El ballet romántico o el "predominio" de las mujeres

Margarita Tortajada Quiroz

♦♦♦

El siglo XIX fue un momento de cambio social, en el cual las ideas promovidas por la Revolución Francesa se extendieron. El Romanticismo —que surgió en ese siglo— fue una reacción contra el clasicismo, que le había dado más importancia a la forma que al contenido. En la nueva corriente la sensibilidad ocupa el primer sitio, lo que da pie a que la danza se aleje de los gestos y pasos estrictamente codificados y pueda vivirse una sensación de libertad de expresión, dejar de referirse a las fuentes de la Antigüedad, del Renacimiento y retomar al ser humano como centro del mundo y el arte. "Desvanézcase 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 realistamente que fuese manejado, resultaba ideal para difundir el sentimiento romántico."[2]

A pesar de la rigidez oficial de la Ópera de París —el centro dancístico más importante de la época— la danza logró liberarse y desarrolló el Romanticismo, cuya primera obra se estrenó en 1832. Su antecedente fue el *Ballet de las monjas*, de la ópera *Roberto el diablo*, de Meyerbeer, donde se establecieron los principios que desarrollaría el ballet romántico.

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

María Taglioni (Estocolmo 1804-Marsella 1884) era ligera, frágil y graciosa. Su estilo tuvo gran impacto pues era completamente nuevo, e incluso se creó el nuevo verbo *taglioniser*. 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]

Algunos de los comentarios que Taglioni despertó con *La Sílfide*, decían 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.[4]

Otro comentario al respecto:

> 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 proposiciones 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.[5]

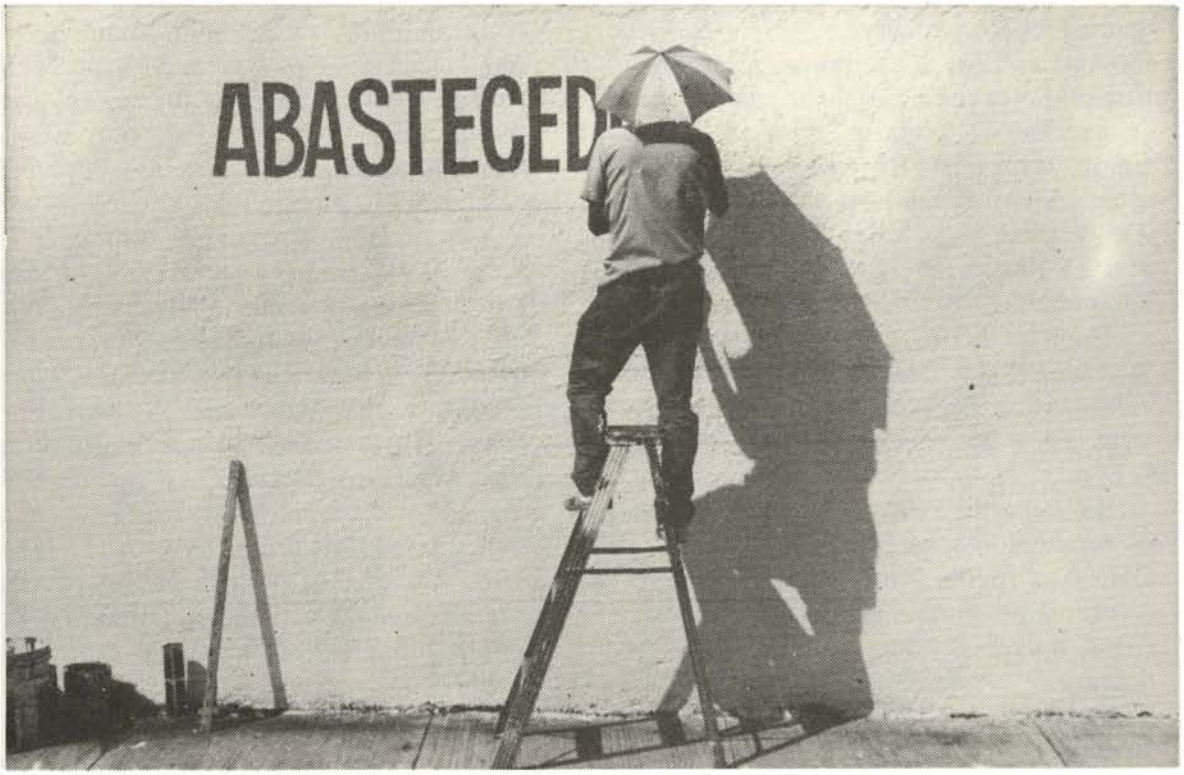
El argumento de *La Sílfide* fue creación de Nourrit y relata la historia de un espíritu del aire, una sílfide, que ama al joven escocés James, y aunque él está comprometido se enamora de ella. En el segundo acto, después de que la Sílfide había huido de él, James la reencuentra en un bosque encantado 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.[6]

Reproduzco el argumento para enfatizar la irrealidad de su contenido; el uso de personajes y situaciones fantásticas que van a expresar la ideología de una generación y que dio pie a la construcción de un nuevo estereotipo de mujer en el ballet: la *ballerina* etérea.

Ésta no es un fenómeno aislado, sino que representa el ideal de mujer del siglo XIX. En ese siglo se acentúa el antagonismo entre alma y cuerpo, y dentro de los discursos sobre las mujeres se les identifica 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 femenino: la maternidad es ante todo vocación metafísica para quien ha recibido la misión de colaborar con la naturaleza.[7]

En el siglo XIX el cuerpo se oculta y se rige por el pudor, "la tentativa de descorporificazación se exaspera con la exaltación



del modelo del ángel; en muchas chicas se produce entonces una verdadera identificación",[8] lo que sucede con las bailarinas y sus personajes de seres irreales y puros.

Sin embargo, en el Romanticismo esos seres son más que prototipos de pureza: juegan una dualidad al representar un peligro para el alma porque son bellos y atractivos. Sin embargo, Marie Taglioni, con su delicadeza, hizo olvidar por el momento, ese aspecto erótico del Romanticismo.

La Sílfide, además de la historia de amor entre un mortal y un espíritu como tema recurrente del Romanticismo, dictó otras constantes: las zapatillas de punta de satén; el vestuario de los espíritus será siempre una túnica de muselina de color blanco, lo que le dio el nombre de ballets blancos a los de esa corriente artística; prevalecerán los bosques encantados llenos de seres irreales y, sobre todo, se mostrará la ligereza de la bailarina, centro escénico absoluto del ballet.

En 1834 hizo su debut en *La Tempete* otra gran bailarina, Franziska, llamada Fanny Elssler (Viena 1810-1884), conocida como "la meretriz Fanny". Ella será la contraparte de Taglioni y representará 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,[9] era 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.

Ambas fueron grandes rivales desde 1834; el público se dividió entre taglionistas y elssleristas, llegando a momentos de histeria, que ayudó a la popularización del ballet.

La bailarina debía ser bella y el ballet esencialmente sensual, según palabras de Dautier, y Elssler fue la primera intérprete de esa visión. Son precisamente sus méritos como mujer los que son resaltados por Gautier, quien la considera superior a Taglioni por ser más joven y bella y por la sensualidad de su danza. Ella realizó numerosos ballets mostrando su sensual y provocativa gracia, y su personaje más famoso fue el de una voluptuosa española en *Le Diable Boiteux* (1836).

Elssler condicionaba su actuación a la participación de su hermana Teresa, quien bailaba los papeles masculinos vestida de hombre, sin que interviniera ningún varón en escena. Esta situación fue muy común durante el Romanticismo, pues la mujer llegó a ser el centro escénico del ballet, tanto en personajes femeninos como masculinos.

Además de su sensualidad, Elssler cautivó al público por su personalidad teatral andrógina. El concepto del hermafrodita fascinó a los románticos[10] 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 otros artistas y críticos, encontraron ese ideal andrógino de belleza.[11]

En 1841, en la Ópera de París, se presentó 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 en el repertorio de casi todas las compañías de ballet clásico del mundo.

Nuevamente el personaje central de la obra es la *ballerina*, que representa la bondad y la pureza, y se muestra frágil y etérea. Pero *Giselle* fue más allá, lo que abre el panorama de la *ballerina* en el Romanticismo, la cual tiene más matices que el estereotipo que creó Taglioni. *Giselle* da la oportunidad de un papel para las *ballerinas* "que les permitía mostrar las más diversas facetas del temperamento artístico unidas a la maestría técnica".[12] Esta obra es un reto para la *ballerina*, hasta la actualidad, pues ahí debe mostrarse a plenitud, técnica y expresivamente.

Giselle une las dotes de los dos polos de la *ballerina* romántica: en el primer acto, donde Giselle es una campesina, se hace

referencia a los dotes de Elssler, y en el segundo acto, cuando se ha convertido en *Willi* (fantasma de una joven prometida muerta antes de la boda), los dotes de Taglioni. La *ballerina* que fue capaz de hacer ese papel fue Carlotta Grisi (Visinada, Italia 1819-Ginebra 1899), considerada la síntesis de ambos polos, "del sueño y la sensualidad".[13]

Las *ballerinas* románticas lograron, después de tres siglos de dominio de los varones en la danza escénica, la supremacía de la mujer sobre el foro. El uso de las zapatillas de punta las volvió más inmateriales, etéreas, inalcanzables, y promovieron innovaciones técnicas y virtuosas, específicamente para la mujer.

Con esto vino el desplazamiento de los hombres, quienes se convirtieron en la "tercera pierna" de la bailarina.

> 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.[14]

El bailarín, maestro y coreógrafo Arthur Michel Saint-León, esposo de otra de las grandes *ballerinas* románticas, Fanny Cerrito, dijo:

> ¡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.[15]

Sin embargo, los hombres mantuvieron su poder en las otras posiciones de la danza. Eran ellos los que dictaban las reglas del trabajo y tomaban las decisiones, además de que el público seguía siendo predominantemente masculino. Cuando las bailarinas se retiraban de los escenarios ellos seguían trabajando como maestros, coreógrafos y directores, formando y promoviendo a otras jóvenes bailarinas, quienes nuevamente sólo serían instrumentos de los creadores en función de las preferencias de la audiencia masculina.

Los hombres, en tanto coreógrafos y público, fueron quienes les dieron poder sobre el foro a las *ballerinas*, 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: como un ideal y como un cuerpo para ser usado. De hecho, el ballet romántico en Francia fue la expresión de los deseos de la sociedad masculina.

Pero esto tenía fines más allá de lo propiamente artístico e ideológico, y

> [...] el ballet clásico se convirtió en un arte de consumo con objetivos claramente lucrativos. Las mujeres, pues, se convirtieron en "estrellas", aunque su condición en la sociedad a menudo se confundía con la de las prostitutas.[16]

Muestra de ese interés lucrativo que se estableció alrededor de las bailarinas, estrellas y cuerpo de baile, están las medidas



que tomó el doctor Verón, primer administrador de la Ópera de París:

> 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.[17]

Así que 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, las cuales en su mayoría provenían de las clases más pobres y aceptaban esa relación de patrocinio. En esa sociedad burguesa, donde el ballet era considerado un arte de segundo nivel, la *ballerina* fue un artículo lucrativo para la compañía y se mantuvo la tradición de ser "protegida". Esto se dio porque la imagen dominante de la mujer es como objeto sexual, así es percibido y representado su cuerpo, por lo que el movimiento que hace la bailarina es reflejo de esa imagen de sensualidad y accesibilidad.[18] El público asiduo a la ópera no reconocía plenamente la creatividad de las bailarinas; no las reconocía como artistas, sino como mujeres accesibles.

Sin embargo, las *ballerinas* alcanzaron gran poder en el Romanticismo y lo ejercieron; impusieron muchas veces sus puntos de vista, con lo que desataron una lucha contra los hombres al interior de la danza escénica.

> 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 variaciones 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.[19]

Así, las bellas e idealizadas bailarinas del siglo XIX ejercieron su poder, dominaron el foro y fueron la razón de ser del ballet. A cambio, aceptaron el predominio de los hombres como maestros y coreógrafos, y al reproducir la imagen de mujer que éstos construyeron, acabaron por transmitir, por medio de su cuerpo y arte, la ideología patriarcal. El ballet romántico, al igual que ha sucedido con otras formas de arte, como "búsqueda de un reino de la sensibilidad para escapar a los confines del hogar", se convirtió "en una trampa para las mujeres",[20] y su danza no fue para ellas mismas, sino para quien las miraba y las deseaba.

A lo largo de la historia las mujeres se han visto a sí mismas a través de los ojos de los hombres; ellos las han construido según sus criterios, como lo *otro*, lo que los complementa.

> En el orden masculino, la mujer ha aprendido a verse como inferior, inauténtica e incompleta. Como el orden cultural está gobernado por hombres, pero las mujeres siguen perteneciendo a él, utilizan también las normas de las que ellas mismas son objeto. Es decir, la mujer está a la vez *involucrada y excluida* en el orden masculino. Para la autoconciencia de la mujer, esto significa verse viendo *que* es vista y *cómo* es vista. Ella ve el mundo a través de las gafas masculinas. Está fijada en una auto-observación refractada en la mirada crítica del hombre, y ha abandonado la observación del mundo exterior a la amplia mirada de él, así, su autorretrato procede del distorsionante espejo patriarcal. Para encontrar su propia imagen, debe liberar al espejo de las *imágenes de mujer* pintadas sobre él por la mano masculina.[21]

Lejos del ballet clásico y de la mano masculina, las mujeres han desarrollado formas alternativas de creación y ejecución, concepciones técnicas y filosóficas que combaten la feminidad impuesta por la *ballerina*. Desde finales del siglo XIX y durante el XX las mujeres transformaron el arte dancístico y crearon la danza moderna como una necesidad expresiva y una reacción crítica a ese ballet clásico que las sofocaba, y se les presentaba como una forma de supresión sexual y corporal. Las mujeres respondieron con nuevos conceptos frente a la danza clásica disciplinaria y crearon una nueva danza que proponía vivir intensamente su realidad e inventar formas de expresarla. Con la danza moderna las mu-

jeres se apropiaron de sus cuerpos como instrumento de expresión y de liberación y rompieron con la imagen idealizada de la mujer, creando imágenes nuevas y reales.♦

Notas

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

[2] *Idem.*, p. 35.

[3] Mary Clarke y Clement Crisp. *The history of dance*, Crown Publisher Inc., New York, 1981, p. 146.

[4] Paul Mahalin. *Les Demoiselles de l'Ópera*, en *Les Jolies Actrices de París*, París, 1868-1889, 5 vols., citado en Paul Bourcier, *Historia de la danza en Occidente*, Ed. Blume, Barcelona, 1981, p. 173.

[5] Anónimo. *Les adieux de Mmlle. Taglioni*, París, 1837, citado en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 173.

[6] Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 168.

[7] Alain Corbin. "Entre bastidores", en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, v. 8, Ed. Santillana, Madrid, 1991, pp. 139-140.

[8] *Idem.*, p. 153.

[9] El 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 Gerard 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 sus escritos sobre crítica de danza es posible conocer el concepto que se tenía sobre la danza y las bailarinas en su época.

[10] Este 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, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet, Dance Perspectives*, No. 58, New York, Verano 1974, p. 23.

[11] *Ibidem.*

[12] Serge Lifar, *La danza*, Ed. Labor, Barcelona, 1968, p. 68.

[13] Reimer Sticklor, Susan, "Ángel with a Past", en *All that Strange and Mysterious Folk, Studies in Ballet supernaturals. Dance Perspectives*, No. 61, vol. 16, New York, Primavera 1975, p. 27.

[14] Charles de Boigne. *Petits memoires de l'Ópera*, París, 1957, citado en Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 169.

[15] Citado en Serge Lifar, *op. cit.*, p. 64.

[16] Waldee, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, No. 14, CID Danza, INBA, México, julio-septiembre 1987, pp. 13-14.

[17] Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 166.

[18] Morela 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, CENIDI Danza, INBA, México, diciembre de 1995.

[19] Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 169.

[20] Silvia Bovenschen, "¿Existe una estética feminista?", en Gisela Ecker (de), *Estética feminista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1986, p. 25.

[21] Sigrid Weigel, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker, *op. cit.*, p. 72.

