



EL HOMBRE EN EL BALLE THE MAN IN THE BALLE

ÓSCAR TORRADO

Ex Primer Bailarín

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE DANZA ALICIA ALONSO, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

RESUMEN

Este artículo intenta analizar, a través de un breve repaso general histórico, el papel del hombre en el ballet: cuál ha sido su relevancia dentro de la profesión desde el punto de vista del bailarín; cómo pasa, de una posición preponderante en la escena, a ser menospreciado por algunos críticos ilustres en la Francia del siglo XIX quienes dañaron considerablemente su reputación, extendiendo una imagen negativa de su figura llegando incluso a hacer ver que casi desaparecieron de la escena. Una teoría francesa que ha prevalecido incluso hasta hoy, sin tener en cuenta el *status* que tenían los bailarines en el mismo periodo y en otras latitudes como Rusia, Dinamarca, Italia o España. Esto nos lleva a citar nuevos estudios que demuestran que no fue cierta esa desaparición. Sin embargo, en el siglo XX, se vive un resurgimiento de la danza masculina gracias a la incorporación de nuevas técnicas, disciplinas y figuras carismáticas que desarrollan enormemente esta profesión. Finalmente se analiza cómo deben ser las aptitudes, formación, disciplina y otra serie de características del bailarín, que en muchos casos se asemejan a las de un deportista de élite.

PALABRAS CLAVE: Bailarín, danza masculina, baile *en travesti*, historia de la danza, Giannandrea Poesio, Laura Hormigón, Marian Smith.

ABSTRACT

This article tries to analyze, through a brief historical overview, the role of man in ballet, what has been its relevance within the profession from the point of view of the dancer; how it moves, from a preponderant position in the scene, to be despised by some illustrious critics in nineteenth-century France who damaged their reputation considerably, extending a negative image of its figure even going so far as to make it almost disappear from the scene. A french theory that has prevailed even today, without taking into account the status of dancers in the same period and in other latitudes such as Russia, Denmark, Italy or Spain. This leads us to cite new studies that show that this disappearance was not true. However, in the 20th century, there is a resurgence of male dance, thanks to the incorporation of new techniques, disciplines and charismatic figures that greatly develop this profession. Finally, we analyze how the skills, training, discipline and other characteristics of the dancer should be, which in many cases resemble those of an elite athlete.

KEYWORDS: Dancer, male dance, dance in transvestite, history of dance, Giannandrea Poesio, Laura Hormigón, Marian Smith.

1. UN POCO DE HISTORIA

En 1661 en la ciudad de París se funda la *Académie Royale de Danse* por orden del Rey Luis XIV y con Pierre Beauchamp como gran maestro y primer director. Es una fecha clave ya que se establecen las bases para un nuevo arte, una nueva disciplina, donde no solo se baila como entretenimiento para la nobleza sino que adquiere el rango de profesión para la que se necesitan unos años de formación en una escuela en la que se aprende la nueva codificación para poder ejercerla. Al adquirir el carácter de profesión se excluye a las mujeres, quienes no podían participar de esta danza. Por lo tanto, el ballet estaba reservado de forma exclusiva a los hombres. Por ello los hombres *en travesti* toman su lugar, debían disfrazarse para asumir roles femeninos, lo que resultaba a la postre una práctica normal pero limitada, ya que los trajes, zapatos, máscaras, pelucas y otros accesorios excesivos permitía a los bailarines poca versatilidad para ejecutar las coreografías. Hasta 1681, en el ballet *Triomphe de l'Amour*, no aparecieron las mujeres en escena, con la primera bailarina profesional Mlle. de La Fontaine (1665-1738).

El símbolo de masculinidad en los bailarines que había gustado desde los tiempos de Luis

XIV, y su máxima categoría encarnada en la figura del Danseur Noble que había sido representada por grandes bailarines como Louis Dupré o Gaetano Vestris, paradigma de elegancia y virtuosismo, con movimientos refinados y aristocráticos, con la llegada del romanticismo deja de gustar. La masculinidad va asociada a la productividad. Se produce un cambio radical en la sociedad y en la economía, provocado por la revolución industrial, que comienza a finales del siglo XVIII en Londres y se expandirá por Europa occidental y Norteamérica hasta mediados del XIX. Hay una nueva clase emergente, la burguesía donde el hombre representa la productividad. El ballet deja de ser un arte cortesano y aristocrático en Francia y Gran Bretaña, y se convierte en entretenimiento y negocio de la burguesía. La nueva clase impondrá sus gustos ya que se convierten en mecenas de los grandes teatros: la Ópera de Paris y el teatro de la Reina de Londres, en forma de abonos o donativos.

El Bailarín en el Ballet Romántico en Francia

Con el Ballet Romántico del s. XIX y la creación de piezas de ballet inspiradas en dramas humanos de amor y desamor, las mujeres comenzaron a ser las protagonistas e intérpretes privilegiadas de los directores, coreógrafos y audiencia. Y el ballet, “eterno instrumento sensitivo en manos de los artistas, que creaba un mundo de ilusión por más realista que fuese manejado, resultaba ideal para difundir el sentimiento romántico”¹. Para Théophile Gautier y Jules Janin el estilo romántico y las bailarinas eran el vehículo perfecto para que los cuerpos en movimiento de la mujer sirvieran como instrumento de expresión poética, y el ballet era un medio ideal para desarrollar la imaginación mediante la presentación de imágenes evocadoras. En contraposición, no dudaron en menospreciar la labor de los representantes masculinos que consideraban ya caducos para esta nueva etapa artística. En este contexto la bailarina cobra fuerza y su imagen etérea, delicada y pálida se convierte en idealizada e inaccesible. Con la aparición del baile en puntas esta visión se acentúa, una imagen que convive paralelamente con el exotismo de la mujer terrenal racial, apasionada, con pelo y ojos negros, muy del gusto Romántico.

¹ Arnold Haskell, *Anatomía del ballet*, México, Novaro, 1958, p. 34. Citado en Margarita Tortajada Quiroz, en revista *Casa del Tiempo*, Números 62-65 □. p. 50. Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

Una opinión muy extendida es que las mujeres tomaron ventaja frente a los hombres, hasta tal punto que ellas interpretaban los papeles femeninos y masculinos abriendo puertas a lo que hoy se conoce como baile en travesti. Como el caso de Teresa Elssler, hermana de la famosa bailarina Fanny Elssler, que se disfrazaba de hombre y representaba los papeles masculinos para ejercer de partenaire de su hermana. Así, las mujeres ingresaron en el mundo del ballet para adquirir el máximo protagonismo e inscribieron en esta danza su marca particular: la feminidad. De esta forma, la influencia de la mujer en el ballet del s. XIX, fue convirtiendo esta profesión en una labor femenina, definiendo claramente los roles: las mujeres son las bailarinas y los hombres los coreógrafos, directores y productores.

En el Ballet Romántico la bailarina al ponerse sobre las puntas sintió la necesidad de un apoyo y esta es la razón por la que, para algunos, el bailarín fuera desde entonces portador más que pareja. Para estos defensores, el siglo XIX en lugar de ofrecer un desarrollo armónico del elemento femenino y masculino, se consagra casi exclusivamente a la danza femenina. En opinión de algunos críticos, el bailarín pasa a un segundo plano, el hombre fundamentalmente en las últimas décadas del siglo en cuestión, se olvida de bailar, excepción hecha de los bailes populares o folclóricos. “Los bailarines no son ya sino profesores, mimos, maestros de ballet, catapultas encargadas de lanzar al aire y volver a coger a sus bailarinas 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”².

Pero este escenario, difícil para el bailarín, se produce fundamentalmente en Francia, ya que en el mismo periodo en Dinamarca, Italia, Rusia o España el hombre no siente ese desalojo de la escena. Durante el siglo XIX es Bournonville, además de Johansson, Cecchetti, Ivanov y Petipa, los que fomentan la danza masculina generando a su vez nuevas hornadas de bailarines como los hermanos Legat, Fokine y sobre todo Nijinski. El siglo XVII había asistido al reinado del hombre, interpretando con frecuencia papeles de mujer; en el XIX ocurre lo contrario, y no es raro que una bailarina desempeñe un papel de hombre. Théophile Gautier representaba evidentemente su opinión de esa época cuando escribía: “Nada más abominable que un hombre mostrando el cuello enrojecido, unos brazos musculosos, piernas con pantorrillas de palurdo y toda su pesada humanidad, sacudida por los saltos y

2 Paul Mahalin, *Les Demoiselles de l'Opéra*, en *Les Jolies Actrices de Paris*, París, 1868-1889, 5 vols. Citado en Margarita Tortajada Quiroz, en revista *Casa del Tiempo*, Números 62-65 □. p: 50. Universidad Autónoma Metropolitana, 2004 □

las piruetas”; o bien “Un bailarín masculino interpretando cualquier otra cosa que no sea un paso de carácter o pantomima me ha parecido siempre algo monstruoso. Hasta ahora solo me he visto capaz de soportar a los hombres en mazurcas, saltarellas o cachuchas. Con la excepción de Mabelle y Petipa, los bailarines masculinos de la Ópera solo refuerzan mi opinión de que solo las mujeres deben ser admitidas en la compañía de ballet”³.

Podemos citar también un testimonio de Augusto Bournonville que nos permite afirmar que Maria Taglioni y Fanny Elssler contribuyeron personalmente a relegar al bailarín a un segundo plano:

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 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 obligada de Fanny. Digamos, es cierto, que Teresa no desmerecía del mejor de los bailarines y constituía un auténtico placer, a veces, verla levantar con gracia a su hermana-miniatura. No obstante, la impresión no dejaba de ser cómica cuando Fanny, tras desempeñar su papel, rogaba a su amante que se sentara y empezaba a bailar con su alta hermana, llegada allí, Dios sabe de dónde, como caída del cielo.⁴

O el comentario de Jules Janin (1804-74), crítico durante cuarenta años en el periódico parisino *Journal des Debats*, que escribió “en ningún caso reconozco el derecho de un hombre a bailar en público”⁵.

Sin embargo, es preocupante la imagen que se ha creado del bailarín en aquella época, sobre todo la del hombre en Francia e Inglaterra, imagen que ha perdurado hasta nuestros días. Los escritos de Théophile Gautier y Jules Janin han hecho mucho daño menospreciando la labor del hombre en el

3 Theophile Gautier: *La Presse*, Paris, 2-III-1840. Citado por Marian Smith en *Cambridge Opera Journal*, 19, 1, (2007). *The disappearing danseur*. p: 33.

4 Serge Lifar, *La danza*. Barcelona, Labor. 1968, p. 64.

5 Jules Janin: *Le journal de Debats*. Paris. 27-VI-1832. Citado por Laura Hormigón en “*El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-50)*”. Madrid. Publicaciones de la ADE Serie: Teoría y práctica del Teatro, No. 42. 2017, p: 42.

ballet, y sus comentarios hirientes, como ya se ha señalado anteriormente, acerca de su función sobre la escena y su aspecto. Pero no solo ellos, ya en pleno s. XX André Levinson⁶, en su biografía sobre Marie Taglioni publicada en París en 1929, señala que el hombre fue absorbido por la bailarina en el siglo XIX, además de beatificar la figura de su idolatrada Taglioni, para quien no encuentra rival, ni bailarín ni bailarina.

2. EL BAILARÍN ROMÁNTICO FUERA DE FRANCIA

En Rusia, sin embargo, la profesión de bailarín simbolizaba prestigio, tenían otra posición en la sociedad, como Cecchetti que además de haber sido reconocido como gran bailarín también se le ha reconocido su labor como pedagogo, siendo maestro de grandes estrellas como Nikolai y Sergei Legat, Alexander Gorski, Agrippina Vaganova, Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina o Anna Pavlova. Él es uno de los pilares de la danza masculina que estableció con sus preceptos sólidas bases para el futuro. Pero su relevancia no solo se quedó a nivel profesional, también hizo que sus enseñanzas y prestigio llegara a la corte, dando clases a duques, condes y creando coreografías para los ballets imperiales.

Otro aspecto importante y que debemos tener en cuenta, es como señalaba el Doctor y crítico de danza Giannandrea Poesio (1959-2017), el excesivo “franco-centrismo de la historiografía del ballet”⁷ ya que se ha trasladado al mundo la crisis masculina decimonónica francesa, haciendo ver que esta situación fue generalizada en todos los países, y nada más lejos de la realidad, “el hombre italiano permaneció vital a lo largo del período en cuestión, al igual que sus homólogos daneses”, pero yo también remarco que ni en Rusia ni en España existía esa imagen.

Los trabajos realizados por M. Smith, L. Garafola y L. Hormigón sobre el siglo XIX han aportado suficiente documentación para desmentir el hecho de que el hombre desapareciera de la escena, aunque Garafola⁸ insiste en que “a partir del romanticismo, (...) la bailarina en travesti usurpó la po-

6 Andrei Yákovlevich Levinson (San Petersburgo, 1 de enero 1887 - París, 3 de diciembre de 1933). Escritor y crítico de danza ruso, conocido más tarde como André Levinson, después de su emigración a París en 1918 tras la Revolución soviética. Firme defensor de los principios de la danza académica y contrario a las reformas de Fokine y Diaghilev.

7 Giannandrea Poesio, “Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph” en *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, editado por Lynn Garafola, 131-141. Hanover, NH: Wesleyan University Press and University Press of New England, 1997.

8 Lynn Garafola: “The travesty dancer in XIX century ballet”, *Dance Research Journal* 17. 1985-86, p. 35.

sición del bailarín masculino [tanto] en el cuerpo de baile como partenaire de la bailarina”, reconoce que, en los ballets románticos, la prohibición o “rechazo del talento masculino no fue absoluta”. También se ha demostrado que en países como Rusia, Dinamarca, Italia o España, nunca se planteó la idea de que el bailarín importunaba como sí ocurrió en Francia. Por la influencia francesa, siempre se nos ha enseñado que en el s. XIX, el bailarín era la tercera pierna de la bailarina, o que había desaparecido, pero ha quedado claro que el bailarín no pudo desaparecer de la escena, que se han tomado mucho más en cuenta y se han utilizado los comentarios y escritos negativos hacia los bailarines por parte de los señores Gautier, Janin y en el siglo XX Levinson, que los positivos, basados muchas veces en gustos personales o intereses que no se correspondían con la realidad. El caso de Levinson es todavía más incomprensible ya que él nació en 1887 cuando su adorada e idolatrada Marie Taglioni falleció en 1883, llevaba muerta cinco años. No la vio bailar nunca, ni siquiera existían películas para poder analizar su estilo, la calidad de su técnica, y ensalzar su figura de tal forma que despreciara al hombre de esa manera tan despectiva como aparecen en sus escritos. También se ha demostrado que en todas las coreografías aparecían hombres y mujeres en la misma proporción e incluso, era superior en ocasiones el número de participantes masculinos.

En el siguiente cuadro⁹ podemos ver un ejemplo de ello:

Ballet	Número de protagonistas hombres	Número de protagonistas mujeres
Le	11	5
La	9	6
Esmeralda	8	5
Farfarella	7	3
Alba Flor la pesarosa	6	3
Le	6	4
Griseldis	5	1

Porque los roles de *Danseur noble*, *Demicaracter*, *Carácter*, solistas y cuerpos de baile se han necesitado en todas las producciones, incluyendo a maestros y coreógrafos. Como señala la historiadora M. Smith:

“Ningún estudio del danseur en el ballet parisien es posible sin el claro reconocimiento de que los ballets contaron historias, una característica fundamental relegada por Levinson a los confines de su visión periférica e irritada de vez en cuando por Gautier. Estas historias, por lo general centradas en las fortunas de una pareja joven. Ellos involucraron a muchos personajes, incluyendo figuras paternas, rivales en el amor, sirvientes y superiores y un preceptor de figuras menores, tales como miembros de cortes reales y compañeros de viaje. En algunos casos, los personajes de ballet tenían poderes sobrenaturales. Para contar historias de ballets necesitó a muchos *danseurs* [varones] de rangos diversos y poseedores de una amplia gama de habilidades”¹⁰

Es hora de que se vaya dando el justo valor que el bailarín tuvo en el romanticismo, frente a las teorías francesas tan arraigadas.

3. EL BAILARÍN EN EL SIGLO XX

El s. XX comienza con un cambio radical en el concepto de espectáculo, no solo la coreografía y su creador alcanzan una posición dominante capaz de atraer al público, también la danza masculina empieza a ser reclamo y podemos decir que con el s. XX comienza un nuevo periodo de esplendor para el bailarín. Música, pintura, danza, coreografía y arquitectura con sus grandes movimientos artísticos (cubismo, futurismo, expresionismo, racionalismo, dadaísmo, surrealismo, *art déco*...) se unen para revolucionar la escena. La representación plástica del movimiento y la vertiginosa velocidad que invade la sociedad moderna es lo que interesa a la vanguardia artística. La introducción de elementos coreográficos procedentes de la gimnasia o del circo hacen que se desarrolle un estilo de ballet más vigoroso y espectacular, que entregará un mayor protagonismo a la figura masculina.

En *Les Ballets Russes* de Sergei Diaghilev en 1909, es donde comienza una revolución en la que no solo confluyeron grandes bailarines, muchos de ellos se hicieron coreógrafos, expandiéndose con la disolución de la compañía en 1929, por Europa y Estados Unidos, la mayoría hombres. Fue una

10 Marian Smith. Cambridge Opera Journal. *The Divo and the Danseur: On the Nineteenth-Century Male Opera and Ballet Performer. The Disappearing Danseur*. Vol. 19. 2007, p. 47.

compañía que enseñó al resto del mundo el desarrollo y calidad de los artistas rusos. Todos ellos formados en la floreciente y potente escuela imperial rusa y posiblemente tenía los mejores bailarines y los mejores maestros del momento. A modo de ejemplo: Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Léonide Massine, George Balanchine, Anna Pávlova, Serge Lifar, Bronislava Nijinska. Diaghilev reunió a este grupo de bailarines y coreógrafos con toda la vanguardia artística alentado por la idea de espectáculo total, y consiguió que numerosos artistas y pintores como Léon Bakst, Alexandre Benois, Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse, Natalia Goncharova, Mijail Larionov, André Derain, Georges Rouault, Marie Laurencin, Sonia Delaunay-Terk, Juan Gris, Naum Gabo, Giorgio De Chirico, Joan Miró o Josep María Sert, plasmaran sus revolucionarias ideas realizando las escenografías y vestuarios para sus ballets.

La lista de compositores es también larga: Igor Stravinski, Sergéi Prokofiev, Nikolái Rimski-Kórsakov, Modest Músorgski, Erik Satie, Richard Strauss, Claude Debussy o Manuel de Falla, que crean las partituras para esos ballets específicos.

La compañía de Diaghilev no fue un proyecto corto, duró veinte años, hasta la muerte de su creador en 1929. Recorrieron todo el mundo con sus producciones y revolucionaron el lenguaje y la estética de la danza. Además de los bailarines ya citados que formaron parte de esta institución, cabe destacar la importancia de los coreógrafos que Diaghilev supo estimular en su faceta creativa, todos ellos hombres, nueve concretamente: Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Boris Románov, Léonide Massine, Mijail Lariónov, Thadée Slavinky, Nikolai Sergueiev (que reconstruyó *La Bella Durmiente* de Petipa), George Balanchine, Serge Lifar y una sola mujer Bronislava Nijinska. En muchas coreografías de estos creadores el personaje central era el hombre, incluso los títulos de algunas obras eran masculinos, algo poco frecuente en el s. XIX, como *El hijo prodigo*, *Apollo musagetes*, *Preludio a la siesta de un Fauno*, *Petrushka*, *La Leyenda de Joseph* y muchos otros, que evidencian la presencia en mayor medida del bailarín. Para algunos historiadores como L. Garafola¹¹ o R. Burt¹² señalan a Nijinski como catalizador de esta nueva era para la danza masculina. Es cierto, ya que se convirtió en un fenómeno de masas y atrajo a todo tipo de público, despertando un gran interés cada vez que se anunciaban sus representaciones, como lo fueron décadas más tarde Nureyev, Baryshnikov o Acosta.

11 Lynn Garafola: "The travesty dancer ...", *Dance Research Journal* 17. 1985-86, p. 39.

12 Ramsay Burt. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. 1995. p: 74.

4. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Y PSICOLÓGICAS DE LOS BAILARINES

Partiendo de mi experiencia personal y profesional, puedo destacar que ser bailarín es un trabajo como otro cualquiera, pero desgraciadamente, en algunos países mucha gente tiene una falsa concepción de los bailarines masculinos, y piensan que ser bailarín es ser afeminado o diferente, e incluso se relaciona la profesión de bailarín con la homosexualidad, aunque no haya nada que demuestre que el ballet influya en las inclinaciones sexuales. Pero es cierto que poseemos características particulares, desde nuestras escuelas nos enseñan disciplina y respeto a tus maestros y hacia tu profesión, al mismo tiempo que el trabajo y el esfuerzo es el único camino para intentar llegar a los mejores resultados, tratamos de mejorar cada día, nos entrenamos para competir contra nosotros mismos a lo largo de toda nuestra carrera, a diferencia de los deportistas o atletas, nosotros no vencemos nunca, no tenemos marcas que superar. Nuestra meta es la superación personal y el llegar a interpretar determinados roles de los ballets. Desde pequeños nos han enseñado que nunca se es lo bastante bueno, y esto es lo que te impulsa a seguir y a trabajar 7 y 8 horas al día. Un ejemplo de dureza de nuestro trabajo es levantar a una mujer por encima de nuestras cabezas y caminar con ella, o pasar a otra posición igual o más difícil que la anterior, pero esto lo hacemos en cada ensayo y en cada función. Además debe parecer que no pesar nada y siempre tenemos que poner una sonrisa.

La formación de un bailarín profesional requiere un trabajo iniciado en la infancia, de intensidad y volumen considerables y potenciando aptitudes físicas varias, como la fuerza muscular, la resistencia, la flexibilidad, el sentido del equilibrio, la agilidad. Así como psíquicas: la coordinación psicomotriz, el sentido del ritmo musical, el espíritu de auto superación y otros.

La práctica de ballet es muy exigente y precisa de un dominio de la técnica a través de una alta preparación física. El desempeño de esta disciplina supone la realización de ejercicios complejos, duros en intensidad y constantes repeticiones, que generan un elevado costo energético, lo que convierte a los bailarines en una mezcla de artistas y atletas de alta competición, con una particular morfo fisiología y estilo de vida. Desgraciadamente el trabajo duro y cotidiano no siempre está relacionado con el éxito o el triunfo en tus objetivos. Precisamente porque el ballet es un arte y no tiene marcas que batir, ponemos el ejercicio físico en función de la interpretación, se prioriza el “cómo” y no el “cuánto”, la calidad frente a la cantidad. El ballet ante todo es un hecho estético y lo que facilita alcanzar el éxito artístico, además de potencia muscular, coordinación, musicalidad, proporcionalidad física, tesón e

inteligencia, se requiere una figura estilizada que tradicionalmente ha simbolizado la imagen estética del bailarín. Sin embargo hay bailarines que por su técnica, carisma y capacidad interpretativa están por encima de los cánones de belleza del ballet y han triunfado en la profesión.

El cuerpo del bailarín y el del atleta se parecen en que ambos requieren el entrenamiento diario de músculos para adquirir fuerza, elasticidad, resistencia y potencia. Pero además, el cuerpo del bailarín tiene también que parecer atractivo. El ballet después de todo es un arte, y se aplican ciertas reglas en cuanto a la proporción. El bailarín debe tener una buena línea, una excelente apariencia general, nada debe ser molesto a la vista y esto se traduce en proporcionalidad entre cabeza, tronco y extremidades. Estamos haciendo una escultura de nuestro propio cuerpo. Para Simón, “el cuerpo del bailarín clásico debe ser esbelto, erguido, flexible; sus rodillas y piernas bien derechas; el pie también flexible y bien formado. Buen empeine, piernas y brazos largos; la cabeza pequeña y que se destaque sobre los hombros por un cuello alto”¹³. Además, el niño debe tener facilidad para la rotación externa de las caderas, para adquirir el *en dehors*, necesario en los bailarines clásicos. La flexibilidad requerida tanto en tronco como en extremidades, debe ir acompañada de potencia, control, coordinación y fuerza para hacer saltos más elevados que las bailarinas y poder además levantarlas.

Para entrar en las escuelas, desde niño, y sobre todo en las más importantes y prestigiosas, se hacen unas pruebas de acceso bastante exigentes. Desde el punto de vista de las aptitudes, el niño debe ser inteligente para asimilar rápidamente las correcciones y aprender los ejercicios y coreografías. Necesitará un buen sentido musical y poseer una buena apariencia con vistas a las representaciones. Desde el punto de vista físico debe existir la proporcionalidad que mencionaba anteriormente, en conjunto una buena presencia física y elegancia.

También se les hacen unas pruebas médicas para detectar cualquier tipo de irregularidad que le pueda provocar en un futuro graves lesiones. O cualquier debilidad en la que se tenga que poner especial interés para corregir o prevenir, de forma que pueda tener una carrera larga y con un número de lesiones lo más reducido posible.

Por supuesto algo que obsesiona a todo bailarín, y a lo que nos enfrentamos cada día en ensayos y representaciones, son las lesiones. Son temidas como causa del retiro por el 43 % de los bailarines. Es una profesión que convive con ellas, incluso desde los años de aprendizaje son bastante corrientes, y en no pocos casos impiden que muchos estudiantes puedan convertirse en bailarines profesionales. Todos los bailarines se lesionan, durante nuestra formación hemos aprendido a soportar mucho dolor, las lesiones pueden suceder en cualquier momento, incluso en medio de una representación, pero el espectáculo debe continuar y hay que terminar como se pueda, y por supuesto transmitiendo la idea de no haber ocurrido nada. Por eso muchas veces solo se siente la gravedad de una lesión ocurrida durante una función cuando ésta ya ha terminado. Tenemos un mecanismo psicológico especial respecto al dolor.

Nuestro primer seguro para prevenirlas es la clase, tenemos que tomar una al día durante toda la carrera, desde el niño que empieza hasta las grandes estrellas. Es el único camino para preparar nuestro cuerpo y nuestra mente para las demandas que posteriormente se requieren en los ensayos y en el escenario.

La clase comienza en la barra, con ejercicios sencillos para ir calentando la musculatura y articulaciones, y estos van aumentando de dificultad progresivamente durante media hora aproximadamente. Después pasamos al centro para realizar ejercicios mucho más complejos compuestos por giros, saltos, equilibrios y desarrollar todo nuestro potencial físico y técnico durante una hora más. Todo esto se realiza cada día por la mañana, aunque se haya bailado la noche anterior en una representación y terminado tarde.

Las exigencias que un bailarín impone a su corazón, sus pulmones, su espalda y a todo su cuerpo en general, cuando realiza uno de los grandes solos del repertorio clásico, o uno de los realmente difíciles papeles masculinos, son grandiosos, pero él debe ocultarlo, nunca debe mostrar cansancio o abatimiento. En las coreografías de A. Bournonville el hombre no para de saltar y girar durante los largos solos característicos de esta escuela, y siempre hay que mostrar un rostro y una expresión que transmita facilidad y dominio absoluto de lo que se está ejecutando.

En algunos roles se requiere una forma de actuar, una especie de amaneramiento que a veces lleva a confusiones y se toma como debilidad o falta de virilidad, porque básicamente las maneras clásicas del bailarín conservan todavía los rasgos de nobleza y grandiosidad de los príncipes y nobles que eran los bailarines en los espectáculos de las cortes europeas de los cuales proviene el Ballet. Los solos del repertorio clásico imponen enormes exigencias a los bailarines varones, y debemos buscar la facilidad y la elegancia, la ejecución perfecta de los pasos estudiados en clase que contienen los ballets de repertorio. Pero la ejecución perfecta no es suficiente, es necesaria la interpretación, la comunicación, ya que somos actores y contamos historias.

Los bailarines de hoy no ponen limitación a su técnica, constantemente se practican saltos, giros, extensiones, levantadas a las bailarinas, buscando el más difícil todavía, más acrobacia con la máxima limpieza. Nuestra formación se compara con la de los atletas por las exigencias físicas que requiere, pero nuestra finalidad no es batir ninguna marca, la nuestra es la de afinar nuestro cuerpo como si de un instrumento se tratara, cuidarlo y poner la técnica al servicio de la interpretación, para contar historias, que transmitan emociones y deje fluir los sentimientos de los espectadores que acuden a tu representación. Todo esto al mismo tiempo que sigues el ritmo de una melodía y vives la música.

5. CONCLUSIÓN

En la historia del ballet ha ido fluctuando la primacía de un género sobre otro. En el siglo XX y durante el escaso recorrido del XXI, nos encontramos un ballet enriquecido y polifacético, en el que coexisten las tradiciones de siglos enteros con escuelas arraigadas y perfectamente formadas y definidas, con estilos de coreógrafos individuales y la técnica y modos expresivos de la danza moderna. Hoy en día todos los estilos de danza se complementan, los bailarines estudian diferentes técnicas, haciéndolos más completos y versátiles. En la actualidad, dentro de la danza los roles de hombre y mujer están bastante equilibrados. Se comparte protagonismo y dependen unos de otros, hay coreografías exclusivas para las bailarinas pero también para los bailarines, ampliando extraordinariamente el vocabulario y la expresión artística.

REFERENCIAS

- BURT, RAMSAY. (1995). *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. Nueva York: Routledge
- CADDY, DAVINIA. (2012). *The Ballets Ruses and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- GARAFOLA, LYNN. (1985-1986). *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*. Dance RESEARCH JOURNAL. Vol. 17/18, Vol. 17, nº. 2 - Vol. 18, nº. 1, pp. 35-40. Congress on Research in Dance.
- GUEST, IVOR. (2008). *The Romantic Ballet in Paris*. Dance Books Ltd. Alton, Hampshire.
- HORMIGÓN, LAURA. (2017). *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid. Publicaciones de la ADE Serie: Teoría y práctica del Teatro, Nº. 42
- LEVINSON, ANDRÉ. (1930). Trabajo revisado: *Marie Taglioni* by André Levinson. Revisado por: Domenico Vittorini. *Books Abroad*: Vol. 4, Nº. 2, p. 176. Board of Regents of the University of Oklahoma
- LIFAR, SERGE. (1968). *La Danza*. Barcelona: Labor.
- POESIO, GIANNANDREA. (1997) “Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph” en *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, editado por Lynn Garafola, pp: 131-141. Hanover, NH: Wesleyan University Press and University Press of New England.
- SALAZAR, ADOLFO. (2003). *La Danza y el Ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.
- SIMÓN, PEDRO. (S.F.). *El bailarín: naturaleza y ámbito expresivo*. La Habana: Gran Teatro.
- SMITH, MARIAN. (2007). Cambridge Opera Journal. *The Divo and the Danseur: On the Nineteenth-Century Male Opera and Ballet Performer. The Disappearing Danseur*. Vol. 19, No. 1. Cambridge University Press.
- TORTAJADA QUIROZ, MARGARITA. (2004). *Mujeres-diosas: las bailarinas románticas*. Revista *Casa del Tiempo*, Números 62-65.