

MUJERES-DIOSAS: LAS *BALLERINAS* ROMÁNTICAS

Margarita Tortajada Quiroz

Margarita Tortajada Quiroz es doctora en ciencias sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. En la actualidad es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En la última década del siglo XVIII se empezaron a producir en Europa los primeros ballets prerrománticos: eran intimistas y sutiles, contaban historias de amor y retomaban elementos folclóricos, contrastando con los ballets mitológicos del clasicismo. Además, en la época napoleónica se introdujo un nuevo tipo de vestuario escénico que permitía mayor libertad de movimiento, especialmente a las mujeres: zapatillas suaves, mallas, vestidos ligeros y tutús. Estas modificaciones desarrollaron un ballet más virtuoso y expresivo, que utilizaba menos la pantomima.

En toda Europa surgieron academias y compañías donde las dos escuelas consolidadas, la francesa y la italiana, se impusieron. La primera se distinguía por su nobleza, gracia y elegancia, y la segunda, por su brillantez, fuerza y virtuosismo.

El siglo XIX fue un momento de cambio social, donde las ideas de libertad promovidas por la revolución francesa se extendieron. El romanticismo se presentó como una reacción contra el clasicismo, que le había dado más importancia a la forma que al contenido. En la nueva corriente sur-

gida inicialmente en la literatura, la sensibilidad ocupó el primer sitio, lo que dio pie a que la danza se alejara de los gestos y pasos estrictamente codificados y pudiera vivirse una sensación de libertad de expresión, dejar de referirse a la antigüedad, fuente del Renacimiento, y retomar al ser humano como centro del mundo y el arte. “Desvanécese la realidad, el arte debe ser un escape hacia un reino encantado”, decían los románticos.¹ Y el ballet, “eterno instrumento sensitivo en manos de los artistas, el ballet que creaba un mundo de ilusión por más realísticamente que fuese manejado, resultaba ideal para difundir el sentimiento romántico”.²

A pesar de la rigidez oficial de la Ópera de París, con las nuevas tendencias la danza logró liberarse y desarrolló el romanticismo, cuya primera obra se estrenó en 1832. Su antecedente fue el *Ballet de las monjas*, del tercer acto de la ópera *Roberto el Diabolo* de Meyerbeer y Scribe, donde se establecieron los principios que desarrollaría el ballet romántico.

Éste se inició propiamente con *La Sífide* en 1832. Se estrenó en la Ópera de París con coreografía de Filippo Taglioni, quien creó la obra en función de las cualidades de su hija Marie, y dando una sensación de ingravidez, como correspondía a un espíritu del bosque.

Marie Taglioni (Estocolmo, 1804-Marsella, 1884) era delgada y pálida, pero su padre trabajó con los mejores maestros y él mismo pulió sus dones; a los 18 años era una ejecutante excepcional. No era como las bailarinas convencionales de la época, no tenía sus atractivos sexuales; en cambio, era ligera, frágil y graciosa. Al debutar en la Ópera de París en 1827 causó gran impacto, pues su manera de bailar era algo completamente nuevo. Cuando August Bournonville la vio, siendo un joven bailarín de la Ópera, escribió que su delgadez, ligereza y voluptuoso abandono “es la verdadera manera de bailar de una mujer”.³

Taglioni tuvo gran éxito en toda Europa; inclusive se creó el verbo *taglioniser* para homenajearla por su rigurosa disciplina y entrenamiento técnico, y por la delicadeza de su estilo innovador, que trató de ser copiado por sus contemporáneas.⁴ Después del estreno de *La Sífide* se hicieron en toda Europa muchos trabajos inspirados por ese ballet, incluyendo parodias y dos periódicos publicados en Francia con ese nombre.⁵

Algunos de los comentarios que Taglioni despertó con *La Sífide* fueron que “amalgamaba sus cualidades y sus defectos: era delgada, y por lo tanto conseguía parecer una sombra... Aparecía y se desvanecía como una visión impalpable”.⁶ Otro más señalaba que con ella

Las líneas telegráficas, las figuras geométricas se desaparecían; no más poses laboriosamente voluptuosas; basta de escenas supuestamente lascivas que se interpretan con la sonrisa y los ojos; no más codos puntiagudos, puños rotos... Todas las proporciones están llenas de armonía; ella dibujaba en su conjunto unas siluetas graciosamente redondeadas o unas líneas de una pureza notable en todos sus movimientos, una ligereza que se alejaba de la tierra; si puede decirse así, ella danza por todas partes como si cada uno de sus miembros fuese llevado por alas.⁷

El argumento de *La Sífide* fue creación de Adolphe Nourrit y relata la historia de un espíritu del aire, una sílfide, que ama al joven escocés James, quien, aunque está comprometido, se enamora de ella. En el segundo acto, después de que la sílfide había huido de él, James la reencuentra en un bosque encantado y le ofrece un chal que ha sido hechizado por una bruja, a la cual él acaba de rechazar. La sílfide muere cubierta por el chal y él queda solo con su dolor.⁸

Reproduzco el argumento para enfatizar la irrealidad de su contenido; el uso de personajes y situaciones fantásticas que expresarán la ideología de una generación y que dieron pie a la construcción de un nuevo estereotipo de mujer en el ballet: la *ballerina* etérea. Esto representa el ideal de mujer del siglo XIX, cuando se acentuó el antagonismo entre alma y cuerpo, y dentro de los discursos sobre las mujeres se les identificó con la supremacía del alma. Ahora

no son las formas de la anatomía ni los rasgos específicos de la fisiología de la mujer los que determinan su carácter y justifican su misión maternal; sino el alma, que modela a la vez el cuerpo y el espíritu femeninos: la maternidad es ante todo vocación metafísica para quien ha recibido la misión de colaborar con la naturaleza.⁹

En el siglo XIX el cuerpo se ocultó y se rigió por el pudor, “la tentativa de descorporización se exaspera con la exaltación del modelo del ángel; en muchas chicas se produce entonces una verdadera identificación”,¹⁰ lo que sucede con las bailarinas y sus personajes de seres irreales y puros.

Sin embargo, en el romanticismo esos seres puros también representaban la sexualidad. Por ejemplo, en *La Sífide* hay un momento en que ella y James tienen un contacto erótico: él la abraza y la besa y una de sus alas cae. Este contacto es un peligro para ella, pues está imposibilitada para relacionarse físicamente con su amante y en el momento en que cae en sus brazos, muere. Aquí se muestra una de las cons-

la estructura en dos actos, el primero terrenal y alegre, lleno de luz y animado por danzas “de carácter”, en el cual, sin embargo, se desarrolla el conflicto de un triángulo amoroso entre un hombre y dos mujeres: una terrenal y la otra sobrenatural —o a punto de serlo. El segundo acto, irreal y misterioso —“ballet blanco”— se desarrolla por lo general a la luz de la luna, en un sitio desolado poblado de seres sobrenaturales, y en él la heroína simboliza el amor insatisfecho e inalcanzable en la tierra que perdura más allá de la tumba. Los protagonistas, llámense Albrecht, James o Achmet, son los representantes del hombre romántico por excelencia, del “pauvre jeune homme à l’esprit troublé” desgarrado a mitad del camino entre la realidad y el mundo de la fantasía.¹³

Además *La Sífide* dictó otras constantes: las zapatillas de punta de satén; el vestuario de los espíritus será siempre el tutú,¹⁴ una túnica de muselina de color blanco, lo que le dio el nombre de ballets blancos a los de esa corriente artística y, sobre todo, las bailarinas fueron el centro escénico absoluto del ballet.

Una de las novedades más importantes que impuso el desarrollo técnico del ballet fueron las zapatillas de punta, utilizadas exclusivamente por las mujeres. Su antecedente data del ballet *Céfiro y Flora*

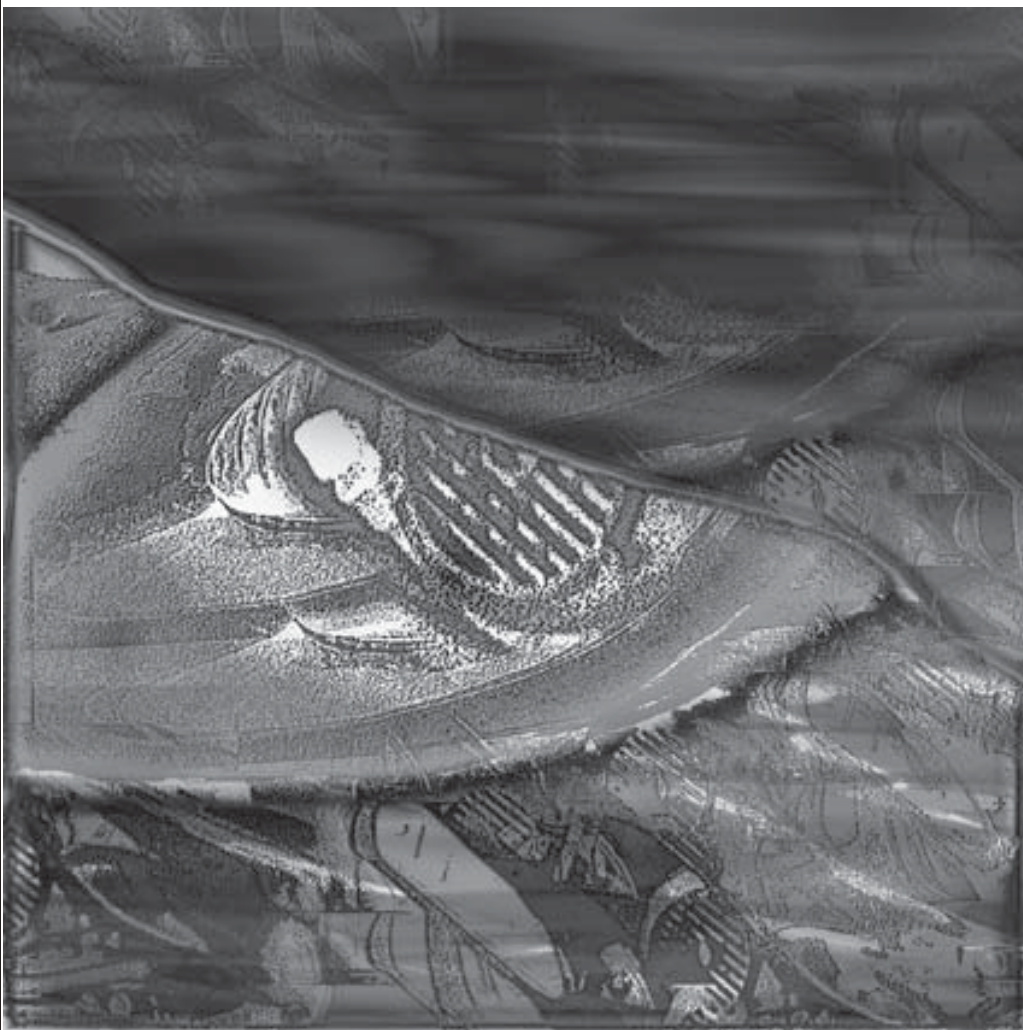
(1796), de Charles-Louis Didelot, donde los bailarines se paraban sobre las puntas de los pies al ser sostenidos por alambres. En 1813 el maestro Jean François Coulon hizo trabajar a su discípula Geneviève Gosselin las puntas, pero en las zapatillas flexibles que habían sustituido a los zapatos de tacón. Poco después, en 1820, hizo lo mismo con otra bailarina, Amelia Brugnoli. Sin embargo, las zapatillas de punta reforzada fueron introducidas al ballet por Marie Taglioni.

Con este calzado la *ballerina* se volvió más inmaterial, etérea, inalcanzable. Con las puntas se restringieron todavía más los movimientos naturales, pero la mujer pudo lograr imposibles con sus pies. Se iniciaron las innovaciones técnicas

tantes del romanticismo: la dualidad del ser humano, quien vive entre lo material y lo espiritual, y sólo puede vivir una de las dos dimensiones, no la plenitud. Finalmente, James y la Sífide representaban la contradicción cuerpo-alma.¹¹

Así, los seres irreales del ballet, que ya habían sido explotados por el romanticismo en otras artes, como la literatura,¹² eran más que prototipos de pureza, pues su belleza y atractivo ponían en peligro al alma. Ese es el dualismo de los ballets románticos: muestran seres irreales, puros y bellos que representan la sexualidad.

Con *La Sífide* se establecieron las características fundamentales del ballet romántico y su nuevo concepto escénico:



y virtuosas femeninas, con estilo exótico, calidad etérea y balance precario. También el romanticismo permitió un trabajo más completo del *pas de deux*, en el cual todo (incluyendo el bailarín varón) se sometía al lucimiento de la *ballerina*.

Otro elemento explotado por el romanticismo fue la exaltación del colorido y exotismo de otros lugares. Filippo Taglioni creó dos coreografías para su hija que menciono por esta característica y por sus ideales sobre la emancipación femenina: *La Révolte au Sérail* (1833), con acción en Granada durante la dominación mora, y *Brézilia ou la Tribu des femmes* (1835), que sucedía en Norteamérica.

Ambos ballets fueron presentados cuando la novelista George Sand encabezaba la lucha de las mujeres contra la supremacía masculina en la sociedad, y sarcásticamente, el crítico francés Jules Janin escribió que *Brézilia* era “las doctrinas de Saint-Simon elevadas a la demostración de la pirueta y el *entrechat*”.¹⁵ Pero los ideales de liberación femenina llegaron también al mundo del ballet romántico.

En *La Révolte* Marie Taglioni era Zulma, una muchacha esclava que lideraba una revuelta armada contra el sultán Mahomet, mientras que *Brézilia* trata de una sociedad femenina que ha jurado odiar el sexo masculino. La batalla de sexos y la emancipación femenina estuvieron presentes en los ballets de la década de 1830, pero las conclusiones de las obras tendían hacia un final feliz de acuerdo con los modelos más tradicionales, pues los coreógrafos no se atrevieron a ir más allá.¹⁶

En 1834 hizo su debut en *La Tempête* otra gran bailarina, Franziska, llamada Fanny Elssler (Viena, 1810-1884), conocida como “la meretriz Fanny”. Ella se convirtió en la contraparte de Taglioni y representó el aspecto sensual y apasionado de la expresión teatral del romanticismo. Así, la *ballerina* romántica tuvo dos polos: Taglioni y Elssler; la primera, según el poeta Teófilo Gautier,¹⁷ la bailarina cristiana, y la segunda, la pagana. En esta caracterización está implícito el conflicto entre lo espiritual y lo sensual, entre el ángel y el demonio: María y Eva, polos positivo y negativo de la feminidad.¹⁸

Taglioni y Elssler fueron grandes rivales desde 1834, cuando el administrador de la Ópera invitó a la segunda a la compañía, ya que su calidad dramática, intensidad y belleza garantizaban una amplia audiencia. El público se dividió en-

tre taglionistas y elssleristas, llegando a momentos de histeria y “la fiera rivalidad que existió entre ambas hizo mucho para popularizar el ballet, acentuando el espíritu del partidismo”.¹⁹

La bailarina debía ser bella y el ballet esencialmente sensual, según palabras de Gautier, y Elssler fue la primera intérprete de esa visión. Eran precisamente sus méritos como mujer los que resaltaba Gautier, quien la consideraba superior a Taglioni por ser más joven y bella y por la sensualidad de su danza. Elssler realizó numerosos ballets mostrando su sensual y provocativa gracia, como una muchacha gitana (en *La Gypsy*), princesa china (en *La Chatte Métamorphosée en Femme*), española (en *La Volière*) e italiana (en *La Tarentule* y *L'Île des Pirates*). Finalmente, en *Le Diable Boiteux* (1836) creó su más famoso personaje como una voluptuosa española.²⁰

Elssler condicionaba su actuación a la participación de su hermana Teresa, coreógrafa de *La Volière* (1838). En esa obra y muchas más, Teresa bailaba los papeles masculinos vestida de hombre, sin que interviniera ningún varón en escena, lo que se generalizaría en el romanticismo. Elssler viajó y bailó en diferentes teatros de Europa y Estados Unidos, obteniendo siempre grandes reconocimientos.²¹

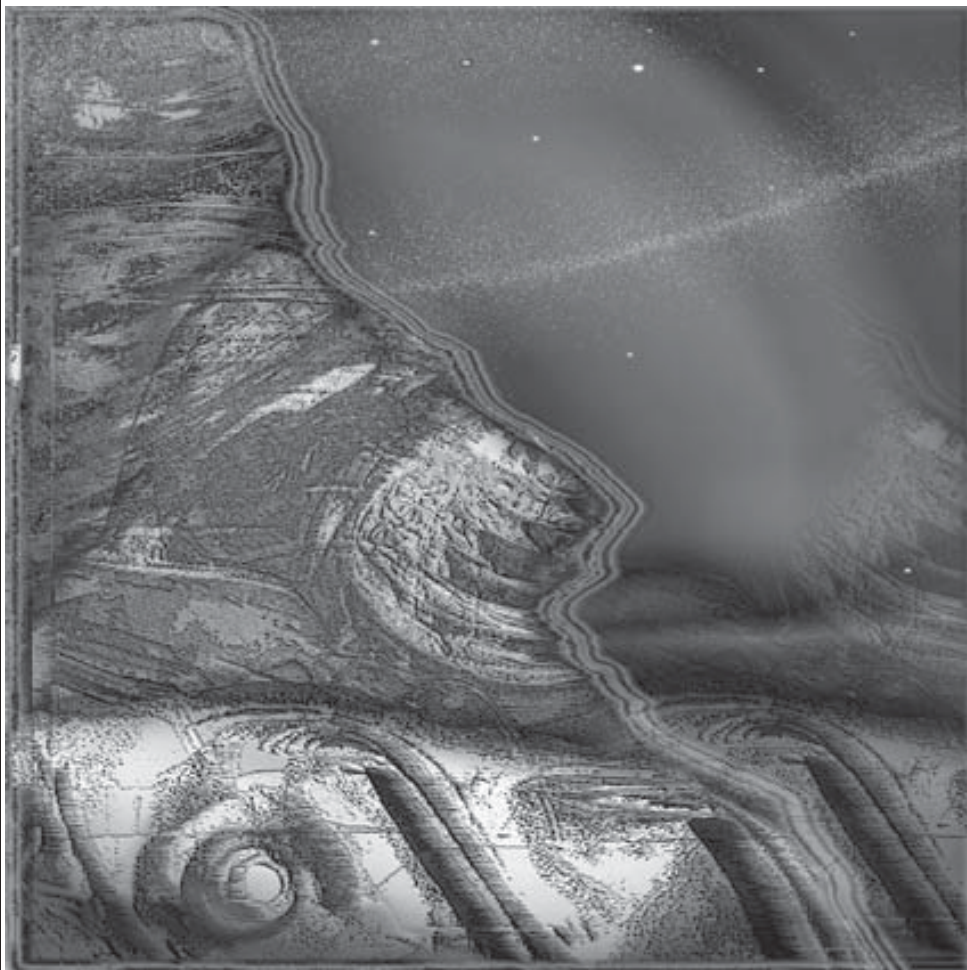
Además de su sensualidad, Fanny Elssler cautivó al público por su personalidad teatral andrógina. El concepto del hermafrodita fascinó a los románticos²² y Elssler poseía esa dualidad, que fue apuntada por Gautier. Éste veía al hermafrodita como síntesis de las características de belleza y, al mismo tiempo, su bisexualidad o asexualidad liberaban al hermafrodita de los deseos terrenos: era el ideal romántico. En la personalidad teatral de Elssler tanto Gautier como Janin encontraron ese ideal andrógino de belleza, por su delgadez que le permitía usar vestuario masculino y femenino y aparecer como la más hermosa chica o el muchacho más encantador del mundo.²³

Después de *La Siffide* la Ópera de París sólo presentó ballets menores, hasta que en 1841 se estrenó la obra maestra del romanticismo: *Giselle*. El argumento fue creado por Gautier para la bailarina que amaba, Carlotta Grisi, con música de Adolphe Adam, decorado de Cicéri y coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot. El éxito fue enorme, se presentó en toda Europa y aún se conserva como parte del repertorio de casi todas las compañías de ballet clásico del mundo.

Reproduzco el argumento, mismo que ha sufrido numerosas modificaciones, pero que nos permite acercarnos al ballet romántico:

Escondido bajo el nombre de Loys, el príncipe Albert corteja a una joven campesina, Giselle. Cuando ésta des-

cipal del ballet. Pero *Giselle* fue más allá: abrió el panorama de las *ballerinas* en el romanticismo y les dio la oportunidad de “mostrar las más diversas facetas del temperamento artístico unidas a la maestría técnica”.²⁵ Hasta la actualidad esta obra es un reto para la *ballerina*, pues ahí debe mostrarse a plenitud, técnica y expresivamente.



cubre su identidad y su próxima boda con la princesa Bathilde, muere. En el segundo acto, el “acto blanco”, en un bosque misterioso, Giselle es recibida entre las Willis, fantasmas de jóvenes prometidas fallecidas antes de la boda. Albert, que había acudido, lleno de remordimientos, a cubrir la tumba de Giselle con flores, se ve sorprendido por ella y condenado por su reina, Myrtha, a danzar hasta morir de agotamiento. Giselle, no pudiendo obtener su gracia, lo ayuda y a veces lo releva hasta que al llegar la aurora las Willis desaparecen y Giselle vuelve a descender a su tumba. Según el argumento original, antes de desaparecer ella entregaba a Albert a Bathilde, quien había acudido en su busca.²⁴

Una vez más se manifiestan la bondad y la pureza de la protagonista, quien se muestra frágil y etérea y es la figura prin-

Giselle une las dotes de los dos polos de la *ballerina* romántica: en el primer acto, con la mujer campesina se hace referencia a los dotes de Elssler, y en el segundo acto, con la Willis, a los dotes de Taglioni. La *ballerina* capaz de hacer ese papel fue Carlotta Grisi (Visinada, Italia, 1819-Ginebra 1899), considerada la síntesis de ambos polos, “del sueño y la sensualidad”,²⁶ que se expresó en un personaje etéreo y casto, pero al mismo tiempo erótico.

Grisi provenía de una distinguida familia de grandes cantantes. De mediana altura y muy bonita, tenía una vivacidad y delicadeza que fue reconocida por el público. Fue amante, alumna y bailarina de Jules Perrot, y ambos formaron pareja recorriendo los teatros europeos.

Otra de las grandes bailarinas del romanticismo fue Fanny Cerrito (Nápoles, 1817-1909). Su talento la llevó a bailar papeles principales desde los 15 años. Su rivalidad con Grisi empezó a finales de la década de 1830. En 1840 debutó en Londres en el Teatro de Su Majes-

tad. Perrot creó para ella el ballet *Ordine*, a través del cual se inmortalizó. Fue comparada con Taglioni. Se casó en 1845 con Arthur Michel Saint-Léon, quien fue su coreógrafo, y bailaron juntos obteniendo la admiración del público como pareja.

Lucile Grahn (Copenhage, 1819-Munich, 1907), otra de las grandes *ballerinas* del romanticismo, fue alumna de Bournonville, quien se impresionó con su talento y belleza. Él le preparó su versión de *La Siffide*, convirtiéndola en su bailarina ideal, pero se marchó a la Ópera de París, donde triunfó, y después entró en el circuito internacional, bailando en varios países europeos.

Uno de los ballets blancos más conocidos y que todavía se encuentra en el repertorio de muchas compañías interna-

cionales es el creado en 1845 por Jules Perrot, *Pas de Quatre*. Esta fue una obra significativa sólo porque explotó la rivalidad de las cuatro “diosas de la danza”: Taglioni, Grisi, Cerrito y Grahn. El empresario Benjamín Lumley del Teatro de Su Majestad en Londres fue el promotor de esta idea, y la obra fue un éxito comercial, más que artístico, pues el público asistió a las funciones para ver a las *ballerinas* juntas. El ballet consta de variaciones para cada una de ellas y cuida que ninguna sea opacada.

Después de tres siglos de dominio de los varones en la danza escénica, el romanticismo le dio la supremacía a la mujer sobre el foro y revitalizó al ballet. Los bailarines, por su parte, se convirtieron en la “tercera pierna” de la *ballerina* y quedaron relegados. Uno de ellos mencionó:

Los danzarines no son ya sino profesores, mimos, maestros de ballet, catapultas encargadas de lanzar al aire y volver a coger a sus danzarinas al vuelo... Todo lo que se les pedía es que fueran razonablemente feos y que pudiesen hacer juegos malabares sin demasiados esfuerzos, con un paquete de doscientas libras.²⁷

Arthur Michel Saint-Léon declaró entonces:

¡Oh, qué inconsistentes son los tiempos! En otras épocas las bailarinas suplicaban, como se suplica una limosna, una sonrisa del maestro todopoderoso de la danza; hoy la raza de los bailarines menospreciados busca una señal de bienvenida aunque provenga de la última corifea.²⁸

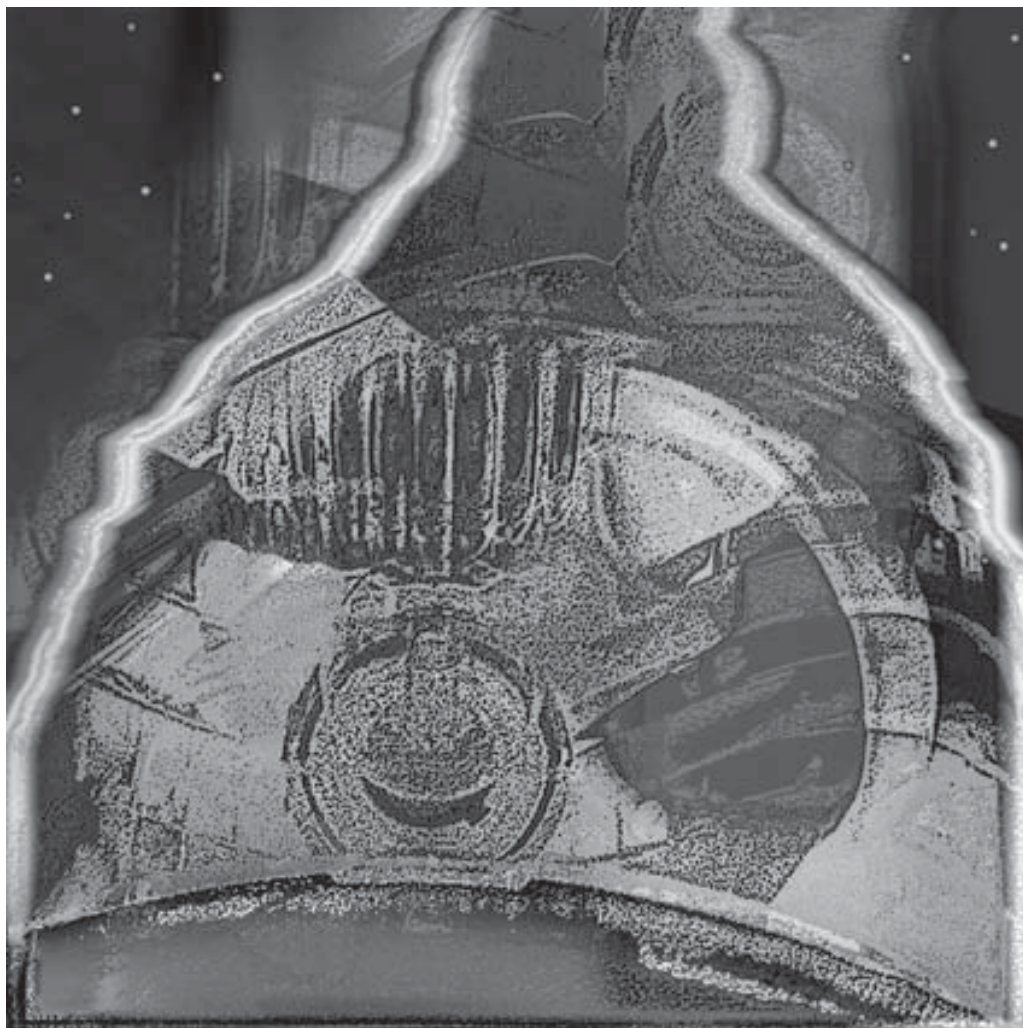
Hubo *ballerinas* que alcanzaron gran poder y lo ejercieron para imponer sus criterios, a veces arbitrarios, con lo que desataron una lucha contra los hombres en el interior de la danza escénica. Según el historiador Paul Bourcier

Las danzarinas estrellas, que reinaban ahora de modo absoluto, exigieron que los ballets fuesen compuestos sólo para que pudieran mostrar sus cualidades. Importaba poco que las varia-

ciones que ellas imponían destruyesen la ordenación de la obra, obliterasen su sentido o que la acción fuese poética o estúpida: el ballet, para ellas, se había hecho para la estrella, y no al contrario. Es ésta una de las razones principales que provocaron una rápida degeneración del ballet romántico.²⁹

También Bournonville criticó a las *ballerinas* estrellas, como Taglioni y Elssler, pues las culpaba de relegar a los bailarines e imponer sus condiciones en su trabajo dancístico:

Por distintas que hubieran sido estas dos bailarinas, tenían esto en común: que ninguna podía sufrir a su lado a un bailarín de categoría. El repertorio de Taglioni estaba ordenado con miras a hacerla comparecer siempre sola, salvo en los conjuntos, en los que precisaba de un brazo viril que la sostuviera. Fanny Elssler tenía bajo su tutela a su hermana mayor Teresa, corpulenta y pesada, que jamás hubiera podido firmar ni un contrato con teatro alguno si no hubiera tenido que ser pareja obligatoria de Fanny.³⁰



Así, fueron las bellas e idealizadas *ballerinas* con grandes habilidades técnicas, de velocidad y elevación las que dominaron el foro en el romanticismo, interpretando un arte de magia e ilusión. En algunos casos, como en el de Elssler, el público acudía a admirar su genio dramático, pero la mayoría de las veces era la combinación de encanto femenino y osadía física lo que atraía al público.³¹ En el romanticismo se estableció el culto a la *ballerina* más que a su danza y durante el resto del siglo ella fue la razón de ser de este arte. (Sólo en Copenhage, uno de los grandes centros del ballet, la situación fue diferente, porque Bournonville preservó el equilibrio entre los y las bailarinas).

La *ballerina* cobró poder por su imagen seductora, que no sólo cautivaba a los hombres sino también a las mujeres, pues afirmaba su identidad como mujer exitosa y deseable.³² La posición de la *ballerina* era admirada por otros y otras; esposas respetables envidiaban su libertad y el hecho de no tener que soportar el trabajo doméstico. Sin embargo, las bailarinas no eran respetadas socialmente, sino que habían sido estigmatizadas por sus orígenes de clase baja y porque su actividad se consideraba sexualmente impropia. Sólo algunas superestrellas lograban sortear estos obstáculos.

A pesar de la situación preponderante de las *ballerinas* sobre el foro, en el ballet romántico los hombres mantuvieron su poder en las otras posiciones de la danza. En función de ellos se dictaban las reglas del trabajo y se tomaban las decisiones, además de que el público y la crítica seguían siendo predominantemente masculinos. Cuando las bailarinas se retiraban de los escenarios, los hombres seguían trabajando como maestros, coreógrafos y directores formando y promoviendo a otras jóvenes bailarinas quienes, nuevamente, se convertirían en instrumentos de los creadores para las preferencias de la audiencia masculina. Incluso cuando ellas se imponían lo hacían según criterios ajenos y siguiendo la lógica de la violencia simbólica.

El público asiduo al ballet del romanticismo buscaba divertirse y apartarse de sus problemas; las obras coreográficas se le presentaban como productos exóticos y afrodisíacos, cuyos principales atractivos eran los decorados y las piernas de las bailarinas. Esto fue explotado por directores y empresarios, quienes establecieron intereses lucrativos alrededor de las bailarinas (estrellas y cuerpo de baile), como lo hizo el doctor Louis Véron, primer administrador de la Ópera de París (dejó de ser parte de la Casa Real en 1830 para conver-

tirse en una empresa comercial). Véron sabía que la burguesía, principal consumidora del arte de la época, era el público al que debía atraer a la Ópera, pues por su riqueza y posición social era el cliente ideal. Se iniciaba la “industria del espectáculo” y el “sistema de estrellas”, que debían ofrecer novedades al público consumidor. Una de ellas fue la dictada por Véron: “abrió el salón de la danza a los abonados, prima que en la práctica resultaba bastante innoble: la posibilidad de establecer más fácilmente contacto con las bailarinas, de venir, en cierto modo, a escogerlas en su mismo terreno”.³³

Los abonados de la Ópera generalmente provenían del Jockey Club, gozaban del espectáculo dancístico y entendían el escenario como una vitrina privada que cumplía objetivos amorosos, no artísticos. Edgar Degas, quien pintó a numerosas bailarinas de la Ópera de París, nunca las reconoció como artistas sino, según sus palabras, como un simple “pretexto para pintar materiales bonitos y movimientos delineados”.³⁴ Esa es la razón por la que sus bailarinas-modelos son anónimas (no así los maestros y coreógrafos que aparecen en sus cuadros).

La Ópera de París en el romanticismo se guió por principios comerciales y el foro fue abierto a hombres privilegiados para mezclarse con las bailarinas, quienes aceptaban las relaciones de patrocinio. Por eso, en la sociedad burguesa (que consideraba al ballet como un arte de segundo nivel por el uso directo del cuerpo) la *ballerina* fue un artículo lucrativo para la compañía y se mantuvo la tradición de ser “protegida”. Con esto, las bailarinas y sus imágenes en el foro fueron percibidas desde la mirada masculina como objetos sexuales: mujeres que bailaban para los demás y, a través de esa danza (y abajo del foro), se mostraban accesibles a la audiencia.³⁵

Fueron los hombres quienes dieron poder a las *ballerinas* sobre el foro, los que definieron sus roles como ejecutantes, los que las moldearon, los que crearon esa imagen ambivalente de la mujer a través de la danza: un ideal y un cuerpo para ser usado. De hecho, puede considerarse al ballet romántico en Francia como la expresión de los deseos de la sociedad masculina.

Después de *Giselle*, los elementos que le habían dado realce al ballet romántico terminaron por desgastarlo. No volvieron

ron a surgir figuras de la talla de las grandes *ballerinas* como Taglioni y Elssler³⁶ y el bailarín varón no recuperó su lugar en el foro, que fue ocupado por las bailarinas en travesti, o “para vestir de hombre”. Éstas eran robustas bailarinas luciendo pantaloncitos muy cortos y ajustados, que muchas veces usaban mallas con relleno para cumplir con los parámetros de belleza de la época. El estreno de *Coppélia* o *La Fille aux yeux d’email* en 1870 se conoce como el fin del romanticismo, cuando el héroe Franz fue interpretado por la bailarina más bella de la Ópera de París (Eugénie Fiacre).

Con la popularización de las bailarinas en travesti más que nunca se convirtieron en objeto de conquista y fueron consideradas exclusivamente como carne de mujer, parte del “harén” del público masculino, según la expresión de Baudelaire. El ballet definitivamente

dejó de ser un arte para convertirse en un espectáculo ligero, para hombres de negocios que se aburrían... Las bailarinas apenas existían, todo eran filas y filas de muchachas bonitas, sonrientes y bien encorsetadas, que llenaban el *foyer de la danse*, donde los elegantes podían encontrarse con ellas y coquetear durante los intermedios; además había un buen número de “ratas”—como se llamaban a los *corps de ballet* de la Ópera de París—

cuya mayor justificación fue servir de modelos al gran pintor Degas.³⁷

El ballet romántico, “arte de evasión de la realidad”,³⁸ terminó convirtiéndose en un entretenimiento burgués sin mayor importancia, e inició una época de decadencia en todo el mundo. Después de los movimientos sociales y revoluciones que convulsionaron a Europa a mitad del siglo XIX, el realismo fue la corriente artística preponderante y el ballet con su lenguaje, temas y personajes fantásticos quedó relegado.

El ballet dejó de ser un arte independiente y se refugió en la ópera, el teatro musical y las variedades o *music-hall*. Era la *Belle Époque* de fines del siglo XIX, cuando imperó la comercialización en las artes escénicas, y la danza se vio obligada a producir novedades continuamente. Surgieron nuevas formas dancísticas y el tipo de obras de ballet que predominó en esa época fueron ballets espectaculares y masivos (como *Excelsior*, 1881). Se dejó a un lado la exigencia de rigor técnico a las y los bailarines, con excepción de las grandes estrellas; el cuerpo de baile debía estar compuesto sólo por bellas mujeres que se presentaban lujosa y brevemente vestidas para lucir sus “encantos femeninos”, con el fin de conseguir un protector. •

Notas

¹Citado en Arnold Haskell, *Anatomía del ballet*, México, Novaro, 1958, p. 34.

²*Ibid.*, p. 35.

³Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher Inc., 1981, p. 146.

⁴*Ibid.*, pp. 145-147.

⁵Juliet Neidish, “Whose Habitation is the Air”, en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals, Dance Perspectives*, núm. 61, vol. 16, Nueva York, primavera de 1975, pp. 4-17.

⁶Paul Mahalin, *Les Demoiselles de l’Opéra*, en *Les Jolies Actrices de Paris*, París, 1868-1889, 5 vols., citado en Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Barcelona, Blume, 1981, p. 173.

⁷Anónimo, *Les adieux de Mlle. Taglioni*, París, 1837, citado en *ibid.*, p. 173.

⁸*Ibid.*, p. 168.

⁹Alain Corbin, “Entre bastidores”, en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Madrid, Santillana, 1991 (Historia de la Vida Privada, 8), pp. 139-140.

¹⁰*Ibid.*, p. 153.

¹¹Erik Aschengreen, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet, Dance Perspectives*, núm. 58, Nueva York, verano de 1974.

¹²El personaje de la sílfide había sido utilizado en novelas, poemas y obras teatrales desde mediados del siglo XVIII. Véase Juliet Neidish, *op. cit.*

¹³Maya Ramos Smith, *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*, México, CNCA/Alianza, 1991, p. 123.

¹⁴El tutú es “un corpiño muy escotado, con leves mangas y falda a media pantorrilla o hasta los tobillos, hecha de varias capas de gasa o tul”, en *ibid.*, p. 124.

¹⁵Erik Aschengreen, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶*Idem.*

¹⁷El poeta Teófilo Gautier tiene gran importancia dentro del ballet francés del siglo XIX porque es el único de los escritores románticos que tuvo una cercana asociación con este medio. Su relación con el ballet no sólo se dio por su amor hacia Carlotta Grisi y sus aventuras con muchas bailarinas, acompañado de otros artistas de la época, como los escritores Gérard de Nerval y Arene Houssaye y el pintor

Camille Rogier, entre otros, sino porque intervino directamente en la creación de libretos para ballets y defendió este arte en una sociedad que no le daba la misma importancia que a las otras artes. Además, gracias a su crítica de danza es posible conocer el concepto que se tenía sobre la danza y las bailarinas en su época.

¹⁸Alain Corbin, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹Arnold Haskell, *op. cit.*, p. 36.

²⁰La danza española fue la culminación de la sensualidad y se impuso como moda en los ballets de la década de 1830. Fue Dolores Serral quien la introdujo en la Ópera de París y Gautier habló extasiado de su voluptuosidad. En 1837, en *La Muette de Portici*, las hermanas Noblet ejecutaron una danza española que fue calificada por Gautier como un prodigio exorbitante porque contenía movimientos con la más provocativa voluptuosidad. En Erick Aschengreen, *op. cit.*, p. 22. Dentro del romanticismo se incorporaron danzas folclóricas de diversos países, y España hizo aportaciones especiales e incluso logró consolidar la escuela clásica del bolero, que formó parte del repertorio de las grandes estrellas.

²¹En Estados Unidos permaneció por dos años, 1840-1842, donde obtuvo un gran éxito. El presidente Van Buren y su gabinete le dieron una recepción en Washington, y los miembros del Congreso ofrecieron un banquete en su honor en el Capitolio. En George Balanchine, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets* (Francis Mason, ed.), Nueva York, Doubleday and Co., 1954, p. 445.

²²Este tema fue tratado en varios trabajos de la literatura francesa a principio de la década de 1830. Una fuente importante para el romanticismo francés fue Lord Byron y su dualidad sexual. Para Hugo, Byron es una constante obsesión por su doble naturaleza: "delicado y terrible, bonito y monstruoso, que es menos de nuestro sexo que del otro, es menos del otro sexo que del otro mundo, mujer por *la main*, demonio por *la pied'*", citado en Erik Aschengreen, *op. cit.*, p. 23.

²³*Idem.*

²⁴Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 170.

²⁵Serge Lifar, *La danza*, Barcelona, Labor, 1968, p. 68.

²⁶Susan Reimer Sticklor, "Angel with a Past", en *All that Strange and Mysterious Folk. Studies in Ballet Supernaturals*, *op. cit.*, p. 27.

²⁷Charles de Boigne, *Petits memoires de l'Opéra*, París, 1957, citado en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 169.

²⁸Bournonville, citado en Serge Lifar, *op. cit.*, p. 64.

²⁹Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 169.

³⁰Bournonville, citado en Serge Lifar, *op. cit.*, p. 64.

³¹Como por ejemplo Carlotta Grisi en el ballet *La Péri*, presentado en la Ópera de París en 1843. La bailarina se tenía que lanzar desde una plataforma de dos metros de alto para aterrizar en los brazos de

su *partner*, Lucien Petipa. En una función debió repetir el salto varias veces, hasta que el público estuvo satisfecho. En Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 149.

³²Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Nueva York, New York University Press, 1992, p. 96.

³³Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 166.

³⁴Rachel Vigier, *Women, Dance and the Body. Gestures of Genius*, Ontario, The Mercury Press, 1994, p. 55. Esta autora hace observaciones muy interesantes en cuanto al significado de la obra de Degas como pintor de bailarinas.

³⁵Morela Patrozzi, "Dance Performance Beyond Gender Roles: Towards the Discovery of Female Physical Language", ponencia presentada en el IV Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, México, CENIDI Danza, INBA, diciembre de 1995.

³⁶Una gran pérdida fue la muerte de Emma Livry (1842-1862). Alumna de Marie Taglioni, quien creó para ella el ballet *Le Papillon* (1860). En una prueba de vestuario, su vestido se incendió y ella se quemó casi completamente; estuvo ocho meses agonizando hasta morir. Con ella desapareció la más brillante esperanza de Francia. En Mary Clarke y Clement Crisp, *op. cit.*, p. 158.

³⁷Arnold Haskell, *op. cit.*, p. 38.

³⁸Roger Garaudy, *Danzar su vida*, México, CENIDI Danza, INBA, 1995, p. 20.

