

El concepto moderno del ballet: los Ballets Rusos y el retorno de la danza masculina

Margarita Tortajada Quiroz

LUEGO DEL ESPLENDOR que alcanzó el ballet en Europa con el romanticismo (durante las décadas de los treinta y hasta los sesenta del siglo XIX), se convirtió en una forma de entretenimiento burgués sin mayor importancia e inició su decadencia. Después de los movimientos sociales y revoluciones que convulsionaron a Europa a mitad de ese siglo 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 de 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 espectaculares y masivas. 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.

A pesar de la crisis generalizada del ballet se conservaron algunos sitios de desarrollo, como Dinamarca, Rusia e Italia. En este último país, a partir de las enseñanzas de Carlo Blasis, se alcanzó un altísimo nivel técnico, que permitiría a las bailarinas italianas imponerse en el panorama balletístico. La escuela italiana alcanzó un mayor virtuosismo y se caracterizó por su dimensión atlética y acrobática.

Los principios de Blasis diferenciaban de manera clara la danza masculina de la femenina. En su tratado de 1828 señalaba que los varones debían ser vigorosos y alcanzar

ejecuciones maestras, y las mujeres debían ser graciosas y mostrar una voluptuosidad “decente”. Esto último hace referencia al doble papel de las *ballerinas* como objeto erótico y estético, pues “deben ser lo suficientemente eróticas para brillar pero lo suficientemente distantes para no ofender”.¹

Los discípulos de Blasis se trasladaron a Rusia. También ahí llegaron los maestros y coreógrafos franceses (Charles Louis Didelot, Alexis Blanche, Antoine Titus, Jules Perrot, Arthur Michel Saint-Léon y Marius Petipa), por lo que la escuela y compañía del Ballet Imperial de San Petersburgo y Moscú cobraron gran fuerza.

Petipa (1818-1910) fue el encargado de transformar al ballet y, con el compositor Tchaikovski, creó nuevas obras extravagantes y espectáculos lujosos introduciendo innovaciones, como el uso del tutú corto, las danzas folclóricas y los cambios en la estructura de los ballets.²

En Rusia el ballet se convirtió de nuevo “en el ornamento de un régimen aristocrático”. Si bien alcanzó la perfección técnica, “se esclerotiza en el academismo; corresponde a las necesidades de su público muy especial”,³ el cual exigía que el ballet “se organizara alrededor de las estrellas femeninas”,⁴ y la *ballerina* nuevamente fue el foco escénico, retomando la imagen que creó el romanticismo francés. El coreógrafo más importante de ese periodo, Petipa, por seguir esta tendencia fue nombrado el “cantor de la danza femenina”.⁵

Al ser un arte apoyado por la aristocracia, el ballet se convirtió en una carrera respetable, y ésta le significó a las mujeres un trabajo seguro y cierta independencia. La escuela del Ballet Imperial era considerada como un con-

vento, donde la disciplina prevalecía, por lo que las familias permitían que sus hijas estudiaran ahí.⁶

Sin embargo, para la década de 1880 el público se saturó de esa danza y fue la *ballerina* italiana Virginia Zucchi (1847-1930) quien provocó de nuevo el interés del público, debido a su virtuosa técnica y su gran dramatismo. Alumna de Carlo Blasis, hizo su primera presentación en Rusia en

Los argumentos de esos ballets reforzaban los valores aristocráticos y manejaban los estereotipos de la mujer que había creado el romanticismo. Por ejemplo, dentro de *El lago de los cisnes* aparecen los dos personajes femeninos como la representación del bien (Odette) y del mal (Odile).

Las *ballerinas* más destacadas de esa época, además de Zucchi, fueron la italiana Pierina Leganani (1863-1923),

quien tenía la habilidad de hacer 32 *fouettés*, lo que la inmortalizó en el papel de Odile de *El lago de los cisnes*; la italiana Carlotta Brianza, quien fue la primera Aurora de *La bella durmiente del bosque* y la primera Hada de Azúcar de *El Cascanueces*, y la estrella rusa Mathilda Kshessinskaya (1872-1971), quien fue la primera Aurora rusa que hizo los 32 *fouettés*.

Precisamente ante esta “graciosa acrobacia” que se popularizó entre las *ballerinas*, Paul Valéry imaginó este diálogo:

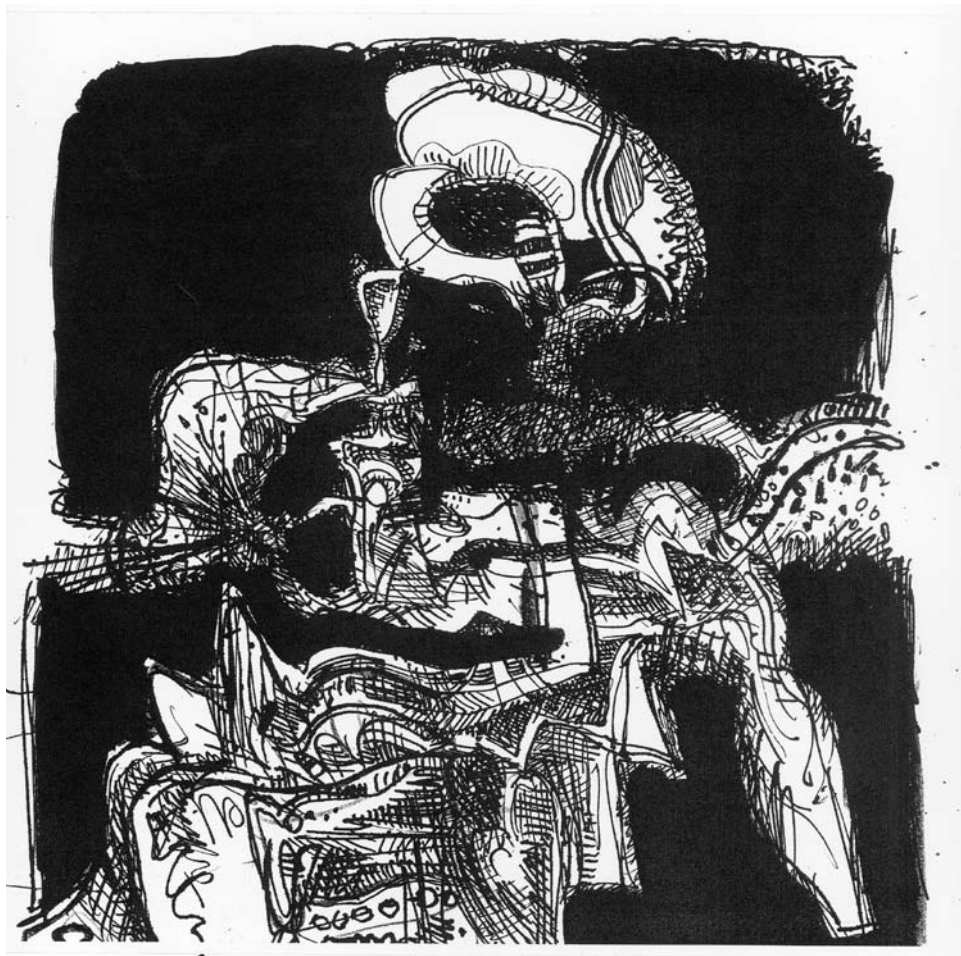
Erixímaco: ¿Tú crees que ella sepa algo? ¿Que se jacte de engendrar otros prodigios aparte de los *coups de pied* bien elevados, los *battements* y los *entrechats* penosamente aprendidos durante su formación?

Sócrates: Es verdad que uno no puede considerar las cosas desde ese aspecto indiscutible [...] Una mirada fría la observaría fácilmente como

una demente, esa mujer extrañamente desarraigada y que se desprende incesantemente a su propia forma, mientras que sus miembros enloquecidos parecen disputarse la tierra y los aires, y que su cabeza se echa para atrás arrastrando por el suelo una cabellera suelta; y que una de sus piernas está en el lugar de la cabeza y que su dedo traza no sé qué signos en el polvo. Después de todo ¿por qué todo esto? Es suficiente con que el alma se decida y se rehúse a experimentar algo que no sea una extrañeza y una repugnancia por esta agitación ridícula.⁹

La danza, en especial la ejecutada por la *ballerina* virtuosa, emocionaba por sus proezas físicas y no por su expresividad, lo que provocó que la danza de inicios del siglo xx fuera

un arte decorativo, deshumanizado como una reina fútil y alegre [...] Con su sonrisa helada, sus gestos inmutables, su tutú y sus zapatillas rosas, se encontraba en la situación de la Bella durmiente



1885. Su deslumbrante técnica se impuso en el Ballet Imperial y logró un balance entre el suave estilo francés y la brillantez del más vigoroso estilo italiano.⁷ Por órdenes del zar fue vetada de los escenarios del Ballet Imperial por su relación con un aristócrata y su carrera se vio afectada.⁸

También en la década de los ochenta llegó a Rusia la influencia de la escuela italiana a través de Enrico Cecchetti (1850-1928) y la técnica del ballet ruso se vio fortalecida. Estas aportaciones, aunadas a los cuerpos y temperamento rusos, le dieron forma a la escuela rusa del ballet: más brillante, virtuosa y espectacular, que se expresó en obras como *La bella durmiente del bosque* (1890), *El Cascanueces* (1892) y *El lago de los cisnes* (versión de 1893), así como de reposiciones y nuevas versiones de coreografías del romanticismo francés.

del bosque, adormilada en la inmovilidad de cien años mientras el mundo cambiaba vertiginosamente a su alrededor.¹⁰

Esos cambios en la sociedad y las influencias que llegaron a la danza académica (los deportes, el *music hall*, el jazz, las danzas negras, el exotismo y el mecanicismo)¹¹ tendrán repercusiones: en la Rusia zarista surgieron ideas renovadoras. El bailarín, maestro y coreógrafo ruso Mikhail Fokine (1880-1942) se rebeló contra los principios tradicionales y estereotipos del ballet, y el promotor y gran balletómano ruso Serge de Diaghilev (1872-1929) promovió la nueva estética del ballet del siglo xx.

Ambos impulsaron la creación de una compañía con un repertorio fresco (de obras cortas, exóticas, poéticas y coherentemente dramáticas) que reflejaban sus ideas y transformaron el arte escénico por la fusión de todas las artes, al incorporar a numerosos artistas, como compositores, escenógrafos y libretistas. Esto, aunado a las propuestas coreográficas y la expresividad que distinguió a sus bailarines, permitió que se conjuntaran los elementos necesarios para impulsar de nuevo el ballet. En 1909 una pequeña compañía, dirigida por Diaghilev, se presentó en París por primera vez; al siguiente año el bailarín Vaslav Nijinsky fue despedido del Teatro Marinsky y Diaghilev se vio obligado a hacer permanente esa nueva compañía, teniendo a Fokine como coreógrafo, a Cecchetti como maestro y a Karsavina, Nijinsky y Bolm como bailarines principales.

En 1911 la compañía tomó el nombre de Ballets Rusos, coordinada por Diaghilev, bajo la dirección artística de Alexander Nicolaievich Venós, y fue el espacio para que Fokine pusiera en práctica los cinco principios del nuevo ballet que promovía.

El primero de ellos, según carta dirigida a y publicada en 1914 en el diario inglés *The Times*, era no tomar los movimientos ya establecidos sino crear formas nuevas y expresivas de acuerdo con el tema. El segundo, que la danza sólo tiene significado si expresa una acción dramática y no puede ser un mero divertimento. El tercero, los gestos sólo pueden usarse según el estilo del ballet y no reducirse a las manos ni a la cara, sino que deben involucrar al cuerpo de manera integral. El cuarto, el uso de los grupos dancísticos debe ser con fines expresivos, no ornamentales. El quinto era la fusión, en situación de igualdad, de la danza con las otras artes, sin que se convirtiera en esclava de la música o los decorados, sino desarrollando libremente sus poderes creativos.¹²

Entre los bailarines varones de los Ballets Rusos destacaban Nijinsky (1889-1950), quien impresionó por su

fuerza física prodigiosa, y Adolph Bolm (1884-1951), quien impactó con su nueva imagen de bailarín masculino. Las bailarinas más importantes eran Anna Pavlova y Tamara Karsavina, entre quienes se dio una fiera competencia.

Anna Pavlova (1881-1931) es el mayor ejemplo de la *ballerina* estrella en el siglo xx. Estudió en el Teatro Imperial de San Petersburgo, donde alcanzó la máxima jerarquía como bailarina. Se unió a los Ballets Rusos, en 1913 fundó su propia compañía, con sede en Londres, y recorrió el mundo. Bailó el repertorio tradicional del ballet, además de numerosos ballets cortos que le valieron gran fama, el mayor de los cuales fue *La muerte del cisne*, que Fokine creó para ella en 1907.

El repertorio que promovió Pavlova durante sus frecuentes giras no alcanzó el nivel artístico de los Ballets Rusos; ella tenía una concepción muy tradicional del ballet, no se apartó de la corriente académica ni participó de las innovaciones del ballet moderno. Se guió sobre todo por un criterio comercial, elegía las obras que le permitieran viajar y tener una fácil aceptación a nivel internacional. Además de su virtuosismo y, en especial, su enorme expresividad, que conmovió a artistas y audiencias de todo el mundo; otro de sus méritos fue la gran promoción que le dio al ballet, popularizándolo en todos los lugares a los que viajó. En vida se convirtió en un mito al desarrollar las cualidades fundamentales de la *ballerina*: ligereza, gracia, espiritualidad, lirismo. Su esposo, Víctor Dandre, la acompañó a sus múltiples giras. Pavlova visitó México en dos ocasiones, en 1919 y en 1925, y al igual que en muchos otros países impulsó la profesionalización del ballet y su aceptación social, e inspiró a muchas mujeres del mundo para salir de su esfera privada y bailar en público.¹³

Alrededor de los Ballets Rusos se reunió un importante grupo de compositores, pintores y poetas que lograron la fusión de todas las artes en la danza. Entre ellos estaban Igor Stravinsky, Claude Debussy, Léon Bakst, Pablo Picasso y Jean Cocteau, por mencionar a algunos. Todos ellos, así como los mejores bailarines y coreógrafos de la época,¹⁴ ayudaron a darle impulso a la compañía y la convirtieron en el símbolo del ballet moderno en Occidente por su nueva concepción escénica. Además, difundieron su trabajo por medio de giras por Europa y América.

Para 1912 el coreógrafo principal de los Ballets Rusos fue Nijinsky, quien más que ninguno introdujo innovaciones en el ballet, con obras como *La tarde del fauno* (1912), que escandalizó por su sensualidad, *Jeux* (1913) y *La consagración de la primavera* (1913), que provocó un escándalo

mayúsculo en la audiencia parisina por su revolucionaria concepción del movimiento corporal y la música moderna de Stravinsky.¹⁵

La importancia de Nijinsky va más allá de lo artístico. Es, junto con Bolm, figura clave para que se reintrodujera la danza masculina en el ballet. Ya Fokine había planteado un mayor desarrollo del bailarín (como en *El espectro de*

y también fueron las más importantes patrocinadoras de la compañía.¹⁷ El nuevo público estaba compuesto además por círculos de artistas e intelectuales, las élites sociales y un gran número de homosexuales, que además se involucraron de manera directa con la compañía. Así que el talento de los bailarines, las capacidades publicitarias de Diaghilev y la imposición de un público nuevo dieron respetabilidad a la danza heterodoxa y se revolucionó la mirada del espectador y las imágenes de los y las bailarinas.

El bailarín aceptable no debe traspasar los ideales de la masculinidad hegemónica: debe controlar, lucir activo, poderoso. Nijinsky cumplió con estos ideales, pero fue más allá y produjo obras que desafiaron los estereotipos. Además, permitió “el restablecimiento de la belleza masculina en la danza, recuperando su propio derecho, no simplemente a través de la triunfante posesión de, o heroico soporte de la *ballerina*”.¹⁸ Su expresividad permitió que los roles que representaba fueran transgresores, pues la mayoría de ellos hacían referencia a la sexualidad masculina que, según las normas heterosexuales masculinas, debe permanecer invisible. En sus obras introdujo innovaciones en la manera de representar el género de una manera más radical y crítica. Sus representaciones constituyeron un reto a la tradición del ballet, reflejaban experiencias contemporáneas, cargadas de sexualidad, que planteaban masculinidades alternativas.

Nijinsky consiguió esto porque encontró los movimientos naturales y sencillos que lograban expresiones más inmediatas y radicales. Sus diseños corporales partían del significado en sí mismo, no del vocabulario disciplinario y artificial del ballet, ni de las formas acrobáticas y virtuosas preestablecidas. Con esto marcó un nuevo camino para la coreografía.

El poder de Diaghilev sobre los integrantes de la compañía era enorme. Intervenía en la vida personal de los bailarines, especialmente de las mujeres,¹⁹ y cuando en 1913 Nijinsky se casó con una de ellas ambos fueron expulsados de los Ballets Rusos. A la salida de Nijinsky el nuevo coreógrafo, Leónide Massine (1895-1979), crearía un nuevo repertorio, destacando *Parade*, porque trasladaba el cubismo al foro.

Después de los duros problemas que vivió la compañía por la primera guerra mundial, en 1922 hubo por primera



la rosa) pero Nijinsky, en el contexto de crisis y redefinición de la masculinidad de ese momento, lo convirtió en el centro escénico de nueva cuenta, pues sus capacidades técnicas e interpretativas, su presencia escénica andrógina (enfaticaba la fuerza y el dinamismo “masculinos” y la sensualidad y sensibilidad “femeninas”) y sus planteamientos coreográficos de avanzada (creando roles heterodoxos)¹⁶ revolucionaron las concepciones conservadoras del género y la sexualidad.

Por otra parte, el público del ballet había cambiado. Si en el siglo XIX había estado constituido en su mayoría por hombres, para el XX la audiencia femenina se incrementó en gran medida. Las mujeres querían ver esa danza masculina

vez una coreógrafa, Bronislava Nijinska (1891-1972). Ella creó obras como *Le Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Les Biches* (1924) y *Les Facheux* (1924).

La carrera de Nijinska inició en 1894 junto a su hermano. Después estudió en la escuela del Teatro Imperial, el Teatro Marinsky y formó parte de los Ballets Rusos de Diaghilev, pasando hasta el rango de bailarina principal. Permaneció en Rusia entre 1914 y 1921 y dentro del contexto revolucionario replanteó el ballet en términos teóricos y prácticos al publicar en 1920 un tratado sobre coreografía y fundar su Escuela del Movimiento. Sus principios establecían que el movimiento es la esencia de la danza y en ellos buscó las innovaciones coreográficas. En 1919, antes que nadie, llegó a la danza abstracta, apartándose de la anécdota y la pantomima, y concibió a la danza como un arte basado en el movimiento, independiente y autónomo. Desde 1917 trabajó en colaboración con la pintora Alexandra Exter, cuya obra era cercana a la vanguardia cubista-futurista. Fue una relación inusitada entre dos mujeres artistas que debieron desarrollarse en un mundo masculino, que se rompió en 1927.

En el contexto de los años veinte, cuando se popularizó la redefinición de las fronteras genéricas, Nijinska experimentó en ese aspecto, pero logró trascender la moda. En sus obras expuso las convenciones genéricas del ballet, tomó a las mujeres como tema central y planteó sus problemas de una manera nueva. En *Les Noces* presentaba el matrimonio como un sacrificio;²⁰ las zapatillas de punta no eran utilizadas como símbolo de feminidad, sino como “cuchillos afilados” que golpeaban el piso y hablaban de la violencia del matrimonio. En *Les Biches* planteaba una crítica a la alta sociedad parisina de los veinte y presentaba una relación lésbica. Como bailarina también trastocó los estereotipos genéricos y satirizó el rol de la *ballerina*, bailando en travesti, cuando ya no era usual (como lo había sido a fines del romanticismo).

Al igual que su hermano Nijinsky, ella promovía una estética modernista y sus obras mostraron una concepción diferente del género, apartada de la manera conservadora y “natural” de asumir la masculinidad y la feminidad.²¹ Se le consideró como una mujer que “realmente era un hombre”²² y que tenía la misma fuerza física de su hermano,²³ lo que le permitió bailar papeles masculinos.

Bronislava Nijinska inició el movimiento del neoclasicismo en el ballet, es decir, el uso del vocabulario del ballet

tradicional con una nueva expresividad. A pesar de su importancia y talento como creadora no obtuvo el mismo reconocimiento que los coreógrafos varones de los Ballets Rusos, pues era una mujer en una actividad donde ellos predominaban. Diaghilev declaró que hubiera sido una gran coreógrafa “si tan sólo hubiera sido un hombre”.²⁴ La presencia de Nijinska en la historia del ballet se ha revalorizado muy recientemente, y siempre se le menciona a la sombra de su hermano, a pesar de que su producción coreográfica entre 1914 y 1952 es muy numerosa, e inclusive algunas de sus obras se mantienen en el repertorio internacional.

Nijinska se vio obligada a abandonar los Ballets Rusos en 1925 debido a la llegada de Balanchine, sus diferencias con Cocteau y su interés por crear ballets sin argumento, además de la influencia que tuvo sobre ella su compañera Exter. Después trabajó en las compañías más importantes del mundo y fundó las propias.

A partir de 1925 el nuevo coreógrafo fue George Balanchine (1904-1983), autor de *Jack in the Box* (1926), *La gata* (1927) y *Apolo y las musas* (1928), entre otras.²⁵ En 1929, con la muerte de Diaghilev, la compañía desapareció, dejando tras de sí una importante influencia en el mundo, por haber consolidado una nueva propuesta estética y desarrollado el ballet clásico.

Los enormes aportes de la compañía fueron el trabajo interdisciplinario de los artistas; la excelencia de sus bailarines y bailarinas; la difusión de sus propuestas, que llegaron a insertarse “en la sensibilidad artística de su época”; la transformación de la tradición académica, pues sus coreógrafos “fueron inventores no sólo de nuevos pasos, sino de un espíritu nuevo: hicieron bailar a todo el cuerpo, las piernas y los brazos y, a veces, a cada elemento a un ritmo distinto”.²⁶

La propuesta de los Ballets Rusos no fue única, aunque sí la de mayor influencia.²⁷ Logró desarrollar un nuevo concepto del ballet y lo convirtió en un arte contemporáneo. Sin embargo, sus propuestas sólo fueron reformistas en el terreno de la técnica y el lenguaje coreográfico. Lograron renovar el código académico, pero sin abolirlo, “de ahí una contradicción interna entre los temas tratados y su formulación corporal”,²⁸ pues siguieron expresándose con los movimientos contruidos por el ballet clásico y no llegaron a crear una propuesta corporal novedosa aunque permitieron el resurgimiento de la danza masculina en el

ballet por su radicalismo modernista. Los coreógrafos de los Ballets Rusos no lograron la total transformación de la danza. Ésta sólo podía provenir de las mujeres, quienes fueron más lejos, “buscaron sumergirse y llegar al fondo de las ideas y pasiones del ser humano, por lo cual se vieron obligadas a crear un lenguaje, corporal y coreográfico, nuevo” y regresaron “a lo más esencial de la vitalidad humana”.²⁹•

Notas

¹ Carlo Blasis, *The Code of Terpsichore*, cit. en Ann Daly, «Classical Ballet: A Discourse of Difference», en *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, # 6, Nueva York, 1987-1988, p. 63.

² Petipa estructuró las obras incorporando episodios pintorescos, ajenos al tema del ballet, al modo de una revista. Introdujo los *pas de deux*, las variaciones para los bailarines principales, codas y saludos; hizo “suyos los efectos del *music hall* en beneficio de la danza”, Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Barcelona, Blume, 1981, p. 180.

³ Según Roger Garaudy “fuera de los lugares reservados para el soberano, su corte y sus altos funcionarios, los boletos se venden por abonos a la aristocracia de sangre y de riqueza; a veces esos abonos se transmiten de generación a generación dentro de la misma familia”, Roger Garaudy, *Danzar su vida*, México, CONACULTA, 2003, p. 34.

⁴ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 178.

⁵ Serge Lifar, *La danza*, Barcelona, Labor, 1968, p. 80.

⁶ La madre de Karsavina permitió que su hija estudiara en el Ballet Imperial porque esa danza era una carrera “segura”, Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, Nueva York, New York University Press, 1992, p. 104.

⁷ George Balanchine, *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*, Francis Mason (ed.), Nueva York, Doubleday and Co., 1954, p. 470.

⁸ Mary Clarke y Clement Crisp, *The History of Dance*, Nueva York, Crown Publisher Inc., 1981, p. 162.

⁹ Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, cit. en Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Roger Garaudy, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹¹ Serge Lifar, *op. cit.*, p. 89.

¹² Mikhail Fokine, «Letter to *The Times*», Londres, 6 de julio de 1914, en Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, pp. 257-261.

¹³ Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, The University of Chicago, 1988, p. 202.

¹⁴ Trabajaron con los Ballets Rusos, como colaboradores y consejeros, artistas de la talla de los compositores Stravinsky, Debussy, Ravel, Richard Strauss, Fauré, Satie, Respighi, De Falla, Prokofiev,

Poulenc, Auric, Milhaud, Dukelsy, Rieti, Lambert, Berners, Sauguet y Nabokov; los diseñadores fueron los pintores Benois, Roerich, Bakst, Soudeikine, Doboujinsky, Larionov, Picasso, Derain, Matisse, Braque, Gris, Utrillo, Miro, Tchelitchev, Di Chirico y Rouault. Entre las bailarinas estaban, además de Pavlova y Karsavina, Lopokova, Spessivtezeva, Dubrovska, Nemtchinova, Sokolova, Tcherincheva, Egorova, Nijinska, Danilova y Markova. Entre los bailarines estaban Nijinsky, Fokine, Vladimiroff, Bolm, Mordkin, Novikoff, Volinine, Cecchetti, Massine, Woicikowski, Idzikowski, Dolin y Lifar. Los coreógrafos fueron Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinska y Balanchine. George Balanchine, *op. cit.*, pp. 447-448.

¹⁵ Esta obra la trabajó Nijinsky con el método de Emile Jacques-Dalcroze, que sería después retomado por muchos otros artistas de la nueva danza.

¹⁶ Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Londres y Nueva York, Routledge, 1995, p. 75.

¹⁷ Entre las patrocinadoras estaban Misia Edward, la marquesa de Ripon, lady Ottoline Morrel, lady Juliet Duff, Margot Asquith y lady Cunard, y después Coco Chanel. Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸ Lesley-Anne Sayers, “‘She Might Pirouette on a Daisy and it Would not Bend’: Images of Femininity and Dance”, en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Nueva York, St. Martin's Press, 1993, p. 166.

¹⁹ Por ejemplo, cuando Lydia Sokolova se embarazó Diaghilev le sugirió el aborto, a lo que ella se negó. Christy Adair, *op. cit.*, p. 109.

²⁰ *Ibid.*, p. 110.

²¹ Ramsay Burt, *op. cit.*, p. 87.

²² Ninette de Valois cit. en *ibid.*, p. 94.

²³ Lydia Sokolova describe a Nijinska como una mujer no femenina, inmensamente fuerte, con músculos de acero en brazos y piernas, y que hacía recordar a Vaslav Nijinsky. Cit. en Ramsay Burt, *op. cit.*

²⁴ Diaghilev cit. en Lynn Garafola, «Bronislava Nijinska: A Legacy Uncovered», en *The Body as Discourse...*, *op. cit.*, p. 78.

²⁵ Balanchine fue uno de los dos bailarines, maestros y coreógrafos rusos que difundieron la escuela neoclásica; se desarrolló principalmente en Estados Unidos, impulsando al ballet con gran fuerza. El otro fue Serge Lifar (1905-1986), quien renovó el ballet dentro de la Ópera de París.

²⁶ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 187.

²⁷ También los Ballets Suecos (1920-1925 en París) buscaban la renovación del arte coreográfico. El director fue Rolf de Maré y el coreógrafo principal Jean Börlin.

²⁸ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 192.

²⁹ Lin Durán, *La humanización de la danza*, México, CENIDI Danza, INBA (Serie Investigación y Documentación de la Artes, 2a época), 1990, p. 10.

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ es doctora en ciencias sociales por la UAM Xochimilco. Es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDI Danza) del INBA.