lo digo con desprecio o desdén. Lo digo porque la popularidad genera negligencia. Lo que todos creen conocer se analiza poco, y lo que se analiza poco se ensaya menos.

Si la partitura resiste tanto, el mérito es suyo. A los intérpretes les toca la tarea de no abusar del sistema límbico del oyente ni de su paciencia. El estreno del 9 de octubre en el Teatro Provincial, con el Ballet Provincial y la Orquesta Sinfónica de Salta, es una buena oportunidad para comprobar de qué lado de esa diferencia cae la noche.

Flavio Gerez

**Doctor en Física y músico, miembro de
la Asociación de Críticos Musicales de la
Argentina**

Nos apoyan



Correo: fundacionparnassos@gmail.com

Facebook e Instagram: Fundación Parnassos

Vic Bernier

ARTISTA

vicbernier.com