

estilos o nuevas líneas de investigación ya sea en la danza, el teatro, la música, la robótica, la kinesiología, el deporte, la creación cinética, la animática, el cine, etc.

Cada uno de los campos del LMA puede dar pie a un programa de estudios capaz de alimentar un trabajo en profundidad, basado en la teoría y la práctica, en diálogo permanente con otras materias afines.

Bibliografía

- DELL, Cecily: *A primer for movement description*. Nueva York: Dance Notation Bureau, 1977.
- Space Harmony*. Nueva York: Dance Notation Bureau, 1977.
- HACKNEY, Peggy: *Making Connections. Total body integration through Bartenieff Fundamentals*. Nueva York: Routledge, 2002.
- LABAN, Rudolf: *The Mastery of Movement*. Plymouth: Northcote House, 1988.
- La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud, 1994.
- Choreutics*. Londres: MacDonald & Evans, 1966.
- CASCIERO, Thomas: *Laban Movement for the actor*. Baltimore: Towson University, 1998.

Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica en las litografías del siglo XX

Roberto Fratini Serafide

Preámbulo

El siguiente estudio tiene por objeto la articulación de una posible «iconología» del ballet romántico basada en algunos testimonios litográficos que, por su abundancia y regularidad, sugieren más que otros una operación comparativa. Quien escribe no pretende de ningún modo agotar la complejidad del tema por dos motivos: en primer lugar, las reflexiones aquí contenidas, aunque hayan sido dictadas por el estudio comparativo de cerca de doscientas imágenes, se refieren a un repertorio de casi 3.000 (a juzgar sólo por los catálogos de las colecciones más representativas) que, por razones obvias, no todas han sido consultables. En segundo lugar, porque el interés de este análisis no residía especialmente en reconstruir idealmente una «filología de la litografía del ballet», sino más bien en articular sus problemáticas iconográficas en un horizonte más amplio de constantes teóricas relativas al complejo ballet romántico, desde un punto de vista poético, estético y pragmático; constantes que, en nuestra opinión, hallan en la praxis de la litografía comercial una excelente ocasión para su confirmación dialéctica. Más cerca, en este sentido, de las orientaciones del mitoanálisis, el estudio que aquí se presenta renuncia en parte a la ventaja de una exposición simplemente diacrónica del material para más bien concentrarse en las constantes sincrónicas de la iconografía, sin dejar de señalar, ahí donde era oportuno, una evolución del paradigma en el tiempo.

Por razones de espacio se ha decidido circunscribir el análisis al periodo estrictamente romántico (en danza, un clúster de

décadas que va de 1830 a 1870), excluyendo de él el material perteneciente a la producción posterior (por lo tanto no incluye la amplísima producción litográfica relativa a las obras maestras del postromanticismo ruso, que merecerían un estudio aparte). Del mismo modo, por economía en la exposición o por la falta de disponibilidad de reproducciones satisfactorias desde un punto de vista técnico, sólo han sido incluidas en este trabajo cerca de cuarenta litografías de entre todas las consultadas. Hemos elegido, por lo tanto, las imágenes más emblemáticas y las más representativas de las «tendencias» o de los «protocolos de la representación» tratados contextualizadamente, esperando que la rareza de algunas de ellas sea juzgada no como un *hápax*, sino como la punta de un iceberg.

El hecho de que la mayoría de las litografías estudiadas pertenezcan a la producción francesa no es indicio de haber elegido un determinado campo, sino simplemente el síntoma de la gran disparidad estadística, considerada en la praxis, entre Francia (sede principal de la revolución romántica en la danza) y los demás países europeos.

La principal dificultad de este trabajo radica en la escasa accesibilidad de un material artístico que, en virtud de un perfil formal a menudo menor o ínfimo más que excelso, y en virtud de una prevención general con respecto a un género cuya alianza con los criterios de mercado fue evidente desde el primer momento, raramente forma parte del repertorio museístico, si no se trata de museos «específicos», como el de la Opéra Garnier de París o el Museo del Teatro de la Scala de Milán. La litografía de danza es por vocación un objeto de coleccionista, por eso aparece más a menudo en fondos privados (no es ninguna excepción la Fondazione Sowell, de donde procede casi el 50% de las imágenes aquí utilizadas, ni la colección Cia. Fornaroli, contenida en la Jerome Robbins Dance Division del ABT, ambas producto de donaciones y, sin lugar a dudas, las colecciones más extensas del mundo) o en bibliotecas.

Las notas relativas a los intérpretes, obras y creadores de la época se encuentran al pie de página cuando el discurso se refiere directamente a los personajes en cuestión. Se ha creado además un grupo especial de notas a las ilustraciones, en las que también se ofrece información relativa a los intérpretes y a las acotaciones cuando no se ha realizado en el cuerpo del estudio.

1. Introducción

1.1. *La mujer del retrato*

Elssler as the artist's dream (Elssler como el sueño del artista) es el título de la litografía anónima en blanco y negro (fig. 1) destinada a abrir esta reflexión totalmente provisional sobre la iconografía del ballet romántico y los motivos absolutamente peculiares de su relación con la coetánea moda de las litografías temáticas.

Con la fuerza de lo que Benjamin definiría sólo un siglo después como «imagen dialéctica», pero también con el específico y clarividente candor de la civilización americana del pasado siglo –nos lo muestra Henry James– a la hora de simplemente restituir los complejos culturales más vertiginosos de la vieja Europa, la imagen es en cierto sentido el elocuente resumen de los temas que atravesarán este estudio. Editada en Nueva York en los años cuarenta por motivos puramente ocasionales (como es habitual en las litografías de danza) –en este caso específico, la primera gira americana de la mítica Fanny Elssler (1842),¹ destinada como otras bailarinas de su misma generación a difundir en los Estados Unidos una mitología superficial pero de larga vida del academicismo europeo–, técnicamente pobre y, por lo tanto, consagrada con toda probabilidad a un uso popular (es decir, a completar el ajuar doméstico de la pequeña burguesía con el que se iba forjando la *american way of life* de las crónicas), llegando por fin a las actuales colecciones en pocos ejemplares, la imagen que

propone es, en su aparente simplicidad, misteriosa y compleja como un enigma.

A diferencia de muchas ilustraciones coetáneas, no representa ninguna escena famosa del repertorio de ballet producido en el viejo continente entre los años veinte y cuarenta del siglo XIX (la época dorada del romanticismo en la danza). Su explicación es simple: por razones obvias de gestión y organización, las estrellas europeas lo bastante célebres para decidir tarde o temprano viajar a ultramar (hasta finales de siglo, Elssler y poquísimas más) no lo hacían rodeadas del impresionante aparato escénico y coréutico con que habitualmente se investían las academias francesas, rusas e italianas para que no faltara en las temporadas anuales un adecuado número de *Grands Ballets* o *Ballets à Grand Spectacle*; viajaban más bien solas, sin escenografía (aunque con un limitado vestuario, ya por entonces mítico) y sin cuerpo de baile; sus *performances* americanas se limitaban casi siempre a una *suite* más o menos inconexa de variaciones célebres o de danzas dramáticas (en el caso de Fanny Elssler, casi invariablemente la *Cachucha* de *Le Diable Boiteux*² que la había hecho famosa), lo bastante desvinculadas de cualquier contexto narrativo y suficientemente ágiles de formato para seducir más fácilmente a las plateas norteamericanas, cuyo gusto teatral, un poco circense, era más sensible a un «montaje de atracciones» que a las tres horas de un *ballet d'action* completo. Destinadas a ser exhibidas en los mismos teatros en los que arrasaban las nacientes *Variety*, y a menudo incluidas sin escrúpulos en un programa formado por alguna Variedad, o *Vaudeville* o *Extravaganza* (denominaciones variables de un único y proteiforme género que iba del circo Barnum a las *Follies* de David Belasco), las grandes bailarinas europeas eran apreciadas más por su pericia técnica –sobre todo en cuanto a la danza *sur pointes*– que por su sutileza estilística. Rodeadas de un aura mítica, el mismo público preparado para considerarlas verdaderamente unos *personajes* (Fanny Elssler antes que Giselle³ o Trilby,⁴ o Natalie⁵) era proclive, por otro lado, a ver en ellas a la encarnación genérica y milagrosa de un virtuosismo aéreo y vaporoso en cuya virtud los americanos se fueron haciendo una seductora pero sintética idea del romanticismo occidental, ignorando durante décadas qué era un ballet completo o qué diferencia había, en la danza, entre intérprete y personaje. De este modo, a la hora de retratar a Fanny Elssler, el artista desconocido no podía tener en mente ningún ballet específico, sino sólo un confuso conjunto de *romantiqueries* en sentido estricto (un testimonio más literario o periodístico que ocular) y algo muy parecido a una *summa* temática del imaginario ro-



1. Elssler as the artist's dream, lit. b/n, Nueva York 184-? (col. Sowell, Nueva York).

mántico, rico, como todos los recuerdos de este tipo, en iluminadores anacronismos; o lo bastante ilustrativos como para justificar la extensión de este preámbulo.

Fue renunciando a retratar a Elssler en esa o aquella otra escena como el artista de un icono literal y telescópico del ballet romántico (su *sueño* objetivado) quiso celebrar el talento de ella, celebrando a su vez, sin querer, una larga historia de alianzas poéticas entre ballet y estética figurativa.

Describamos la imagen: un artista recibe arrodillado, en su estudio repleto de obras acabadas y bocetos, la visita de una «mujer del cuadro», figura encarnada en una bailarina en tutú de campana que desciende hasta él desde la tela en la que ha vivido hasta ahora rodeada de un paisaje pintado inconfundiblemente romántico (se intuyen en él los declives herbáceos de un parque, árboles diseminados y un templete circular a la moda europea al fondo). La bailarina –la propia Elssler del título, aunque retratada con rasgos más bien estándares– desciende del cuadro apoyando sólo la punta del pie: la imagen atrapa, de hecho, el instante en el que está a punto de tocar el suelo y la transmutación de su naturaleza del estado de simple imagen al de mujer de carne y hueso. A la izquierda del cuadro, cubriendo parcialmente su tela (encarnándose de hecho con el cuerpo de la bailarina) penden unas cortinas que serían totalmente incongruentes con el paisaje si no fuera evidente que *también* son una escenografía de ballet (y para ser precisos, un ensayo de aquellos paisajes para el Acto Blanco romántico que, en aquellos años y en los escenarios europeos, pasaban con desenvoltura de un ballet a otro), y que, al bajar de la imagen, su protagonista rehuye dos mundos ficcionales diferentes: la figura fluctuante que, dejando de sublimar el sortilegio de la *illusion comique* y de la danza, se encarna en esta tierra; la figura pintada que, al tomar vida, sugiere al artista que le espera toda la felicidad amorosa posible (el artista la espera arrodillado tal como un verdadero príncipe *petipiano* esperaría a su Giselle).

Para cerrar el círculo de esta ilustración perfecta de lo que Stoichita⁶ denomina «síndrome de Pigmalión» –es decir, el protocolo de la representación cuando interviene para invalidarla un cortocircuito de deseo entre el autor y su obra– se añaden otros elementos: el artista que es su protagonista observa un cuadro apoyado en la pared cuyo ejecutor es probablemente él (Elssler sería, por lo tanto, la proyección de un gesto artístico inspirado entonces para convocar la encarnación del material figurado y su *intercesión*); y además, el artista lleva un vestido de época: quizá el de un pintor renacentista (un detalle que, en la mentalidad de la época, sería suficiente para convertirlo en un representante general de la casa de los Artistas), y quizá el de un príncipe de ballet –mallas y corpiño con mangas abombadas–, lo que le introduciría directamente en la escena danzada que está observando, transformando toda la litografía en la representación ideal de un ballet que nunca existió.

Formulado en términos ansiosos y vagamente histéricos, el tema de la animación de lo inanimado, o el de una toma erótica por parte del simulacro de la propia realidad que premedita su fascinación son motivos que cruzan intensamente la historia entera de las poéticas del ballet.

Incluso antes de que los ballets de inspiración hoffmanniana (de *Coppélia*⁷ a *Lo Schiaccianoci*⁸) pusieran sobre la mesa, con el *topos* directo del autómatas, la aspiración de lo falso por ser más verdadero que lo verdadero, la civilización romántica entera había cultivado, en el carácter *no natural* y *sobrenatural* de la técnica clásica madura, fundamentada en el trabajo de puntas, la aspiración atávica de la verdad por parecer un artefacto, edificando el mito de la bailarina como una mujer de carne y hueso transfigurada de este modo por las *figuras* de la danza hasta conseguir, por una especie de *Gracia* (que es el sentido de la gracia en sí como virtud literaria de la bailarina), el estatuto de puro artefacto.

Habrà que poner atención en esta cons-

tante y mítica manipulación del referente en el contexto de la reciprocidad entre ficción y realidad cada vez que se busquen, en los repertorios iconográficos del siglo XIX, las huellas «documentales» de una práctica real. Porque el vínculo de realidad entre la historia de las prácticas de la danza y su testimonio figurativo no es menos constante ni fidedigno en esta época que las crónicas sobre ballet y las novelas de Théophile Gautier^{9*} a nivel periodístico, o los relatos góticos de Charles Nodier¹⁰ como ficción. En cada uno de estos ámbitos, la imagen de una danza «soñable» y apenas futurible ha substituido insensiblemente a cualquier intento de representación natural del hecho danzado en sí. Pero por obvias razones, en cuyo apoyo se puede invocar todo el mitoanálisis del siglo siguiente (de Durand a Bachelard y a Didi-Huberman), no es erróneo sostener que la propia historia del ballet romántico fue, por lo menos hasta el postromanticismo (cuando la fotografía alzó despiadadamente el velo que tapaba la obesidad real de aquellas bailarinas que, en la literatura secundaria, aún eran celebradas como sílfides), la historia de una ruptura constante entre proyecto poético y práctica escénica, y aun así la única verdad apreciable sobre el romanticismo, que incluso había hecho de esa distancia su razón de ser. Documentos del imaginario o transfiguraciones de una realidad, la de la danza *sur pointes*, a la que, en el fondo, durante casi un siglo, sólo pidieron que fuera exquisitamente ficticia con el único propósito de soñarla exquisitamente real. Documentos de un imaginario, por lo tanto, pero también mentiras sintomáticas, porque por el tipo de relación que mantenían con sus referentes, y que no eran en ningún caso lineales, su «versión de los hechos» acababa ofreciendo, además de una impagable recolecta de informaciones subrepticias sobre la práctica real, un verdadero tesoro de presentimientos o de profecías poéticas sobre la historia del género.

1.2. Simulacros

Esta imagen, *Elssler as the artist's dream*, no es ninguna excepción. En el ballet romántico de las décadas precedentes a la gira transoceánica de Elssler, el motivo de la animación de lo inanimado y de la vivificación del simulacro ya se había ido definiendo claramente. En el libreto de *Robert le Diable*,¹¹ la descripción del ballet del segundo acto (la sinopsis de todos los posteriores *ballet blanc*), el mismo intermedio danzado que ya había consagrado a Maria Taglioni como bailarina símbolo de su época describía ya, con cierta ambigüedad, la terrorífica salida de los espectros de las monjas de sus sarcófagos, sin dejar entender con exactitud si las monjas en cuestión aparecían como cadáveres liberados de su sudario, simples espectros, o como monumentos fúnebres milagrosamente animados. Ya entonces era de hecho una confusión poéticamente estratégica entre el estatuto del simulacro plástico o figurativo y el del fantasma, el protocolo de una contradicción que volvía a ser coherente sólo en el estatuto superior de la figura en cuanto a modelo general de la poética romántica, en la que la danza occidental volvía a objetivarse en un atávico deseo del cuerpo por abandonar su literalidad para representarse y representarse en su o sus posibles alegorías.

Ya en este nivel, era evidente que la mujer en tutú del ballet clásico dejaba de ser la simple protagonista de carne y hueso de un suceso espectacular para alcanzar la condición única y metamórfica, capaz de viajar con la misma engañosa autenticidad de la escena a la literatura, a la figuración *tout court* –cuerpo e ídolo en sentido propio, *eidolon*, ilusión, reflejo. Doble y simulacro.

Esta ambivalencia se volvió a proponer, antes de los años cuarenta, con una sorprendente regularidad. En el primer acto de *La Sylphide* (1832) la protagonista abría el *pas à deux* apareciendo en el marco de la ventana de James (fig. 2), y a punto de bajar de ella para bailar, como en la tela de un



2. J. Templeton (or. Chalon), Maria Taglioni in *La Sylphide*, lit. col., París 1832 (*Musée de L'Opéra de París*).

3. TAV. III, (*Théleur* 1832 : 42), lit. b/n.

cuadro. El momento fue continuamente inmortalizado y reproducido con una ansiosa serialidad, porque confirmaba una vez más que, ninfa, sílfide, fantasma o alucinación, la protagonista-tipo de cualquier *ballet blanc* no dejaba de ser, en contra de los hechos, la versión cambiante de un «sueño de artista».

Una situación que se volvía a repetir, subliminalmente, en la apoteosis gótica de *Giselle* (1841), un ballet que en apariencia, como ya lo hacía *La Sylphide*, no implicaba referencia directa alguna a las artes figurativas. Del mismo modo, en la memorable secuencia del segundo acto en la que Giselle rediviva aparece sobre su tumba, envuelta aún en su sudario, y descubriéndose mágicamente, desciende de ella controlada por la voluntad mágica de Myrtha, aún es posible dejar entrever mediante el baile, en la mujer con los pies cubiertos sobre la lápida de su tumba (placa sepulcral), algo así como la involuntaria reproducción de una estatua de mujer a punto de ser inaugurada (no Giselle, sino su monumento fúnebre misteriosamente animado); y en el proceder vagamente mecánico de Giselle hacia el centro, el estilo de los movimientos de los autómatas femeninos que, en muy poco tiempo, llenarán los libretos románticos (de *Copélia* a *Schicciannoci*). De este modo, en el propio ballet que constituye la más completa expresión de la poética a la que pertenece, en un solo minuto la protagonista cruza todos los estadios de la simulacridad, de cadáver a estatua, a autómata, a espectro, a la mujer sólo provisionalmente rediviva que bailará con Albrecht el *Grand pas à deux* del acto.

De este modo, no es sorprendente que el repertorio de los años cuarenta, en buena medida perdido, fuera practicando con formas cada vez más arbitrarias, pero también más ilustrativas, el mismo complejo cultural, oscilando con desventura de las manifestaciones nílficas (*La fille du Danube*,¹² *La filleule des fées*,¹³ *Eoline*¹⁴), a las metamórficas (*La chatte métamorphosée en femme*,¹⁵ *Le papillon*¹⁶), a las fantasmales (*L'ombre*,¹⁷ *La Peri*¹⁸) y a las más directamente de simulacro (*La fille de marbre*).¹⁹ Cuando ya la obsesión por el simulacro hubo abandonado, hacia finales del siglo XIX, el temario del ballet europeo, la fascinación que los americanos sentían por él, y de la que *The artist's dream* es un testimonio entre otros, aun estaba plenamente vigente.²⁰

Si esta supremacía de la imagen por encima de la carne, que concedió, en la historia de los documentos, una innegable superioridad de lo imaginario sobre lo material, explica, por un lado, la alianza durante décadas, y jamás tan extendida como en el romanticismo, entre danza teatral y artes gráficas, su naturaleza ambigua explica, por otro

lado, por qué las segundas no se limitaron en ningún caso a *documentar* lúcidamente la sustancia concreta de la primera, sino que la deformaron por ese mismo milagro de la percepción que, en las plateas de la época, impulsaba a idealizar sistemáticamente la prestación de una danza cuya práctica aún era técnicamente inmadura. De nuevo, la idealización era evidente en dos frentes: el público de la época exigía a la industria de las artes gráficas no el fiel retrato de lo que había literalmente visto en escena, sino una cristalización de todo lo que había *deseado* ver; y en relación con esa liberación del deseo, el hecho real se situaba, más que como pretexto, como la ocasión material de una transfiguración, imprescindible en la medida en que sólo siendo concreta podía ser el objeto de un *réfoulement* tan sistemático. La historia del ballet romántico supo renunciar a él ocasionalmente: para muchos de los usuarios coetáneos (que frecuentaban poco o nada los teatros de la aristocracia), como para la exégesis del siglo xx, ese ballet fue *sólo* un conjunto de litografías. La imagen había alejado definitivamente a los hechos.

1.3. «Pálidas hijas de Grecia»

Un último aspecto que a modo de introducción merece la pena subrayar, y que se suma puntualmente al compuesto enigma de la litografía examinada, es el papel asignado al neoclasicismo en esta dialéctica de la imagen que ha aparecido hasta ahora tan exquisita, tan exclusivamente «romántica». Volvamos a nuestro estudio de artista: habiendo observado que el artista en cuestión se parece más a un príncipe de fábula que a un pintor moderno, es evidente que el autor de la imagen quería destacar su profesión rodeándolo de los instrumentos propios de su labor. De este modo, en la habitación invadida por la bailarina convertida en mujer y los ramos de flores que parece incluso que crezcan desde el interior del cuadro, no faltan otras telas (en blanco o empezadas), una paleta, un escalpelo (que,

colgado en la pared, más bien parece un puñal –pero por qué sorprenderse) y, para atestiguar la versatilidad de este maestro escrupuloso, varias esculturas. Ahora bien, las esculturas en cuestión son desnudos clásicos. Extrañas, por no decir anacrónicas en este melindroso escenario, en el fondo no son más incongruentes que el templete circular al fondo del paisaje pintado, ni más anacrónicas que lo que aparece en las tablas litografiadas de los tratados técnicos de la época (Blasis²¹ y Thélour,²² por ejemplo, fig. 3), la obstinada tendencia a ilustrar los pasos de la danza protoromántica con figurines de estilo neoclásico que estriñen claramente la mirada al estilo de la estatuaria grecorromana, y que parecen contradecir fuertemente una estética cada vez más dominada por el carácter *bouffant* de las pompas de ballet.

Recordemos que, tanto en la danza como en otros ámbitos de expresión, el romanticismo no fue simplemente un movimiento espontáneo de rechazo ideológico a los valores racionales promovidos por la Ilustración, o de rechazo estilístico a las líneas depuradas promovidas por el neoclasicismo, sino más bien una sabia perversión de ambos. Si la literatura protogótica de Charles Nodier (un clamoroso ejemplo de hijo de la Ilustración convertido con salvaje ardor a las nuevas poéticas del romanticismo) sólo se explica por la deriva del espíritu republicano hacia la violencia del Terror, también es creíble que, pasados los tiempos heroicos y estrictamente neoclásicos del ballet de acción propuesto por Jean-Georges Noverre,²³ la estética del incipiente romanticismo necesitara, más que repudiar al clasicismo, releerlo bajo una luz espectral. Ya a finales del siglo xviii las excavaciones de Pompeya autorizaron a un *envenenamiento* progresivo del recuerdo, inaugurando, con el signo de una blancura fantasmal, ese cortocircuito sorprendente entre calcos de la catástrofe, estatuaria antigua y espectros modernos que a largo plazo debería focalizarse en la cándida, turbadora espectralidad del *ballet blanc* de estricta inspiración



4. E. De Boschi, Scena di balletto, lit. col., Nápoles, 1856 (Archivio del Teatro San Carlo, Nápoles).

romántica.²⁴ Un malentendido poético animado también por la constatación de que la inmensa mayoría de los testimonios clásicos inherentes a la danza pertenecían a los bajorrelieves de los sarcófagos antiguos; que, en definitiva, en la blancura tranquilizadora de las lápidas medraba una oscura relación entre la gracia y lo cadavérico, entre danza y muerte, y que una reformulación general del arte del ballet no podía prescindir de cierto anhelo por hacer revivir lo que no sólo era «antiguo», sino que de hecho estaba muerto, y cuya presencia en el imaginario sociocultural era, además, lo suficientemente fuerte para justificar que el propio París fuera celebrado por los aficionados al ballet como «cette Athènes moderne, ce centre ‘des beaux arts et des belles manières’» (Esa Atenas moderna, ese centro «de las de las artes y las buenas maneras») (GAUTIER 1995 : 203). Aún en plena efervescencia romántica, era frecuente toparse, como en la litografía de los años cuarenta, con casos de milagrosa cohabitación entre figuras románticas y referentes clásicos.²⁵ No existe un comentario más elocuente sobre este estatuto de las ideas que la exclamación de C. Nodier referente a la aparición de un coro de chicas en una de las muchas pesadillas de la protagonista de *Les démons de la nuit*: «No debe asustarte que aparezcan más pálidas que otras hijas de Grecia. Apenas pertenecen a la tierra, y parece que se hayan despertado ahora mismo de una vida anterior». (NODIER 1821 : 26)²⁶

Y ahí donde, por ejemplo, el paisajismo romántico había tardado en imponer su gusto, aún eran de estrictísima observancia neoclásica los escenarios que albergaban las vicisitudes más góticas. Encontramos un ejemplo en la escena (fig. 4) de A. De Boschi (1846) pintada en un contexto napolitano probablemente para la enésima edición italiana de *Roberto il Diabolo*, en la que el claustro que sirve de fondo a la danza de las monjas muertas, iluminado por una pálida luna y bañado oportunamente en una solución azulada (que en la escenografía de la época servía para resaltar la blancura de los tutús de campana) es definitivamente la reproducción *nocturna* de una Necrópolis clásica.

Este tergiversado recuerdo del clasicismo tampoco será extraño en nuestro breve itinerario analítico en el que, en más de una ocasión, la imagen de la bailarina, en contra de cualquier historicismo y censura, reaparece en su verdad poética de ninfa y sílfide mitológica; y en el que también se hallarán sorprendentes analogías entre la manera romántica de celebrar el repertorio de los pasos y las figuras que conforman el vocabulario, y el tipo de gusto gráfico que, a caballo entre los dos siglos, reeditaba el antiguo uso de las decoraciones «grotescas y arabescas» confiéndoles una inquietud totalmente moderna.

Bajando graciosamente fuera del cuadro que la ha visto nacer, la Ellsler de los artistas es en cierto sentido *la estatua que fue y el fantasma que será*.

Analizar, por lo tanto, la iconografía de la bailarina romántica en el siglo de los retratos y los recuerdos litográficos, que es lo que este estudio se propone, será de algún modo como recorrer su «fenomenología» en sentido estricto: es decir, asignar un protocolo de *aparición* a lo que tuvo por acción esencial, por vocación básica, antes y después de cualquier danza, precisa y principalmente, aparecer.

2. Mercados del imaginario

2.1. Una primera industria de la imagen

La litografía fue inventada a finales del siglo XVIII por el estampador de origen bávaro Alois Senefelder, que también declaraba haber descubierto su secreto casualmente, y que fijaba oficialmente el nacimiento de la nueva técnica en 1796 (cuando usó por vez primera como soporte de estampa una piedra de las cuevas de Solenhofen, cerca de Múnich), aunque la historia de las técnicas gráficas atestigüe la existencia de estudios y pruebas anteriores. En torno a 1806 el propio Senefelder empezó a practicar la reproducción seriada de litografías comerciales. Fue un éxito comercial sin parangón, si se considera que ya en 1818 había en París cinco talleres litográficos en activo, y que el número de establecimientos se había elevado a 59 en 1831. Una difusión tanto más justificada si se considera la extrema simplicidad de la técnica: un tipo particular de piedra calcárea, oportunamente pulida con pómez o arena y luego dibujada con un lápiz graso o con un tinta particularmente oleosa, tiene la peculiaridad de mantener en las partes no dibujadas (llamadas «contragrafismos») una delgada capa de agua, que el signo graso (llamado «grafismo») tiende a expulsar. Pasando la tinta por la piedra, ésta se ve a la inversa expulsada por

las partes húmedas y retenida por las grasas. El papel de carta prensado sólo recibe, por lo tanto, la tinta depositada en las partes dibujadas. Cumplida la reacción entre ácido nítrico (el «preparado» que se esparcía sobre el dibujo acabado) y carbonato de calcio, la impresión puede ejecutarse rápida y seriadamente, sin daños ni deterioros de la propia matriz (a diferencia de lo que ocurre con todas las técnicas de grabado, agua-fuertes o punta seca). Bautizada por su inventor como «impresión química sobre piedra», y posteriormente perfeccionada por él mismo con el llamado «método autográfico» que evitaba la obligación de dibujar al revés (otra facilidad con respecto a las técnicas de grabado) y con la variante del color, la litografía fue, sin duda, la primera técnica gráfica en emprender con facilidad las prerrogativas funcionales de la naciente tecnología y en aplicarse con facilidad a los modos industriales de producción (en 1840 se inventaron las primeras imprentas planocilíndricas). Su cronología del éxito coincidió precisamente con las avenencias de ese desconcierto en los modos de producción que subvirtió las disposiciones sociales en la primera mitad del siglo XIX, ratificando el poder de la ascendente burguesía y sumando, al prestigio económico de la producción en serie en cuanto a los bienes de consumo, el inaudito prestigio estético de la reproducción en serie en cuanto al consumo artístico (inaugurando, en definitiva, esa «era de la reproducibilidad» que, según Benjamin, fue el principal punto de inflexión estética del Occidente contemporáneo). De este modo se consignaba a la media y alta burguesía un instrumento importantísimo de consumo y encargos a buen precio de los fenómenos figurativos: la nueva técnica se aplicaba impasiblemente tanto en la publicidad comercial como en la comercialización (y banalización) masiva de aquellas obras maestras pictóricas que, hasta entonces, se habían restringido a la aristocracia. Y si es verdad que el ballet «real» constituía un lujo aún sólo accesible a unos pocos miembros de la alta burguesía y a



5. J. Brandard, Carlotta Grisi dans *Giselle* Act II, *lit. col.*, París 1841 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

6. J. Chalon (de J. Brandard), Carlotta Grisi dans *Giselle* Act II, *lit. col.*, París 1843 (*col. Sowell, Nueva York*).

7. J. Chalon, Maria Taglioni dans *La Sylphide*, *lit. col.*, París 1833 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

toda la casta de una aristocracia cada vez menos significativa políticamente, también es cierto que el fenómeno del romanticismo (y por consiguiente la poética que se divulgaba de su ballet) era la expresión de una *Weltanschauung* generalmente burguesa, cuyas recaídas en el imaginario ético y poético, en términos de *sensiblerie*, sentimentalismo e intimismo, implicaban al espectro entero de la burguesía europea, sin grandes diferencias de clase. «Litomanía», en definitiva, paralela cronológicamente a los excesos de aquella «balletmanía», que fue un aspecto de la era romántica, cuya «idolatría» era, sin embargo y sin duda, más democrática porque permitía a los menos afortunados, a todos los que en definitiva sólo tenían un conocimiento superficial y «mítico» del ballet, coleccionar los soñadores retratos de las estrellas de moda con la misma obsesión con la que los grandes empresarios y los últimos grandes duques mantenían relaciones más o menos venales con las bailarinas con las que se daban cita después del espectáculo del *Foyer de la Danse* en la Opéra (un fanatismo simple, si se quiere, como el que en la posmodernidad ha regido la colección de figurillas futbolísticas).

Fiel aliada de la danza y sus modas poéticas (como en otros campos de la moda en general y de sus «figurines»), y precursora por excelencia de la fotografía, que a finales de siglo heredaría de ella las funciones sociales y estéticas, la litografía fue, en definitiva, un vehículo transversal insustituible del recuerdo (en forma de *souvenir* de danza) y del deseo (en forma de proyección), pero también el escenario de una distribución infatigable de fantasmas a buen precio, que acabaría influyendo en los cursos y recursos de las poéticas con la misma fuerza con que recibía su influencia; para establecer, en definitiva, una auténtica supremacía de la imagen por encima de la propia danza, cuyo dictado fue desde el primer momento rivalizar en levedad y vaporosidad con la insoportable levedad de la danza pintada, dibujada, litografiada. Un vehículo, parafraseando una expresión agradable a la Escuela de Frankfurt, de una reconversión sistemática de la ilustración en mito.

2.2. Encargos y estilos

Precisamente se debe a la amplia difusión y transversalidad de esa «tecnología del imaginario» que fue la nueva moda gráfica entre los años diez y los sesenta del siglo XIX, entre otras cosas, la enorme variedad de encargos, estilos, expresiones técnicas y tratamientos iconográficos en el propio contexto de la litografía de ballet.

Las litografías que examinamos estaban invariablemen-

te destinadas a un uso privado (ninguna fue expuesta en los *salons* parisinos ni en las academias de Europa –no hay que olvidar que el círculo académico cultivó un desprecio regular por cualquier forma de industrialización de la imagen). Cuando no se trataba de obras «originales» (es decir, de retratos escénicos de bailarinas concebidos de entrada en formato litográfico), eran la versión litográfica, en color o en blanco y negro, de obras pictóricas con el mismo tema. Además, algunas de estas obras se convirtieron, gracias al insospechable poder divulgador de la litografía, en auténticos «iconos» del ballet (una vez más, la amplitud de su popularización era proporcional al éxito de la bailarina en cuestión: reimpresas hasta la extenuación, imágenes como la litografía de G. Bouvier de Carlotta Grisi en el acto segundo de *Giselle* –figuras 5 y 6–, o las del propio J. Brandard²⁷ de Maria Taglioni haciendo de Sílfide en el primer acto del ballet homónimo –fig. 7– fueron, a juzgar por su incidencia en los actuales fondos archivísticos y museísticos, verdaderos *atouts* editoriales).

Es aún más interesante constatar como, en el ámbito del consumo artístico, la litografía constituyó el primer clamoroso ejemplo de una desproporción sistemática entre consumo primario y encargo. Exceptuando los casos relativamente raros en los que la bailarina o su protector pagaban explícitamente a un artista para conseguirlo (y en este caso la ejecución era, de entrada, pictórica), en general la libre iniciativa de los editores o de los teatros garantizaba, como complemento a las temporadas de ballet, un suministro regular de imágenes que anticiparan, celebraran o conmemoraran sus preparativos, ya fuese a título simplemente publicitario o para obsequiar a su ilustre clientela, o también para introducir en el mercado un producto artístico fácilmente accesible y que optimizara los beneficios económicos del espectáculo, tal vez a favor de la propia artista (en cualquier caso la comercialización de esas imágenes tenía el mismo margen de beneficio económico, para la bailarina, que cualquier *soirée d'honneur* o *bénéfices* –en cuya circunstancia la recaudación se devolvía íntegramente a la intérprete).

Las acotaciones casi invariables añadidas al margen de las estampas han sido un impagable instrumento a la hora de situar esas imágenes en el tiempo, conocer su referente escénico y reconstruir su perfil ocasional, de comprender por lo tanto si se trataba de una edición especial relacionada con actos únicos –como en el caso del retrato colectivo ejecutado en 1845 en Londres por *Pas de quatre* (fig. 8)–²⁸ o, como casi siempre, de una tirada entre tantas en el marco de una serie homogénea.

No es sorprendente que la inmensa mayoría de litografías



8. T. H. Maguire (dib. or. A.E. Chalon), *Pas de quatre*, lit. col., Londres 1845 (col. Sowell, Nueva York)

La didascalia recita: «The celebrated Pas de quatre, composed by Jules Perrot and danced at Her Majesty's Theatre 12th July 1845 by the four eminent danseuses Carlotta Grisi Maria Taglioni Lucile Grahn and Fanny Cerrito». L. Grahn (1819-1907) fue sin duda la bailarina danesa más grande del siglo XIX. Alumna de A. Bournonville, bailó en las creaciones más importantes de éste y brilló especialmente en su versión de *La Sylphide* (Copenhague 1836) y en *Le Diable Amoureux* de Mazilier (1847). La napolitana F. Cerrito (1817-1909) se formó en el S. Carlo de Nápoles y fue perfeccionándose sucesivamente con Pierrot y Saint Léon (con quien se casó), entre 1847 y 1851 fue la estrella absoluta del Her Majesty's Theatre de Londres. Durante los siguientes años conquistó la Opéra de París, iniciando una rivalidad que duraría decenios con Mara Taglioni. Se dio a conocer sobre todo por sus dotes como mimo en los papeles de medio carácter y fue especialmente célebre en la interpretación de *Alma ou la fille du feu* (1842) y *Eoline* (1843).



9. Emma Livry, *lit. col.*, Londres 186- (Col. Sowell, Nueva York).

E. Livry (1842-1863) fue la alumna más prometedora de M. Taglioni y para quien realizó especialmente la coreografía *Le papillon* (1857) a partir de la música de J. Offenbach, y también las danzas de Feneila de *La muette de Portici* de Meyerbeer (1835), precisamente mientras recitaba esta última obra, se desprendió accidentalmente uno de los grandes candelabros que iluminaba el escenario provocándole graves quemaduras que le provocaron la muerte unos meses después.

conservadas pertenecieran de hecho a una «serie», es decir, a un ciclo de estampas ejecutadas en esa época y que obsequiaban un intento catalogador respetando cierto protocolo estilístico en el color y el diseño, a menudo siguiendo de cerca la sucesión de los preparativos pero en algún caso desvinculándose de ellos, según fuera la edición un encargo de un teatro o la libre iniciativa comercial de un estampador. Que en conjunto, el *target* de las litografías de danza fuera en cierta medida, y desde el primer momento (otra novedad estética) del tipo coleccionista. Entre las series históricas baste recordar en el ámbito francés la serie *Théâtre illustré* (del editor Maret), la *Galérie Dramatique* del Théâtre de la Nation, el *Album de Théâtre* del editor Dupuy, aunque la colección más prestigiosa fuera con diferencia *Beautés de l'Opéra*, coordinada directamente desde la Rue Lepeletier (antigua sede de la Académie Royale de Musique), inaugurada con catálogos en blanco y negro sobre *La Sylphide*, y que siguió con cierta constancia de diseño y de poética hasta finales de los años cuarenta.²⁹ Una serie emblemática de cierto gusto incluso en el título, que jugaba con la ambigüedad de la palabra «*beauté*» (belleza), quién sabe si refiriéndose a las cumbres artísticas reunidas por la danza francesa durante el romanticismo tardío, o si refiriéndose directamente al encanto de las bailarinas que habían sido bandera de dicho romanticismo.

Ya vagamente metalingüísticas en su título, las series litográficas eran de hecho el *penchant* directo de un culto por los paralelismos entre ballet y artes, cuya vertiente literaria tenía el máximo prestigio. El mismo T. Gautier, especialmente versado en establecer una correspondencia directa entre la figura humana de las bailarinas y su correlativo ideal o realmente figurativo, redactó entre octubre de 1817 y enero de 1818 las primeras «entregas» de una serie de piezas monográficas bajo el título *Galérie des belles actrices* (inauguraba la serie un escrito sobre Fanny Elssler).³⁰

2.3. Técnicas y estilos

La variedad de la prestación técnica y estilística no era menos impresionante. Según el prestigio del encargo, la litografía se podía confiar a artistas de declarada fama (que en cualquier caso, pero no siempre, simplemente supervisaban la edición litográfica de obras elaboradas previamente sobre tela), algunos del cuales estaban especialmente versados en manejar la nueva técnica, o a artesanos de una habilidad discontinua, muchos de los cuales aparecían sólo citados al margen de las imágenes (la litografía ya era en

sí misma un sabotaje al concepto de autoridad), cuando no se mantenían totalmente anónimos: un abanico de opciones en cuyos dos extremos se situaban las pequeñas obras maestras de Bouvier y los grises figurines anónimos de la producción napolitana coetánea.

Por descontado que del mismo tema iconográfico se podían ejecutar, incluso con años de distancia, tiradas técnicamente escrupulosas o ejecuciones torpes o pueriles, probablemente realizadas en los límites de la clandestinidad y para un mercado menos rico que el habitual. Hemos advertido tanto casos de simple decadencia progresiva de la calidad del dibujo, en la genealogía de los plagios, como litografías originales pero increíblemente toscas en su ejecución (es el sorprendente caso de la litografía –fig.9– de Emma Livry en *Le papillon*, que ha llegado hasta nosotros en el perfecto anonimato de su candor estilístico, y cuyo tema se ha podido reconstruir sólo gracias a las fuentes literarias y a sus peculiaridades iconográficas).³¹

Incluso esta oscilación entre anonimato y prestigio, entre refinamiento ejecutor y derivas formales, da fe de la extensión del fenómeno figurativo que examinamos y de cómo era susceptible a él la sociedad de la época, a todos los niveles (lo bastante para justificar la existencia de un submercado artístico).

Por todos los motivos tratados hasta aquí, sería inútil esperar, en las litografías que eran simples reproducciones de *highlights* escénicos (por ejemplo, todas las estampas que han llegado hasta nosotros de *Les Beautés de l'Opéra*), y en aquellas que con varios títulos eran el retrato explícito de esa o aquella intérprete, el tipo de verosimilitud fisonómica que, ya desde hacía algunos siglos, formaba parte de la estética del retrato propiamente dicho. Encarnada por la perfecta identidad de las profesionales del *Ballet Blanc* (cuyo prestigio formal también era deudor de esta definitiva simetría), diestras todas ellas en el arte del parecido mutuo y la sincronía, la estética romántica sólo

tenía en mente un «único» modelo de bailarina, al que las estrellas singulares se podían aproximar indefinidamente, pero que las superaba a todas, y que por lo tanto no se podía «personalizar» demasiado sin correr el riesgo de comprometer su vendible encanto. Cuerpo general, fisonomía general (cuyo prototipo se fue definiendo ya en los años treinta a partir de los retratos de Maria Taglioni), la bailarina inmortalizada por los testimonios litográficos es, en esencia, siempre la misma (no sería inmortalizable de otro modo). Un ejemplo de ello es el alucinante parecido fisonómico entre las intérpretes de *Pas de quatre*, en el dibujo de Chalon y en la litografía derivada de Mauguire, ambas realizadas en Londres en 1845, para celebrar el evento de ballet casi único que reunía a Fanny Cerrito, Maria Taglioni, Carlotta Grisi y Lucile Grahn en una única función (fig. 8). Un parecido al que ni siquiera el concurso artístico de las cuatro personalidades más fuertes de la danza europea de aquella época supo imponer una derogación.

3. Estrategias de la imagen

3.1. *Lapsos y parecidos*

Ahora bien, precisamente la tácita pero férrea regla de la homología explica, en la historia de la litografía del ballet, la verbosidad de algunas acotaciones demasiado detalladas, o la abundancia de aquellos detalles sintomáticos de vestuario, de la puesta en escena, de la atmósfera, que eran el único modo de individualizar la imagen, de restituirla engañosamente a su naturaleza circunstancial u ocasional, sólo para denejarla en el espejismo de una indefensa repetición del mismo personaje (la bailarina), en constante migración de una litografía a otra.

Y a menudo, este maximalismo fisonómico conseguía producir situaciones paradójicas, verdaderos lapsos iconográficos.

Es lo que ocurrió en 1842, en ocasión de



10. Fanny Elssler in *La Sylphide*, lit. bln, Nueva York 1842 (Col. Sowell, Nueva York).

11. Costume de Mme Carlotta Grisi, Role de Giselle, dans la pièce de ce Nom, Acte Ier, Académie Royale de Musique, lit. Col., Paris 1841 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

la gira americana de Elssler, cuando se imprimió una litografía conmemorativa que la representaba en *La Sylphide*, pero en la que, excepto por algunas modificaciones sensibles en la puesta en escena (y principalmente por el hecho que la bailarina del retrato punteara descalza), se plagiaba clamorosamente el célebre retrato que Chalon había dedicado en 1833 a Maria Taglioni en el mismo papel, asignando a las dos estrellas rivales casi la misma fisonomía, y en definitiva, convirtiendo a Elssler en un verdadero «doble» del mito Taglioni (figs. 7-10).

Precisamente en cuanto a las estrategias que guiaban esa selección de los detalles, sea dicho que la naciente moda de la litografía no eclipsó el prestigio conmemorativo de técnicas más antiguas: y ya que la posibilidad de encargar un retrato pintado aún constituía, en la Europa de la Restauración, un signo de distinción social, las pocas bailarinas que consiguieron merecer uno por méritos artísticos o políticas matrimoniales, lo obtuvieron de la ejecución segura y convencional de aquellos artistas de academia que, especializados ya en el retrato, crearon con el tiempo el género del «retrato de escena»: es decir, representar a la bailarina no simplemente como la dama del gran mundo, sino con el vestido y la parafernalia de su personaje más destacado, interpretado en definitiva, y una vez más, con la continua indefinición de la frontera entre ficción y realidad. Como en el caso de los retratos de Maria Taglioni como *Sylphide* o de Carlotta Grisi como *Giselle* (figs. 5-6-7); como en el caso, aunque en términos totalmente fantasmales, de Fanny Elssler *as the artist's dream* de nuestra litografía de exordio.

El sentido de esta ambigüedad, especificada invariablemente en el epígrafe a pie de página que acompañaba cada litografía, debe buscarse, más allá del protocolo alegórico de la estética del ballet ya mencionada, en la peculiar situación de las propias bailarinas: se trataba casi siempre de chicas de origen humilde cuya profesión teatral no estaba exenta de cierta sospecha de inmoralidad, posteriormente agravada por el hecho de que el arte en el que brillaban, la danza, no dejaba de ser una exhibición de las prestaciones del cuerpo (lo que explicaría perfectamente la analogía sumergida, y sin embargo localizable en las poéticas de la época, entre bailarina y prostituta); a su vez, estas chicas emancipadas, *grisettes* redimidas por el fuego del arte, incluso en aquel arte que las puntas verticalizaban, se convirtieron en poco tiempo y en lo efímero del espectáculo (pero también en lo efímero de sus brevísimas carreras), en figuras sublimes de una invariable castidad, de una vertiginosa incorporeidad. Protagonistas en definitiva de la más radical polarización representativa del cuerpo

femenino desde los tiempos del *estilnovismo*, suspendidas entre la hipercorporeidad de las rameras y la transparencia del fantasma, era impensable pintarlas sin mantener en la imagen aquellos elementos ficcionales que, salvaguardando su situación entre la gran aristocracia y el pueblo llano, salvaguardaban también sus vínculos indisolubles con la imagen escénica a la que todo debían.

Es totalmente peculiar el protocolo de uso de aquellas litografías que reproducían de forma directa, en beneficio del comprador, lo que de origen simplemente había sido un esbozo de vestuario. Es el caso de una litografía comercial (fig. 11) que el editor Martinet imprimió en 1841 y que tenía por tema, como indica su acotación, no propiamente a Carlotta Grisi sino a su vestido del acto primero,³² (aunque en el tortuoso título de la ópera todos estos elementos fueran enunciados puntualmente). Un caso emblemático, porque denunciaba, en el gusto por las litografías de danza, cierta ansia por desentrañar los «entre bastidores» del espectáculo danzado, por difundir su técnica y sus condiciones preparatorias; en definitiva, por hacer de la acotación la sede de un metadiscurso blando pero preciso, en el que una vez más no se trataba ni del simple personaje ni de la simple persona de la bailarina, sino precisamente el lugar «imaginario» en el que se alcanzaba la mutua osmosis. Colgar obras de este tipo en el salón se sostenía, quizá, en la misma idolatría que empujaba a los fans a homenajear a las estrellas directamente en su camerino.

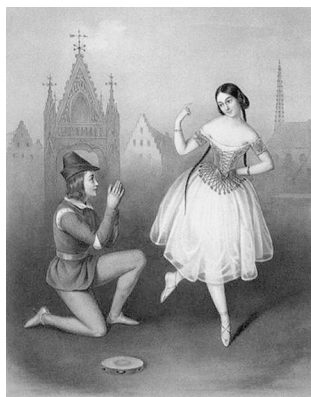
La norma general era claramente una representación monótona de la intérprete en la simple evidencia de su vestuario (figs. 12-13), especialmente si se trataba de *danseuses de caractère* o *demi-caractère*, intérpretes de ballets anecdóticos y con final feliz, psicológicamente elementales y poco dinámicos, y en definitiva poco útiles para las finalidades de cierto tipo de «proyección». Es bastante distinto el protocolo de la representación en cuanto al *Ballet Blanc*, un género trágico y fantasmagórico, cuya restitución litográfica no estaba exenta de cierto enigma.

Tomemos por ejemplo el retrato que J. Brandard dedicó a Carlotta Grisi-Giselle en 1841 (fig. 14): Grisi aparece con el vestido del primer acto. En concreto, lleva en la cabeza una corona de pámpanos (ya que, en aquella época, el *divertissement* del primer acto, enmendado posteriormente en muchas versiones, aún se representaba entero, y al final de ese *divertissement* titulado convencionalmente *Grand Pas des Vendanges* –Gran Danza de las Vendimias– se coronaba a Giselle reina de la fiesta báquica). Por lo tanto, se trata de la Giselle del final del acto. No lleva el collar que la princesa Batilde le regala a mitad de ese acto, y del que Giselle se libera tradicionalmente antes de la famosa esce-



12. G. Severin, *Jeune fille napolitaine*, lit. col., París 1847 (Musée de l'Opéra de Paris).

13. L. Gowan (or. E. Kulbach), *Mademoiselle Cerrito St Léon dans Stella*, lit. col., Roma 184-? (Museo del Teatro alla Scala, Milán).



14. J. Brandard, Carlotta Grisi, *lit. col.*, París 1841 (Col. Sowell).

15. La Truandaise danced by Mlle Carlotta Grisi in the Grand Ballet of *Esmeralda*, composed by Cesare Pugni, *lit. col.*, Londres 184-? (Col. Sowell).

na de la locura. Si forzando el sentido de esta plácida imagen de Grisi (manifiestamente «puesta en pose» para un retrato conmemorativo, con los accesorios de Giselle que hacen las veces de las que serían insignias nobiliarias en cualquier retrato oficial de la época), quisiéramos atribuirle un sentido diacrónico, deberíamos decir que la Giselle que retrata como una duquesa *d'antan* es exactamente la misma chica que en breve se lanzará por los suelos presa de los espasmos de la demencia. Pero eso no es todo: Grisi sostiene, como un cetro, un florido ramo. Debe de ser un ramo de *romero*: la misma planta que en el segundo acto es vicaria de los poderes mágicos y fúnebres de Myrtha, y que la reina de las Willi agita como una varita mágica para despertar al espectro de Giselle a la danza.³³ De este modo, no sólo la Giselle del retrato es a su vez la del primer y la del segundo acto (la viva y la muerta) —la espesísima corona de pámpanos se apoya tradicionalmente, en el segundo acto, sobre la lápida de la difunta, (véase fig.)— sino que también es la fedataria iconográfica de un objeto *no suyo*, personaje y ballet en un todo indisoluble.

3.2. Fondos y marcos

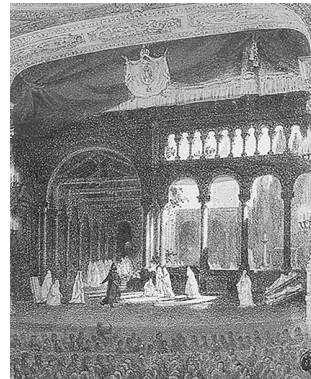
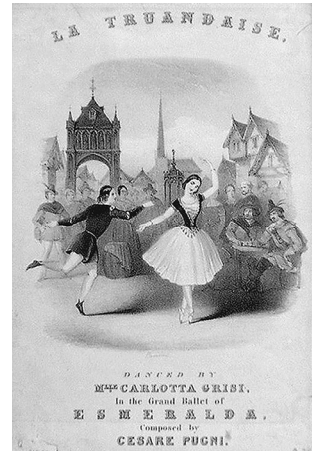
No es menos sintomático, en el paradigma iconográfico de la bailarina romántica, el tratamiento del contexto, o del fondo, o del marco. Es obvio que, aunque sea sólo como inventario, muchas de las litografías estudiadas han desarrollado un papel fundamental en la reconstrucción filológica de los contextos escénicos a los que se referían. Especialmente en el caso de las estampas que no son retratos, que tenían por objeto una escena de ballet en la que la bailarina no aparecía sola, cuando la suerte ha querido que una misma escena fuese reproducida por diferentes estampadores (como en el caso de las imágenes reproducidas aquí de *Esmeralda*³⁴ y de *Robert le Diable*; figs.15-16-17-18).

En esta ocasión se puede plantear la hipótesis de que el fondo fuera el de la escenografía real. Y no debe sorprendernos que, en cualquier caso, el fondo desplegara una grandilocuente profundidad volumétrica o arquitectónica: se trataba casi siempre de escenas pintadas que el recurso a la perspectiva hacía especialmente creíbles, y que pasaban del escenario al papel estampado sin grandes «saltos de dimensión», como mucho aceptando insertar a la bailarina o al cuerpo de baile en la perspectiva pintada como no habría sido posible en el teatro, donde la técnica de la danza imponía como un dictado que el suelo del palco estuviera totalmente derrumbado (fig.19).

Es un detalle, pero va en la dirección del paradigma que

estamos intentando articular: porque si a nivel del espectáculo aún existía un salto de dimensión entre cuerpo real y fondo pintado (salto que sólo la imaginación del público estaba llamada a llenar), en la transfiguración literal de la imagen litográfica, y en la infinita libertad de invención que ésta concedía, la bailarina era de nuevo lo que ya era idealmente, un cuerpo en efígie orgánicamente homogéneo con una efígie de paisaje. Sería sin embargo erróneo exaltar, entre los demás, este valor documental añadido de algunas litografías. Ciertamente, comparaciones entre litografías producidas en diferentes contextos han permitido deducir cierta adherencia entre el fondo pintado de la estampa y la que debió de ser la escenografía real de las óperas retratadas, como en el caso de las ilustraciones *Robert le Diable* (figs.17-18) o *Esmeralda* (figs.15-16),

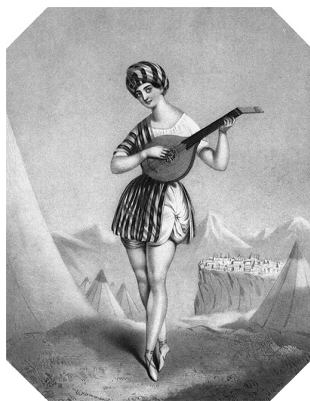
Pero en general, y dada dicha libertad en el tratamiento del fondo (esa cierta tendencia de la imagen litográfica de danza, no tanto a simplemente idealizar, sino a «perfeccionar» una aspiración imaginaria), la aberración vencía a la fidelidad. En este caso, ya fuera sólo con resultados banales o con cierta zalamería difusa (también cómplice de la limitación poética de aquellos litógrafos que, excepto en contadas excepciones, no pertenecían a las grandes corrientes del arte oficial), el fondo de los retratos obedecía a las normas generales del paisaje romántico: vaporosidad, profundidad, indefinición y esa cierta superabundancia del elemento natural (del capricho de las ruinas a la escena silvestre) que era, en estas litografías, el único débil homenaje a la estética de lo sublime elaborada a finales del siglo XVIII por Burke y Kant. Ninfa silvestre, espectro del folclore o duende elemental, la protagonista del *Ballet Blanc* (era más raro que una intérprete *de caractère* fuese dibujada sobre un fondo paisajístico) era aún una emisaria de la naturaleza salvaje, la representante de una alteridad perturbadora cuyo paradigma se refería más a lo sobrenatural o hipernatural que al universo civilizado. Debía ser retratada en el contexto de aquellos escenarios nocturnos, salvajes, obsoletos, de aquel «infinito potencial», en definitiva, que era también el cronotópico más común del Acto Blanco del ballet que las veía en acción (ya fuese la rasa de la Sílfide y de James, la ribera del lago de Giselle y Albrecht, el manantial de *La source*,³⁵ el prado florido de *Le papillon*, el cementerio abandonado, etc.); y, aprovechándose de la licencia compositiva ofrecida por el medio gráfico, exaltar hasta el delirio el romanticismo de un escenario ya romántico: eso es lo que ocurre regularmente en la citada serie *Les Beautés de l'Opéra* (figs. 20-21-22), en la que se aplica a los escenarios la regla general de un lujo fabuloso y totalmente incompatible con cualquier exigencia práctica de



16. J. Bouvier, Carlotta Grisi et Jules Perrot dans Esmeralda, lit. col., París 184-? (*Musée de l'Opéra de Paris*).

17. A. Geiger, Robert le Diable Act II, lit. b/n, Londres 1830? (*Col. Sowell*).

18. J. Arnout, La danse des nonnes, lit. col., París 183- (*Musée de l'Opéra de Paris*).



la danza, y en la que realmente la pequeñez relativa de las figuras sirve para exaltar al máximo la intrincada inmensidad del contexto natural o sobrenatural representado.³⁶

De otro tipo, pero aún más emblemática por otros aspectos, era la tendencia a restituir la alteridad espiritual de la bailarina, su rareza con respecto al mundo civil y a la época real, pintando su transición de *ese* a *este* mundo (que era, al fin y al cabo, el móvil erótico de la inmensa mayoría de los ballets de la época, implacables variaciones sobre el tema de la ninfa enamorada que acepta des-figurarse en mujer real). En el fondo no era un síndrome diferente del que en el año 42 empujó a un desconocido estampador americano a retratar la salida de Fanny Elssler de un marco de paisaje. De todos modos, para comprender su extraña fenomenología partamos del caso más elemental: el de la bailarina retratada en el grado cero de la contextualización, es decir sin fondo pictórico alguno. En realidad, es el caso más frecuente, sobre todo en las imágenes de colección, donde la ausencia de un fondo anecdótico (y su frecuente sustitución por un sombreado genéricamente romántico) era garantía de cierta homogeneidad formal y de cierta continuidad en la *serie* de retratos.

Aun así, casi la mitad de las litografías que han sido objeto de este muestreo, conservaban algún «marco interno» (ya fuese un simple recuadro, como en este caso, o un recuadro múltiple (figs. 11-12-13), o una guirnalda (fig. 23). Un doble encuadre de la imagen que era una constante en casi todas las artes gráficas desde hacía siglos, pero que aquí conseguía el efecto metalingüístico de restituir, en la

19. W. Drummond, Madame Céleste as the Arab boy in the ballet Victoria!, *lit. col.*, Londres 1838 (Col. Sowell, Nueva York). Madame Celeste (1815-1882) se formó en la Opéra de París y se especializó en los papeles de travestí. Gran parte de su éxito internacional se debió a la admiración que le profesaba el público americano. Cuando regresó a Europa, dejó la danza para dedicarse de lleno al arte de la recitación.

20. J. Collignon, James et La Sylphide Act II, (TAV. III a Les Beautés de l'Opéra, vol. I La Sylphide), *lit. b/n* París 1832 (Musée de l'Opéra de París).

21. J. Brandard, Carlotta Grisi dans La Péri, *lit. b/n*, París 1844. (Musée de l'Opéra de París).

Ballet Fantástico en dos actos, con libreto de T. Gautier, coreografía de J. Coralli y música de T. Burgmuller, debutó en la Opéra de París el 17 de julio de 1843.

22. M. Alophe, Undine Acte I (TAV. I a Les Beautés de l'Opéra, vol. VII Undine) *lit. b/n*, París 1856 (Musée de l'Opéra de París). Así los versos anónimos que acompañan la litografía: «Peu de traditions sourient à l'imagination plus [...] que celle-ci: tous les lacs allemands sont peuplés d'Ondines, de belles Ondines, jolies, [...] bienveillantes ou malveillants, mais toujours malines.»

litografía, no una imagen primaria sino secundaria, es decir, la imagen de una imagen, la reproducción, por así decirlo, de una pintura (era una estrategia descubierta cuando la litografía en cuestión reproducía una anterior obra pictórica, y era lo que ocurría regularmente con los grabados extraídos de obras maestras pictóricas).

De este modo, la bailarina retratada en la litografía aparecía como el retrato de aquel retrato de sí misma que había existido gracias al misterio figurativo de la *performance*. Descubría, por así decirlo, su esencia exquisitamente pictórica de efigie, otorgando a su propio marco todo el prestigio imaginario de un verdadero *limen*, la puerta o ventana o apertura por donde consumir un rito de tránsito efectivo, de la figura a la carne (que era cuanto ocurría por razones de trama en los ballets), o de la carne a la figura (que era cuanto tematizaba implícitamente esta práctica litográfica de los marcos de ficción). Y del mismo modo en que no se podía decir que la bailarina, al llegar su turno, «entrase» propiamente en escena (porque todo estaba hecho para parecer que se materializaba, o como mucho «aterrizaba» en las tablas del escenario), no se podía decir que sus vías de acceso fueran «regulares»: tanto si se trataba de una ventana o de un retrato, la bailarina aún era «la mujer que sale de un marco», el «sueño del artista», la vicaria de una ilimitación pasada por el filtro dialéctico de una delimitación que es la de la ficción (cuadro escénico o cuadro en estricto sentido). De este modo, la propia aparición de la Sílfi de en el marco de una ventana que se asomaba a su reino silvestre (fig. 2), reproducida infinitamen-



23. N. Sanesi, Sofia Fuoco nella Tarantella, lit. col., Florencia 185- (Col. Sowell).

Maria Brambilla (nombre artístico: Sofia Fuoco, 1830-1916). Alumna de Blasis. Sofia Fuoco debutó en la Scala cuando sólo tenía trece años y rápidamente llegó a ser *prima ballerina assoluta* (representó la primera *Giselle* en la escena milanese en 1843). Por la perfección del estilo en el medio carácter, se ganó en Francia la admiración de muchos aficionados al ballet que la rebautizaron con el nombre de *La Pointue* dada su brillante técnica *sur pointes*, entre sus admiradores se contaba Théophile Gautier, quien en más de una ocasión elogió su gran temperamento.

24. Cerrito as Undine, lit. b/n, Londres 185- (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York).

25. A. Giuliani, Marietta Baderna, lit. b/n, Milán 1846? (Museo del Teatro alla Scala, Milán).

Marietta Baderna (1828-1870) fue otra de las jóvenes estrellas formadas en la Scala de Blasis y que después ganó fama internacional. Su maestro fue el responsable de que se exhibiera en el Drury Lane de Londres en 1847 e hizo que le acompañara sucesivamente en sus viajes a América Latina.





26. Pas de quatre, lit. b/n, Londres, 1846 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York).

te en litografía, terminó por crear en la práctica litográfica sorprendentes cortocircuitos entre ventanas reales y marcos gráficos, un clamoroso ejemplo de los cuales se encuentra en la anónima litografía londinense dedicada a Fanny Cerrito por *Undine* (fig. 24).³⁷

Cerrito aparece en ella encuadrada en un marco gráfico de estilo floral o grotesco (bastante difundido, por otra parte, en las modas litográficas de la época) que dobla, superpuesto a él, el recuadro de una ventana o puerta-ventana. Al fondo se abre al infinito un paisaje acuático (el elemento de la protagonista), que por su parte mira al espectador desde su ventana, como si en cierto sentido el paisaje fuera su dominio privado, su casa, porque los batientes están abiertos hacia el interior del cuadro, es decir paradójicamente hacia el paisaje exterior, y se diría que la protagonista los está sobrepasando, en definitiva, que está «entrando», que está «abriendo» la puerta de la imagen.

Es una imagen, en todos los sentidos, «excepcional». Pero denuncia una tendencia no aislada a «trastocar» la regla de los marcos neutros para convertir el propio marco en un umbral dialéctico. Es lo que ocurre en otra bella litografía de Marietta Baderna de 1846. Una vez más, convenciones gráficas y obsesiones poéticas parecen ir del brazo. La idea de un recuadro-marco sobrevive en las señas de carácter grotesco distribuidas por los ángulos de la imagen. Pero por lo demás, el propio marco es una guirnalda vaporosa (las nubes son un recurso lo bastante común en este tipo de litografía, algo así como un «grado cero del paisaje romántico») en la que, para «deshacerse» del marco, está la propia Baderna, retratada en la múltiple miniatura de sus pasos, de sus poses y de sus interpretaciones ya célebres, una fantasía dinámica de la Baderna-*étoile*, criatura múltiple, de cuyo centro parece materializarse mirando al espectador la Baderna-mujer, única y plácida, del retrato. El recuadro se declara, aquí, por lo que implícitamente siempre había sido: un extraordinario recurso meta-discursivo.

3.3. Coreografías del imaginario: las fluctuaciones de la figura

Es innegable que el infinito repertorio litográfico relativo al ballet romántico ha constituido, a lo largo de todo el siglo xx, una importante fuente de información sobre los aspectos técnicos y la sustancia escénica de ballets eclipsados o excluidos mientras tanto del repertorio. Pero la sustancia de retrato o de celebración de estas imágenes, y su posicionamiento dialéctico en cuanto al imaginario de la

época, deberían ponernos en guardia sobre la veracidad de poses y pasos. Una interpretación demasiado literal de algunas imágenes también debería ser puesta en discusión por la idealidad desvelada de otras, que no tienen posibilidades de ser aplicadas en la reconstrucción filológica, y que por eso han sido ignoradas, por ser incompatibles con las leyes de la gravedad o con la fisiología de la danza. Un ejemplo: hay dos imágenes fundamentales de *Pas de Quatre*: una es el célebre retrato colectivo de 1845 (una pose estática de sus cuatro estrellas implicadas que, reproducido hasta la saciedad, en sustancia, dio la vuelta al mundo; fig. 8); la otra es una litografía semiclandestina de los mismos años, cuya imagen aparece más dinámica (fig. 26).

En el siglo XIX, al reeditar varias veces y en diferentes sedes nacionales la obra maestra de Perrot, se dio por descontado que la pose del primer retrato también era el inicio de la coreografía, y que la dinamización del segundo se refería necesariamente al primer movimiento del grupo de bailarinas, mientras que no había elementos para rechazar la hipótesis de que dichas imágenes reproducían una pose ficticia, inspirada en la jerarquía implícita de las estrellas (de la que Maria Taglioni debía ser necesariamente, por edad, el vértice) y perfectamente homóloga a las poses convencionales que, sin haberlas pensado útiles para la reconstrucción, aparecían con regularidad a lo largo del siglo de los retratos individuales; la hipótesis que, en definitiva, no tenía nada que ver con el ballet real.

La desconfianza que aplicamos a la veracidad escénica de estas imágenes (en las que, por ejemplo, las masas y el cuerpo de baile tienden a agigantarse con respecto a la práctica y, como hemos visto, en todo el contexto escenográfico se encuentra siendo como transfigurado por exigencias iconográficamente más complejas que la simple documentación) debe de ser aplicada a su pequeña fisiología, en otras palabras, a la modalidad de representación del cuerpo y su movimiento.

El problema secular de la figuración, en danza, siempre ha sido restituir su carácter dinámico a través de una representación estática. Una vieja cuestión que sólo la fotografía pudo resolver, y sólo a partir de cierta fase de su maduración tecnológica. Se podría decir que la solución más simple era representar sólo la «pose», los momentos estáticos, las parálisis del tiempo en la danza. Pero no podía satisfacerla, porque si no era confiando a aquella pose un alto margen de autonomía con respecto a los *schémata* o a las *pathosformeln* de artes contiguas, como la escultura o el teatro (un proceso de hiperdefinición y especialización del cuerpo bailado que se inició al umbral del siglo XIX), las propias poses no tenían el poder de representar la danza por lo que era sobre todo perceptible en época romántica, al ser suplantada toda estética precedente bajo la idea de que un cuerpo real debía y podía moverse de un modo «eficazmente» irreal.

De este modo, si ya la fisonomía de las bailarinas había pasado a un segundo plano a favor de una obsesión iconográfica por la repetición de cierta «idea» de bailarina, la fisiología realista iba unida a la doble exigencia de una imagen hiperdinámica del propio dinamismo y una imagen extrema y fantasmal del cuerpo involucrado en aquel dinamismo.

De un modo más simple, podríamos decir que, en la tradición litográfica, muchas de aquellas bailarinas fueron efectivamente las criaturas aladas que sólo habían sido torpemente en escena o que, *tout court*, fueron mejores bailarinas de lo que sugería la práctica o permitía la pedagogía de la época.

Y precisamente el *vuelo* es en cierto sentido el único parámetro que, en términos fenomenológicos, se puede aplicar infaliblemente a la serie completa de estas litografías, en las que un fondo neutro o ausente cede a menudo y de buena gana a la fantasía de un juego de nubes, y en el que casi todo parece estudiado para vehicular, en la bailarina, un icono de mujer literalmente *aereoestática* (porque queda fijada invaria-

blemente en el aire, por el retrato o por la pose, con el consentimiento de cualquier principio gravitacional).

3.4. Coreografías del imaginario: vuelo y envol

El vuelo, o más exactamente, ese *envol par la danse* («despegue mediante la danza») que ya en los años treinta Gautier³⁸ señalaba como el carácter técnico-poético más emblemático del nuevo estilo: «envol» es una palabra francesa que no indica simplemente la fluctuación, sino más bien la facultad de «despegar» (contigua, en este caso, al área semántica del hurto o del «rapto») y que en danza clásica define con exactitud la sensación, fuertemente vehiculada por la técnica *sur pointes*, de que la bailarina está en todo momento separándose del suelo: «Quelle danse merveilleuse! Je voudrais bien y voir les Péris et les fées véritables! Comme elle rase le sol sans le toucher! On dirait une feuille de rose que la brise promène: et pourtant, quels nerfs d'acier dans cette frêle jambe, quelle force dans ce pied... comme elle retombe sur le bout de ce mince orteil ainsi qu'une flèche sur sa pointe!» (¡Qué danza maravillosa! Me gustaría ver en ella a los Péris y las hadas verdaderas! ¡Cómo roza el suelo sin tocarlo! Se diría una hoja de rosal que lleva la brisa y sin embargo, qué nervios de acero en esta frágil pierna, qué fuerza en ese pie... cómo vuelve a caer sobre la punta de ese minúsculo dedo tal que una flecha sobre su punta!) (GAUTIER 1843 : 141).

Lejos de simplemente constituir la prescripción atlética de un cuerpo real, justamente en el equilibrio de las puntas era donde se resumía con más autoridad, en algunos aspectos, el mandamiento poético del ballet romántico: porque limitando a un único punto la superficie de contacto entre cuerpo y suelo, representaba a la bailarina en el preciso momento en el que estaba abandonando la tierra, retrasando *ad infinitum* su vuelo imposible, pero imaginable

(desplegando en definitiva en el cuerpo que danza la tensión misma del romanticismo entero, su frustración fundamental); o también porque esta ascensión del cuerpo femenino, pintada como una transfiguración efectiva, constituía también el instante crítico, la objetivación en la que el cuerpo «cualquiera» de la bailarina se convertía, por sublimación, en la figura de sí mismo y de todas las posibles «figuras del cuerpo» (fantasma, sombra, ilusión, espectro, simulacro, ninfa o diosa).³⁹

La insistencia de esta analogía, antes incluso en la práctica que en la iconografía, es sorprendente. Empezando con *La Sylphide*, fue una convención casi inquebrantable añadir alas al vestuario de escena (cada vez más atroficas, todo sea dicho, a medida que un creciente atletismo en la pedagogía imponía una agilización del vestuario), no siempre justificadas por la trama. Hasta que las alas, un poco como las nubes de la iconografía, se fueron transformando en una librea de la bailarina como bailarina, antes incluso que como personaje. La técnica escénica de la época gastó muchas energías para que en los *Ballets Blancs* de las temporadas no faltase determinado número de “vuelos” (apariciones de los personajes o de grupos enteros en suspensión, travesías aéreas del espacio escénico, etc.), que debían corresponder salvajemente a una improrrogable y poderosa exigencia del imaginario, considerando que, por razones obvias de orden tecnológico, estos mismos vuelos transcurrían torpemente con el chirrido de la maquinaria coetánea, como lamenta precisamente varias veces Gautier: «Nous prenons occasion de ceci pour nous récrier contre *les vols* qui sont une tradition du vieil opéra. Nous ne trouvons rien de bein gracieux à voir cinq ou six malheureuses filles qui se meurent de peur suspendues en l'air par des fils de fer qui peuvent fort bien se rompre...» (Aprovechamos esta ocasión para indignarnos contra los vuelos que son una tradición de la vieja ópera. No encontramos nada gracioso en la visión de cinco o seis desgraciadas chicas que se mueren de

miedo colgando en el aire de alambres que pueden romperse fácilmente...) (GAUTIER 1838 : 80).

Aspectos de una «fenomenología de la fluctuación» que, como era imaginable, las artes gráficas hicieron fructificar, encareciendo su potencial iconográfico.

Empezando por las puntas: recordemos que, a lo largo de los años treinta y buena parte de los cuarenta, primero Maria Taglioni (fig. 27) y luego Carlotta Grisi fueron casi las únicas bailarinas europeas capaces de dominar la técnica de las puntas con desenvoltura y durante un ballet entero. Por este motivo las primeras zapatillas eran bastante ligeras (Taglioni bailaba *literalmente* en puntas, es decir, alzándose sobre los pulgares —una operación que para cualquier otra *performer* habría resultado dolorosa y precaria). La punta clásica a la que nos ha habituado la práctica nace, por lo tanto, de la exigencia de extender a la mayoría de solistas, y a todo el cuerpo de baile, un privilegio que las pioneras del romanticismo poseían a fuerza de extraordinarias virtudes naturales. La zapatilla de puntas, cuando se elaboró el prototipo rígido hacia los años cuarenta, era en definitiva la prótesis que convertía a todas las futuras bailarinas en una copia homologada de Maria Taglioni.

De este modo, no debemos engañarnos con la proliferación y la perfección de las poses *sur pointes* en la iconografía de la época (no más de lo que nos engañan las propias puntas en las representaciones en vasija de la danza griega antigua). Casi siempre era la objetivación del sugestivo y prepotente deseo de que toda la danza fuera *ya* el milagro técnico que no era.

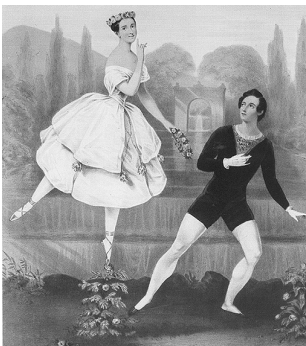
Por la misma razón, que es la tendencia a la verticalización del cuerpo, los testimonios litográficos de la época juegan de buena gana con la ambigüedad al dibujar un apoyo en el suelo. El área de contacto entre el pie y el suelo en general es objeto de un verdadero degradado (fig. 28), o de un tratamiento figurativamente difuso (fig. 29). Cuando por el contrario el contacto se enuncia con claridad, se

27. Maria Taglioni dans Flore et Zéphyr, lit. a col., Londres 183-? (Col. Sowell, Nueva York).

28. R. Focosi, Maria Taglioni nel ballo la Gitana, lit. b/n, Milán, 1841. (Museo del Teatro Alla Scala, Milán).

29. B. Marcovich, Amalia Ferraris, lit. b/n, Vicenza 1853 (Coll. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York). Discípula de Carlo Blasis en Milán, Amalia Ferraris debutó como *prima ballerina di mezzo carattere* (o *demi-caractère*) en la Scala en 1841 en la obra *La Sylphide*. Tras una fulgurante carrera en Italia, fue la estrella de la Opéra de París entre 1856 y 1863, pero el éxito más abrumador, y que la hizo más famosa, lo consiguió con la interpretación de *Sacountala* (1858) de Lucine Petipa.





enriquece la ilustración con una sombra que tiene por finalidad estratégica declarar con fuerza que la zona de contacto entre el cuerpo y el suelo firme es puntiforme (figs. 30 y 31).

La idea implícita que la punta, responsable de las sensaciones de *envol* en la ficción danzada, sea *tout court* la causa de un vuelo real en la ficción litográfica nos lleva a verdaderas extravagancias de la representación.

Son los casos, no del todo infrecuentes, en los que, izada sobre las puntas, la bailarina también está levitando a algunos centímetros del suelo (fig. 32), donde una sombra viene a subrayar su prodigiosidad, o aquellos en los que, milagrosamente aligerada del misterio de la danza, se sostiene (como por exigencias del libreto en *Le papillon* de 1846, o en *L'Ombre* de 1843) en el improbable soporte de una flor (figs. 33 y 9).

Idealmente este cortocircuito semántico que relaciona el recurso de las puntas con el *envol*, y ambos con la sombra, se cerraría cuando una bailarina bailase con su propia sombra obteniendo el efecto de hacerla fluctuar cuando ella misma se separa de ella para saltar. Es lo que sucede puntualmente en *Ondine* del 49, donde una variación destacada *Pas de l'Ombre* (fig. 34) consiste precisamente en este juego de levitaciones y tomas de contacto recíprocas entre la protagonista y su doble fantasmal, proyectado en el suelo por el plenilunio.⁴⁰

Si insistimos en este nudo simbólico y en la centralidad de la sombra en la iconografía de ballet es porque, más allá de representar un útil instrumento de ilustración del vuelo, la sombra (con la complicidad de la literatura en autores

30. Maria Taglioni dans Le Dieu et la Bayadère, *lit. col.*, París 184- (Col. Sowell, Nueva York).

31. J. Bouvier, Mlle Adèle Dumilatre comme Myrtha dans *Giselle* Act II, *lit. col.*, París 1842? (*Musée de l'Opéra de París*).

A. Dumilatre (1818-1890) fue una de las primeras bailarinas francesas que dominó la técnica *sur pointes*, y por eso se le asignó el papel de Myrtha en *Giselle* (1841). De hecho, fue una intérprete secundaria muy querida por las dotes que poseía para el *ballon*. Interpretó gran parte de los papeles principales del repertorio romántico francés.

32. G. Somariva (Or. R. Focosi), Giovannina King, *lit. b/n*, Milán 1844? (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York).

King (1823-1897) se formó en Nápoles, su ciudad natal, con Pietro Hus, y se perfeccionó en Milán con Carlo Blasis. Debutó en 1841 en la Scala como *prima ballerina*. En 1842 ya recibió la nominación especial de «Primera bailarina francesa» en la obra *La Sylphide*. Durante los años cincuenta fue la primera bailarina absoluta de la Ópera de Roma.

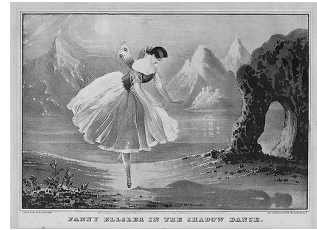
33. J. Bouvier, *L'ombre*, *lit. col.*, París 1845 (Coll. Sowell).

como Chamisso o Brentano) solía encarnar en los libretos de la época el síntoma de una aspiración general de las protagonistas por convertirse, de las ninfas o espectros o hadas que eran, en mujeres reales. Puesto que la sombra era en sí misma, según el folclore, el privilegio exclusivo de los cuerpos de carne y hueso. Y, en el caso específico del cuerpo femenino, era también el primer indicio de su fecundidad y capacidad reproductiva: el único medio que la ninfa silvestre tenía, tradicionalmente, de acceder a la inmortalidad era unirse sensualmente con un humano y, metamorfoseada en mujer mortal, tener hijos de él.⁴¹ Como en *Ondine*, la sombra era el primer indicio de la anhelada transmutación. Lo habría sido también en *L'Ombre*,⁴² en *Le papillon*, en *La filleule des fées* y en otros innumerables ballets del repertorio. Pero aparte de las contingencias de las tramas de ballet en sí, nos interesa subrayar aquí la prodigiosa paradoja que permitió a la propia sombra, encargada en la ficción escénica de denunciar una materialidad conquistada, ser en la ficción figurativa la primera fedataria de la incorporeidad ideal de los sujetos retratados.

Subrayemos también que, precisamente porque estaban sugeridas morfológicamente por un talento natural (para algunos, una verdadera malformación del pie de Maria Taglioni), las zapatillas de puntas fueron objeto, durante algún tiempo, de un emblemático desplazamiento cultural. Se quería, en definitiva, que fueran ni más ni menos que el propio pie de la bailarina, y que la bailarina, al calzárselas, fuera simbólicamente descalza. Lo que aún no se podía ver en el teatro por evidentes razones de censura refluyó con cierta regularidad en la representación figurativa, en la que la poética del romanticismo rendía homenaje una vez más a sus raíces neoclásicas, reverberando esporádicamente por el repertorio litográfico entero de los años treinta y cuarenta (figs. 35 y 36),⁴³ hijos de la misma deformación semántica por la que a menudo, y de buena gana, el tutú romántico de reglamento era reemplazado, en las versiones figurativas, por una túnica de aires más antiguos.

Como era previsible, tras una primera fase de implicación dialéctica del *envol* en la restitución mediante imágenes del trabajo *sur pointes*, el gusto litográfico por la superfección alcanzó una fuerza de inspiración marcada en gran medida por consentir la inclusión del *vol tout court*. Litografías aereoestáticas de este tipo son más bien frecuentes (figs. 35-36-37-38):

Celebración definitiva de un triunfo simbólico por encima de cualquier fuerza de gravedad, y entelequia figurativa de aquellos *vols* cuya realización técnica nunca era silenciosa como en la literatura que las comentaba, la imagen



34. Fanny Elssler in the shadow dance, *lit. col.*, Londres 1849 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York).

35. J. Brandard, Carlotta Grisi in Giselle, Act II (in Album du théâtre n. 1) *lit. col.*, París 1843 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division).

36. E. Morton (or. S.M. Joy), Lucile Grahn in Eoline ou La Dryade, *lit. col.*, Londres 1843 (Col. Sowell).



37. G. Sarony, Cerito (*Cerrito*) in the *Sylphide.*, *lit. col.*, Londres 1846 (Col. Sowell, Nueva York).

38. Carlotta Grisi comme Giselle, *lit. col.*, París 184- (Museo del Teatro alla Scala, Milán).

39. Maria Taglioni dans *La Sylphide*, *lit. col.*, París 183-? (Col. Sowell, Nueva York).

de la bailarina volando sobre las aguas, las nubes, las flores, las ramas (fig. 39), volando y sin embargo provista de alas (incluso en los retratos de los personajes para los que no estaba previsto que volase, como en el retrato de Maria Taglioni en *La Gipsy*, fig. 40) constituye en algunos aspectos la causa final del paradigma de la danza tal como lo restituye la tradición litográfica. Y si hablamos de “aereoestática” es porque en el tipo de vuelo invocado por aquella tradición sólo existe un pálido intento de restituir, con la fluctuación de la bailarina, el movimiento real de la ropa con que se viste. Incluso en la levitación, estas imágenes no dejan de ser retratos «estáticos», representaciones de un «vuelo inmóvil» que es la condición simbólica de la estrella, su estado de «suspensión en la figura».

Lo mejor, el efecto de dinamismo del movimiento, vehiculado en forma totalmente arbitraria por el dibujo y confiado a la ligereza del vestuario, obedece de nuevo a reglas no realistas. Totalmente ausente por momentos, o exaltado en cambio en los retratos más estáticos en busca de un resultado pintoresco (fig. 28), en los que la agitación de los velos en torno al cuerpo de la bailarina no era más extraña e irreal de lo que resultaría, en las primeras fotografías de danza de finales del siglo XIX, la costumbre de rendir el dinamismo de la danza alzando con invisibles hilos el borde de la túnica o del tutú, a despecho de un tiempo de exposición demasiado largo para capturar el movimiento del tejido

3.5. Coreografías del imaginario: hacia el arabesque

Un imperativo de la «tendencia a la levitación» de la figura orienta también las modalidades en el tratamiento de las poses y los pasos en la tradición que nos ocupa. Por razones de espacio, sería impensable analizar aquí la infinita variedad de pasos (variantes clásicas de figuras folclóricas) librados al recuerdo por los retratos litográficos de las más grandes *danseuses de caractère* y *demi-caractère*. Pero una vez más, para justificar la desconfianza que los técnicos de la danza deberían nutrir acerca de la veracidad de este vocabulario figurativo, bastan algunas observaciones sobre el paradigma de los mismos elementos, poses y pasos, en la tradición litográfica inspirada en el *Ballet Blanc*.

Pudiendo elegir entre incontables lemas de un lenguaje que, por lo menos hasta toda la década de los treinta, se había nutrido principalmente de pequeñas baterías y de trabajo *terre à terre*, la figuración intuyó precozmente que representar cualquier momento del *tricotage* (es decir, del

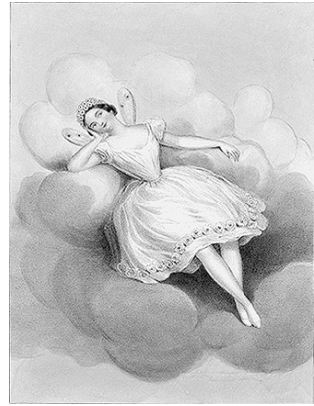
hábil entramado de pequeños pasos en el suelo que era el orgullo de las *danseuses nobles* hasta todo el postromanticismo, incluida la *Sylphide*) no habría realizado la aspiración de representar el carácter específicamente terpsícoreo de la danza, su dinamismo, su peculiar grafismo. En otras palabras, congelado por la pintura estática, cualquier paso habría sido sólo un «paso cualquiera». Así, por una feliz convergencia entre motivos iconográficos e historia de las técnicas, los artistas eligieron como pose casi única la que, mientras tanto, se estaba convirtiendo en la pose del ballet romántico entero: el *arabesque*. Compatible con el trabajo *sur pointes*, que quedaba como exaltado por éste; compatible también con la exigencia estética de transformar el cuerpo entero de la bailarina, verticalizándolo, en un fenómeno lineal, el arabesco romántico, cuyo origen era figurativo (y ya veremos de qué manera), regresaba de la escena la figuración que lo perfeccionaba con la fuerza de un emblema.

Pero pensando en el arabesco del primer romanticismo, sería erróneo imaginar el tipo de equilibrio perfecto obtenido técnicamente mucho más adelante, en la distribución del peso entre la pierna de apoyo, la pierna alzada y el brazo. De nuevo, aquel arabesco, ya conceptualmente clarísimo, era menos una consecuencia atlética que una figura de la tendencia de la danza. Esta «tendencia», esta idea de un arabesco posible es traducida perfectamente en imágenes por la litografía.

En el ballet de los años treinta se trataba a la fuerza de un arabesco «bajo» (figs. 27-32-33-25). Ya en los años cuarenta, gracias a un vertiginoso progreso de la técnica y la poética, se produjeron los primeros arabescos altos o arabescos propiamente dichos (figs. 29-31-36-41).

Pero como parecen sugerir muchas de las imágenes que han llegado hasta nosotros, la energía necesaria, tanto en arabesco como en actitud, para obtener el alzamiento temporal de todo el cuerpo en una única punta dependía del impulso que la bailarina solía tomar alzando ambos brazos (figs. 29-31-36-41-42). Por este motivo, en la historia del estilo, el arabesco romántico aún es el único arabesco en el que se tienden los dos brazos hacia adelante. Posteriormente esta exigencia de un *élan* sería abolida por la tendencia a tender un brazo en el lado derecho o izquierdo para equilibrar, física y visiblemente, la pose. Hasta entonces, el arabesco se mantuvo en un efímero equilibrio, que sólo el papel impreso consigue pintar como un prodigio de suspensión duradero.

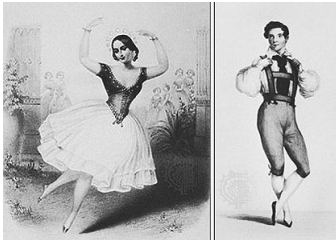
Pero incluso así la figura femenina entera resultaba dibujada como en el acto de alzar el vuelo. Por el mismo motivo, la única fuente de posible estabilidad y levitación



40. Maria Taglioni dans *La Gitane*, lit. col., Paris 1844 (Musée de l'Opéra de Paris).

41. Véase fig. 5.

42. Véase fig. 6.



43. Amalia Brugnoli and Paolo Samengo in *L'anneau magique* (King's Theatre 1832), lit. b/n, Londres 1832 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division).

44. Carlotta Grisi et Jules Perrot dans *La Péri*, lit. b/n, París 184-? (Musée de l'Opéra de París).

J. Perrot (1810-1892) fue Albrecht en *Giselle* en 1841, obra en la que participó considerablemente en la coreografía y por ello fue rebautizado como «Le Sylphe». Se le considera uno de los máximos intérpretes y coreógrafos del romanticismo. Suyas son las coreografías de algunos de los ballets más célebres del repertorio (*Pas de Quatre Esmeralda*, *Ondine*). Durante gran parte de los años cincuenta fue *maître de ballet* en el King's Theatre de Londres. También elaboró coreografías para el Bolshói de San Petersburgo.

real de la pose era la presencia de un acompañante masculino. Arabesco en soledad y arabesco *soutenu* (que se podía convertir fácilmente en un arabesco *penché*, es decir, en una pose a dos en la que el busto de la mujer se tendía hacia adelante y ligeramente fuera de eje con respecto a las piernas, figs. 41 y 42) se desarrollaron, de hecho, paralelamente. Pero los testimonios figurativos parecen sugerir que la diferencia entre la pose del *pas à deux* y la de la variación era en realidad más bien fantasmagórica, porque no había una diferencia sustancial de aspecto físico entre la figura femenina alzada en un arabesco *soutenu* o *porté* (cuando de hecho el hombre la alzaba del suelo con un *lift*, fig. 43) y la misma figura retratada en el esplendor del arabesco en soledad (y debería haber habido, por razones evidentes de equilibrio). Era como si, en cierto sentido, el arabesco de las litografías fuese de algún modo la representación de un arabesco *soutenu* (en caso de apoyar en el suelo) o *porté* (en caso de levitación) en el que faltase el elemento masculino. De nuevo, un vuelo de la figura (figs. 44 y 45) cuya pareja de sexo opuesto podía ausentarse a favor de la ilusión visual, y cuya fascinación se debía en buena medida a la idea de que las bailarinas sólo se dejaran restituir por la empinada del *arabesque* a una ligereza fabulosa librándose contextualmente, con la agilidad de la ninfa que las precedía, de la presa de su pareja (fig. 20), realizando en definitiva un protocolo del deseo que casi un siglo más tarde fuera elocuentemente resumido por Proust: «A ces êtres là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquietude attachent des ailes. Et même auprès de nous, leur regard semble nous dire qu'ils vont s'envoler. La preuve de cette beauté, surpassant la beauté, qu'ajoutent les ailes, est que bien souvent pour nous un même être est successivement sans ailes et ailé». (A esos seres de allá, a esos seres de fuga, su naturaleza, nuestra inquietud cierran las alas. E incluso ante nosotros, su mirada parece decirnos que quieren despegar. La prueba de esta belleza, sobrepasando la belleza, que añaden las alas, es que muy a menudo para nosotros un mismo ser es sucesivamente sin alas y alado) (PROUST 1923 : 84).

Y es más, el *arabesque*, resumiendo su historia técnica, nacía en la nomenclatura de la danza de la costumbre, típicamente protoromántica,⁴⁴ de preparar, con la participación de todo el cuerpo de baile, grupos reducidos o parejas, un juego complejo de serpentinas textiles que si por un lado parecían emular la exquisita caligrafía de la escritura manual de la época, por otro constituían una modalidad ulterior de transmutación performativa de los legados clásicos, ya que se inspiraban deliberadamente en aquellas decoraciones «grotescas y arabescas» que, sugeridas por

los hallazgos arqueológicos, ya habían alborotado el estilo decorativo de la cultura del Renacimiento (además de formar parte, en bajorrelieve, de la decoración básica de esos sarcófagos cuya importancia poética en relación con la danza habíamos señalado en la introducción). Reforzada telescópicamente por el prestigio decorativo de algunas serpentinas arabizantes, y pariente del orientalismo que invadía las poéticas de principios del siglo XIX, hija en definitiva de una percepción distanciadora de lo antiguo y lo esotérico, la costumbre de «enlazar» las figuras humanas y componerlas en un motivo lineal convivía con la verdadera «decoración grotesca», por tradición una creencia subrepticia en el grafismo intrínseco de la figura como tal: porque, si el móvil iconográfico de la *grotesca* era vegetarizar la figura (humana, animal o monstruosa) en un simple motivo gráfico, o viceversa consentir al racimo estilizado «brotar» en la figuración, el *arabesque* de los orígenes no era menos eficaz al sugerir una intrigante ambigüedad entre motivo lineal y postura corpórea. Se podrían decir muchas cosas sobre qué implicaciones tendría en la «escritura de figuras» en relación con una posible autoconstitución de la danza como lenguaje sustitutivo (pero el tema merecería un espacio menos exiguo que éste). Baste por ahora subrayar que cuando el *arabesque* pasó, de «situación escénica colectiva» (trampa de lazos de seda), a ser «figura individual» de la danza *tout court*, ya se había consumado un emblemático cortocircuito en el concepto de «estilo» propiamente dicho (es decir, de persistencia sistemática del cuerpo del autor en el texto de la obra) entre el cuerpo de la bailarina y el lenguaje del que era portadora; que también, cuando eso ocurrió, la palabra *Figura* gozaba en danza de muchas simpatías conceptuales, que iban del ámbito retórico al pictórico; que, en definitiva, más proteiforme, más huidiza, más fantasmal que nunca, la bailarina ya podía coincidir con el sueño soñado por los artistas y ser con la misma desenvoltura la mujer real, la bailarina ideal

y (fig. 25), declinada en las mil variantes gráficas de su cuerpo, el marco de ambas.

Referencias bibliográficas

- VARIOS AUTORES (2007): *Il balletto romantico. Tesori della collezione Sowell*. Palermo: L'Epos.
- F. ANDREELLA (1994): *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*. Venecia: Il Cardo.
- R. ARGULLOL (1984): *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- C. BEAUMONT (1944): *The ballet called Giselle*. Londres: Dance Books, (rep. 1996).
— (1945): *The Romantic Ballet in lithographs of the time*. Londres: Routledge, (rep. 1987).
- J. BERCHOUX (1806): *La danse ou les dieux de l'Opéra*. París: Gignet et Michaud.
- C. BLASIS (2007): *Traité de l'Art de la danse*. Milán: Gremese.
- C. CELI (1995): «Percorsi romantici nell'Ottocento Italiano», *L'arte della danza e del balletto, Musica in scena*, vol. 5. Turín: UTET, pp. 117-138.
— (1995): «L'epoca del coreodramma (1800-1830)», *L'arte della danza e del balletto. Musica in scena*, vol. 5. Turín: UTET, pp. 89-116.
- M. CLARKE, D. VAUGHAN (ed. 1977): *The Encyclopedia of Dance and Ballet*. Londres: Routledge.
- D. CRANE, J. MACKRELL (ed. 2004): *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- J. E. DESPREAUX (1806): *Mes passe-temps. Chansons suivies de l'Art de la Danse, Poème en quatre Chants, calqué sur l'Art Poétique de Boileau*. París: Defrelle.
- G. DURAND (1994): *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. París: Hatier.
- F. FALCONE, I. MINAFRA, B. SHAPIRO (1996): «The Arabesque: A Compositional Design», *Dance Chronicle*, vol. 19, núm. 3, pp. 231-253.
- L. GARAFOLA (ed. 1997): *Rethinking the Sylph*. Londres: Dance Books.

- T. GAUTIER (1995): *Écrits sur la danse*. París: Actes Sud.
- I. GUEST (2001): *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. París: Flammarion-Opéra Nationale.
- (1966): *The Romantic Ballet in Paris*. Londres: Routledge.
- H. HONOUR (2007): *Il Romanticismo*. Turín: Einaudi.
- J. JANIN, T. GAUTIER (1845): *Les Beautés de l'Opéra*. París: Soulié.
- C. LEE (1998): *Ballet in western culture*. Londres: Dance Books.
- F. H. MAN (2001): *150 Years of artists' lithographs. 1803-1953*. Londres: Routledge.
- C. NODIER (1821): *Los demonios de la noche*. Barcelona: Abraxas, 2003.
- M. NORDERA (2004): «Au fil de l'exposition», *La Construction de la féminité dans la danse (XV-XVIIIe siècle)*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 6-39.
- (2001): *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna* (tesis doctoral). Florencia: Istituto Universitario Europeo.
- J. G. NOVERRE (1977): *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. París: Librairie Théâtrale.
- W. SORELL (1971): *The Dancer's image*. Nueva York: Harvard University Press.
- F. PAPPACENA (2005): *Il trattato di danza di Carlo Blasis (1820-1830)*. Lucca: LIM.
- M. PASI (ed. 1993): *Danza e Balletto (Enciclopedia Tematica Aperta)*, vol. IV. Milán: Jaca Book.
- D. PORZIO, R. TABANELLI (ed. 1982): *La litografia: duecento anni di storia, arte, tecnica*. Milán: Electa.
- M. PROUST (1923): *La prisonnière*. París: Gallimard, 1993.
- R. ROSEMBLUM (1997): *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra neoclassicismo e Romanticismo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- L. ROSSI (1972): *Il ballo alla Scala 1778-1970*. Milán: Edizioni della Scala.
- V. STOICHITA (2006): *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
- G. THELEUR (1827): *Letters on dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. Londres: Sidney.
- M. TWYMAN (2001): *Breaking the mould: the first hundred years of lithography. The Pannizzi Lectures for 2000*. Londres: British Library.
- (1972): «Lithographic stone and the printing trade in the nineteenth century», *Journal of the Printing Historical Society*, núm. 8.

Notas

1. Fanny (Francisca) Elssler (1810-1884), bailarina austríaca y una de las estrellas más representativas de la poética del protoromanticismo, celebrada por T. Gautier como el prototipo de la *soubrette* por su habilidad en los papeles dramáticos, y como exponente no superada de ese estilo *tacqueté*, brilló principalmente en papeles cómicos como Lisa en *La fille mal gardée*, *Esmeralda*, *La chatte*, y se especializó en danzas típicas como la *Cachucha* de *Le Diable Boiteux*. Gautier la definió también, por su proverbial sensualidad y por el carácter marcadamente *terre à terre* de sus variaciones, «bailarina pagana por excelencia». En los años cuarenta, cuando bailó sobre todo en Inglaterra, interpretó con éxito papeles serios del calibre de *Giselle* o *La Sylphide*. Su gira americana duró del año 1840 al 1843.

2. *Le Diable Boiteux*, ballet-pantomima en tres actos y diez escenas, libreto de H. Burat de Gurgy y A. Nourrit (a partir de la novela de G. Cazotte), coreografía de Mazilier, coreografía de J. Coralli, música de T. Gide, estreno en la Opéra de París el 1 de junio de 1836.

3. Protagonista del ballet homónimo, *Giselle, ou les Willis*, ballet-pantomima en dos actos, libreto de T. Gautier y H. de Saint Georges, coreografía de J. Coralli y J. Perrot, música de A. Adam, estreno en la Opéra de París en junio de 1840.

4. El nombre otorgado convencionalmente a la protagonista de *La Sylphide* (por estar el ballet ligeramente inspirado en el cuento de C. Nodier *Trilby ou le lutin d'Argail* de 1826). *La Sylphide*, ballet-pantomima en dos actos, libreto de A. Nourrit, coreografía de F. Taglioni, música de H. Schneitzhoeffter, estreno en la Opéra de París el 12 de marzo de 1832.

5. Protagonista del ballet homónimo *Natalie, ou la laitière suisse*, ballet en dos actos y tres escenas, coreografía de F. Taglioni, música de

A. Gyrowetz y M. Carafa, estreno en la Ópera de París el 7 de noviembre de 1832.

6. Cfr. STOICHITA, 2006 : 34. El ensayo de Stoichita analiza en detalle las recurrencias pictóricas de la iconografía relativa al mito de Pigmalión y a la animación de lo inanimado, poniendo especial atención en el tratamiento romántico del tema.

7. *Coppélia, ou la fille aux yeux d'émail*, ballet en dos actos y tres escenas, libreto de C. Nuittier (a partir de E.T.A. Hoffmann), coreografía de A. Saint-Léon, música de L. Delibes, estreno el 25 de mayo de 1870.

8. *Casse-Noisette*, ballet en dos actos y tres escenas, coreografía de A. Ivanov, música de P. I. Chaikovsky, estreno en el teatro Marinski de San Petersburgo el 24 de diciembre de 1892.

9. T. Gautier (1811-1872), poeta, narrador, dramaturgo, libretista, ensayista, periodista, fue probablemente el polígrafo más fecundo de la Francia de su época, y seguramente el escritor más significativo, junto a C. Nodier (véase la nota 10), en cuanto a la elaboración literaria de un paradigma de la danza romántica. Activo principalmente como periodista (en *Le Moniteur Universel*, *Le Journal Officiel* y *La Gazette de Paris*), son suyas las reseñas más detalladas de la mayoría de ballets citados en el transcurso de este estudio. Buena parte de los escritos ocasionales sobre la danza confluyeron a su vez en una *Histoire de l'art dramatique en France* (1838), curada por el propio autor en colaboración con G. De Nerval. Desarrolló un papel de primer rango en el complejo itinerario inventivo que llevó a la creación de Giselle (1844), y en toda su producción narrativa (de él se recuerdan sobre todo las novelas *Ines de la Sierra* y *Jettatura*) se nota poderosamente la proximidad poética y práctica con el medio del ballet francés e internacional coetáneo.

* La edición consultada de todas las referencias de Gautier es la de 1995, bajo el título *Écrits sur la danse*. Se trata de una selección de artículos publicados por primera vez en varios años de mediados del siglo XIX. Siempre que ha sido posible, se menciona el año de la primera edición de cada artículo y se mantiene la referencia a las páginas de la edición consultada.

10. C. Nodier (1780-1844), narrador y ensayista, fue uno de los testimonios más activos del tránsito violento de la Ilustración (en cuyo ambiente se formó) al protoromanticismo francés (formó parte del círculo del Arsenal con V. Hugo y Dumas hijo). Elemento activo de la Revolu-

ción, se convirtió posteriormente, mediante el estudio de la tradición folclórica europea y un interés precoz por los aspectos más morbosos de la tradición gótica (probablemente generado indirectamente por la experiencia traumática del Terror), en un protector implacable de las nuevas poéticas. Aunque sus contactos con el teatro se limitan a la redacción de algunos escritos sobre el teatro de marionetas, en toda su producción narrativa se percibe una *sensibilité* (y a veces una ambivalencia) destinada a confluir poderosamente con las poéticas del primer ballet romántico (*La Sylphide* del año 1832 se inspiraba de hecho en un cuento suyo de 1822, *Trilby ou le lutin d'Argail*). Otros textos narrativos dignos de ser mencionados por sus evidentes ecos de ballet son *Les démons de la nuit* del año 1821 y la novela *La Fée aux miettes* de 1832. Son testimonios posteriores de su interés por los aspectos más oníricos de la poética romántica una producción ensayística no amplia pero sí de grosor conceptual que incluye estudios como *Du fantastique en Littérature* (aparecido en la *Revue de Paris* en 1830) y *De quelques phénomènes du sommeil* (editado en la misma revista en 1831). Todos los textos citados, excepto *La Fée aux miettes*, están incluidos en la edición en castellano de *Los demonios de la noche* (véase bibliografía).

11. *Robert le Diable, grand opéra* en cinco actos, música de G. Meyerbeer, libreto de E. Scribe, coreografía de F. Taglioni, estreno en la Ópera de París el 21 de noviembre de 1831. Basada en una leyenda medieval, la obra sobre todo tuvo el mérito, con el célebre *divertissement* bailado del segundo acto (la bacanal de las monjas muertas entre las ruinas de un antiguo monasterio), de ofrecer un prestigioso debut parisino a Maria Taglioni, que interpretaba el papel de la abadesa en el mismo ballet.

12. Ballet pantomima en dos actos y cuatro escenas, libreto de A. Desmares, coreografía de F. Taglioni, música de A. Adam, estreno en la Ópera de París el 21 de septiembre de 1836.

13. Ballet pantomima en tres actos y siete escenas, libreto de V. de Saint-Georges, coreografía de J. Pierrot, música de A. Adami A. de Saint-Julien, estreno en la Ópera de París el 8 de octubre de 1849.

14. *Eoline, ou la Driade*, gran ballet fantástico en cuatro actos y cinco escenas, coreografía de J. Pierrot, música de C. Pugni, estreno en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo el 16 de noviembre de 1858.

15. Ballet en tres actos y siete escenas, libreto de M. Duveyrier, coreografía de J. Coralli, música de H. Montfort, estreno en la Opéra de París el 16 de octubre de 1837.

16. Ballet en dos actos, coreografía de M. Taglioni, música de J. Offenbach, estreno en la Opéra de París el 26 de noviembre de 1860.

17. Ballet pantomima en dos actos, libreto y coreografía de F. Taglioni, música de C. Pugni, estreno en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo el 4 de diciembre de 1839.

18. Ballet fantástico en dos actos, libreto de T. Gautier, coreografía de J. Coralli, música de A. Burgmuller, estreno en la Opéra de París el 17 de julio de 1843.

19. Ballet pantomima en dos actos y tres escenas, coreografía de A. Saint-Léon, música de C. Pugni, estreno en la Opéra de París el 20 de octubre de 1847. Precisamente en relación con *La fille de marbre* que trataba de forma directa el tema afrontado hasta aquí, Gautier escribió en 1847: «Cela dit, un truc tournant sur lui-même avec la rapidité de l'éclair substitue à la femme de marbre une femme de chair, qui bondit aussitôt, et en deux ou trois élans traverse le théâtre. C'est Cerrito, toute joyeuse d'avoir ses petits pieds dégagés du socle...» (Dicho esto, una cosa girando sobre sí misma con la rapidez del relámpago sustituye a la mujer de mármol por una mujer de carne, que salta inmediatamente y en dos o tres impulsos cruza el teatro. Es Cerrito, feliz de tener sus pequeños pies liberados del pedestal) (GAUTIER 1995, primera edición 1847 : 205).

20. Pionera de una primerísima danza moderna que, desde Estados Unidos, debía conquistar Europa ideológicamente, Ruth St. Denis puso el tema en el núcleo del solo que la hizo famosa: *Radha (la danza de los cinco sentidos)* volvía a ser el retrato danzado de una estatua de diosa (más o menos hindú, esta vez) que, despertada por las oraciones de sus sacerdotes, desciende del altar para convertirse provisionalmente en una mujer durante la danza. El romanticismo, en cierto sentido, nunca decayó.

21. Bailarín, coreógrafo, pedagogo y teórico, el napolitano Carlo Blasis, formado en París con Jean Dauberval, debutó en la Opéra de París en 1817. En la década siguiente danzó en Milán (apareciendo entre otras en las obras maestras de S. Viganò), Roma, Livorno y Florencia (donde formó pareja con Amalia Brugnoli). Su actividad de coreógrafo se centró sobre todo en Londres y Venecia. Relativamente mediocre

como autor de ballets y *divertissements*, Blasis fue sobre todo un teórico y pedagogo no superado. Su primer tratado, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* se publicó en Milán en 1820. El último y definitivo, *The code of Terpsichore*, vio la luz en Londres en 1830. Pertenecen también a su producción varios escritos ocasionales sobre la pantomima, la música y la relación entre danza y artes figurativas.

22. E. A. Thélour, nacido Taylor (1817-1844), coreógrafo y pedagogo. Su tratado ilustrado en forma epistolar (en el estilo inaugurado por Noverre), *Letters on dancing, reducing this elegant and healthful exercise to scientific principles* (1832), se considera tradicionalmente el más representativo del estilo romántico incipiente. Dicho tratado incluía también un resumen de historia del ballet y una amplia sección dedicada a los bailes sociales. Thélour fue también el inventor de un primer sistema ochocentista de anotación del movimiento.

23. J. G. Noverre, coreógrafo, pedagogo y teórico, inventor del concepto de *Ballet d'Action* y reformador radical del arte de la danza al principio de la era romántica. Tras un debut fulgurante en 1742 trabajó entre París, Berlín, Estrasburgo y Lyon hasta 1752. Colaboró con David Garrick en Londres. Su primer ballet, *Les fêtes chinoises*, es de 1754. Sus *Lettres sur la danse et les ballets* se imprimieron en 1860 y fueron objeto de varias correcciones y reediciones en las siguientes décadas, convirtiéndose de hecho en el texto teórico más significativo de su época. Llamado por la reina María Antonieta en 1775, pasó los últimos años de su vida en París, donde se dedicó casi exclusivamente a perfeccionar la obra teórica y a redactar un pionero *Dictionnaire de la Danse*. Falleció en 1810.

24. Emblemático de esta percepción “tergiversada” de los legados antiguos es el parangón, según Gautier (que recurre a él con obsesión), entre el carácter “cristiano” del estilo de M. Taglioni y el presuntamente “pagano” del estilo de Elssler (cfr. GAUTIER 1838 : 78). Fue, por otro lado, pensando en la segunda que, en el poemita *Ines de las Sierras* del año 34, Gautier escribió: «Elle danse, morne bacchante / la cachucha sur un viel air, / d'une grace si provocante / qu'on la suivrait même à l'enfer...» (Danza, bacante apagada / la cachucha en una vieja melodía, / con una gracia tan provocadora / que la seguirías al mismo infierno...) (GAUTIER 1838 : 260).

25. Esta declinación sistemática de un paradigma ya romántico sobre objetos aún clásicos es casi una constante en T. Gautier, en cuya obra ensayística y periodística los cánones de belleza aplicados a una u otra intérprete están motivados puntualmente por ejemplos antiguos y por un uso perturbador de los mismos: «Si Mlle Elssler ressemble à autre chose qu'à elle-même, c'est assurément au fils d'Hermès et d'Aphrodite, à l'androgyné antique, cette ravissante chimère de l'art grec» (en *Réflexions sur Fanny Elssler*, GAUTIER 1838 : 56); «Si tu savais avec quel chaste embarras Carlotta se débarrasse de son long volie blanc; comme sa pose, alors qu'elle est agenouillée sous les plis transparents, rappelle la Vénus antique souriante dans sa conque de nacre» (ibid, 141). (Si la señorita Elssler se parece a algo excepto a ella misma, seguramente es al hijo de Hermes y Afrodita, a la androginia antigua, esta encantadora quimera del arte griego. (...) Si supieras con qué especie de casta vergüenza Carlotta se libra del largo velo blanco; cómo su pose, cuando está arrodillada bajo sus pliegues transparentes, recuerda a la Venus antigua sonriente en su concha de nácar).

26. La traducción es mía.

27. J. Bouvier, J. Brandand, H. Chalán y H. De Paille (autor, este último, del célebre óleo que retrata a Taglioni al inicio de *La Sylphide*, y que no se ha incluido en esta reseña) fueron algunos de los artistas más activos en el ámbito de la litografía, y de hecho verdaderos especialistas, ambos, en el sector que nos interesa. (Cfr. TWYMAN 1972 y TWYMAN 2001). También fue muy abundante su producción escultórica: se trataba en general de estatuillas conmemorativas de esta o aquella función, que también obtuvieron cierto prestigio en el ámbito comercial de los aficionados al ballet, y cuyos exponentes más significativos eran fundidores del calibre de J. A. Barre (autor, entre otras, de la versión escultórica de la litografía de la fig. 7) y P. Maréchal.

28. Ballet *divertissement* en un acto, coreografía de J. Perrot, música de C. Pagni. Estreno en el Her Majesty's Theatre de Londres el 18 de septiembre de 1845. La didascalia de dicha litografía reza: «The celebrated *Pas de quatre*, composed by Jules Perrot and danced at Her Majesty's Theatre 12th July 1845 by the four eminent danseuses Carlotta Grisi, Maria Taglioni, Lucile Grahn and Fanny Cerrito». (El celebrado *Pas de quatre*, compuesto por Jules Perrot y estrenado en el Her Majesty's Theatre el 12 de

julio de 1845 por las cuatro eminentes bailarinas Carlotta Grisi, Maria Taglioni, Lucile Grahn y Fanny Cerrito).

29. En esta publicación, que incluía en un primer momento grabados y, ya a partir de 1834, por motivos económicos, litografías, colaboraron como ilustradores principalmente J. Collignon y M. Alophe.

30. «Cependant une actrice est une statue ou un tableau qui vient poser devant vous, et l'on peut la critiquer en toute sûreté de conscience, lui reprocher sa laideur comme on reprocherait à un peintre une faute de dessin, et la louer pour ses charmes, avec le même sang froid qu'un sculpteur qui, placé devant un marbre, dit: Voici une belle épaule ou un bras bien tourné» (Sin embargo, una actriz es una estatua o un cuadro que viene a posarse ante vuestro, y la podéis criticar con toda tranquilidad, reprocharle su fealdad como le reprocharíamos a un pintor un fallo de dibujo, y alabarla por sus gracias, con la misma sangre fría de un escultor que, plantado ante el mármol, dice: He aquí un hombro bonito o un brazo bien acabado) (GAUTIER 1995 : 48). Interrumpida la publicación de dicha *Galérie*, Gautier habría inaugurado una *Galérie des actrices d'esprit*, destinada a detenerse en el segundo número.

31. Aunque las alas de mariposa fueran, como veremos, un accesorio casi imprescindible de la protagonista romántica, en el caso del ballet *Le papillon*, que fue el caballo de batalla de Livry hasta el incidente que le costó la vida, sucedía que la bailarina danzaba durante algunos minutos, sin apoyo, sobre la gran corola de una flor, como atestigua Gautier, que formó a la estrella Maria Taglioni y escribió incluso su necrológica.

32. Por otro lado, esta misma litografía, *Costume de Mme Carlotta Grisi, Rôle de Giselle, dans la pièce de ce Nom, Acte 1er, Académie Royale de musique* ha proporcionado la prueba, junto al célebre retrato litográfico de la misma Grisi impreso por J. Brandard ese mismo año (que fue el año del estreno de *Giselle* en la Opéra de la Rue Lepeletier), que el vestuario original de la protagonista no era azul celeste como en todos los montajes sucesivos, sino amarillo.

33. El diccionario floral de *Giselle* es de lo más complejo: pámpanos (una planta dionisiaca), lirios (una planta virginal), romero (una planta fúnebre). No merecería la pena citar su complejidad si no fuera porque, en algunos aspectos, también ha condicionado, en la historia

de la litografía, cierta «euforia floral». Avanzada por un verdadero arquetipo literario, el de la *jeune fille en fleur*, destinado a un longevidad sorprendente en el propio ámbito de la cultura francesa, el icono entre fúnebre y mítico de la bailarina rodeada de flores, que esparce flores, o que incluso se iza sin esfuerzo sobre la corola de una flor, en el fondo sólo era una restitución ficticia de la imagen más común de la experiencia teatral de la época, la de una estrella sepultada, durante los aplausos, por un diluvio de homenajes también florales: «Rappelée après la chute du rideau, Mlle Taglioni a été accueillie par un ouragan de bouquets, par une trombe de fleurs. Un instant on a pu craindre pour sa vie, tant le bombardement parfumé a été dur, intense et prolongé. La toile ne pouvait pas descendre, tant la litère de roses, de camélias, de violettes de Parme, était épaisse» (Reclamada tras caer el telón, la señorita Taglioni fue recibida por un huracán de ramos, por una tromba de flores. Por un instante pudimos temer por su vida, de lo duro, intenso y prolongado que fue el bombardeo. El telón no podía bajarse, de lo espeso que era el lecho de rosas, camelias y violetas de Parma») (GAUTIER 1844 : 155).

34. Ballet en cinco cuadros, coreografía de J. Perrot, música de C. Pugni, estrenado en el Her Majesty's Theatre el 9 de marzo de 1844.

35. Ballet en tres actos y cuatro escenas, libreto de C. Nuitter, coreografía de A. Saint-Léon, música de L. Minkus y F. Delibes, estrenado en la Ópera de París el 20 de noviembre de 1866.

36. Sería analizada aparte la profunda analogía entre el estilo ilustrativo de dicho compendio y su coetánea ilustración para la infancia. *Les Beautés de l'Opéra* de hecho no se limitó en ningún caso a documentar los eventos de la Rue Lepeletier, pero ofreció constantemente una articulada contrapartida narrativa de ellos, transfigurando las situaciones reales del ballet en un contexto más visiblemente fantástico, y acompañándolas de acotaciones (a menudo en verso) que no tenían nada que ver ni con el texto del libreto ni, obviamente, con la acción escénica, que era forzosamente muda. Pero por dar una idea de cómo la percepción coetánea se dejaba condicionar, en la lectura de las escenografías reales, por la estética de lo *sublime*, basta con esta breve descripción de Gautier: «Tout un monde chimérique se meut devant vous. Des perspectives azurées s'ouvrent dans l'infini; des montagnes, des plaines, des villes, des châteaux,

des fôrets, se succèdent sans interruption. Là ou la mer déroulait tout à l'heure ses volutes d'écumés, s'étend un parterre de fleurs. L'arbre se change en colonne, les lis s'évasent en urnes de marbre, les jets d'eau lancent leur fusée d'argent dans le feuillage bleuâtres; puis, tout cela s'écroule» (Un mundo quimérico entero se mueve ante nosotros. Perspectivas azuladas se abren al infinito; montañas, llanos, ciudades, castillos, bosques, se suceden sin interrupción. Ahí donde el mar producía hace muy poco sus volutas de espuma, se extiende un parterre de flores. El árbol se convierte en columna, los lirios se envasan en urnas de mármol, las fuentes de agua lanzan sus cohetes de plata al follaje azulado; después, todo eso se derrumba) (GAUTIER 1848 : 222).

37. Cerrito interpretó *Undine* en Londres entre 1844 y 1846. A este periodo cronológico pertenece también con toda probabilidad dicha litografía.

38. Así, en GAUTIER 1848 : 121-122: «Les roseaux s'écartent et l'on voit paraître d'abord une petite étoile tremblante, puis une couronne de fleurs, puis deux yeux doucement étonnés dans un ovale d'alabâtre, et enfin tout ce beau corps élancé, chaste et gracieux, digne de la Diane antique, et que l'on nomme Adèle Dumilâtre; c'est la reine des Wilis. Avec cette grâce mélancolique qui la caractérise, elle folâtre à la lueur pâle des étoiles qui glissent sur les eaux comme une blanche vapeur se balance aux branches flexibles, voltige sur la pointe des herbes comme la amile de Virgile qui marchait sur les blés sans les courber», pp. 121-122. (Los rosales se separan y vemos aparecer una pequeña estrella temblorosa, luego una corona de flores, luego dos ojos dulcemente sorprendidos en un óvalo de alabastro, y por fin entero ese bello y esbelto cuerpo, casto y grácil, digno de la Diana antigua, y que se llama Adèle Dumilâtre; es la reina de los Wilis. Con esta gracia melancólica que la caracteriza, juguetea a la pálida luz de las estrellas que se deslizan sobre las aguas como un vapor blanco se mece en las flexibles ramas, gira sobre la punta de las hierbas como la Amile de Virgilio que caminaba sobre el trigo sin doblarlo).

39. Por el mismo motivo no debe sorprendernos que un sector abundante del *balletismo* romántico, a partir de *Giselle* del año 41, cultivase con obstinación los temas fúnebres. La muerte física del personaje fue durante la década entera de los cuarenta prácticamente el medio más eficaz narrativamente para vehicular dicha

transfiguración. Una transfiguración cuyo dominio en el imaginario de la literatura es innegable, considerando que la misma fascinación morbosa reservada en primera instancia a la muerte del personaje se trasladó, no sin cierto cinismo cultural, a la propia muerte de la intérprete como vía de perfeccionamiento de una esencia terpsicorea a la que la bailarina, siendo real y viva, no podía pertenecer de pleno derecho. El mismo Gautier se transformó de este modo en un especialista del “necrologismo”. Por eso son emblemáticas sus conmemoraciones en la muerte de Clara Webster (GAUTIER 1844 : 174) y de Emma Livry (ibid. p. 309), así como su homenaje a Maria Taglioni en ocasión de su retiro de los escenarios (ibid. p. 77): «...tout à l'heure c'était une vraie Sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde si vous voulez, mais rien de plus.» («...hace un momento era una verdadera Sífide, ahora sólo es una bailarina, la primera bailarina del mundo, si se quiere, pero nada más.»)

40. El *Pas de l'Ombre* de *Undine* fue por otro lado el eco en ballet de la celeberrima *Aria dell'Ombra* (*Ombra leggera*, rondó del acto segundo) de la *Dinorah* de Meyerbeer del 39: una gran escena en la que la protagonista, enloquecida de amor y delirando al ver su propia sombra proyectada en las rocas, vocaliza largamente y ella sola hace de eco a su propio canto persuadida de ser, quien la emula en el gorjear, la sombra misma.

41. El tema de la sombra como símbolo de fecundidad estará también en el centro de *La dona senz'ombra* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919) de H. von Hoffmannsthal.

42. Ambos motivos (el de la danza con la sombra y el de andar sobre las flores) se reencontran en la fantasmagórica página escrita por Gautier (1844) para comentar la presentación de Maria Taglioni en el ballet de este título: «Mlle Taglioni s'évapore, se condense en vapeur, glisse sur le lac comme un flocon de brume promené par le vent, et déploie tant de séductions, que son amant la suit sous l'écume de la cascade,

sans penser que le corps, si léger qu'il soit, ne peut suivre un esprit; et si l'on croyait fermement marcher sur les eaux, on y marcherait. (...) La fée voltige sur ses tulipes peintes par un décorateur qui les aura sans doute taillées à la mesure de son pied...», (La señorita Taglioni se evapora, se condensa en vapor, se desliza por encima del lago como un copo de niebla llevado por el viento, y despliega tantas seducciones que su amante la sigue bajo la espuma de la cascada, sin pensar que el cuerpo, por ligero que sea, no puede seguir a un espíritu; y si creyéramos firmemente andar sobre las aguas, lo haríamos. (...) El hada gira sobre los tulipanes pintados por un decorador que los debe haber cortado, sin duda, a la medida de su pie...) (GAUTIER, 164). De un tono análogo los referentes florales en el homenaje póstumo a Emma Livry del mismo autor: «...on eût dit une ombre heureuse, une apparition élyséenne jouant dans un rayon bleuâtre: elle en avait la légèreté imponderable et son vol silencieux traversait l'espace sans qu'on entendît le frisson de l'air. (...) elle faisait le rôle du papillon, et ce n'était pas là une banale plaisanterie chorégraphique. Elle pouvait imiter ce vol fantastique et charmant qui se pose sur les fleurs et ne les courbe pas» (ibid. p.309). (...habrías dicho una sombra feliz, una aparición elísea actuando bajo un rayo azulado: ella tenía su imponderable ligereza y su silencioso vuelo cruzaba el espacio sin sentir el roce del aire. (...) hacía el papel de la mariposa, y en este caso no era una banal broma coreográfica. Ella podía imitar este vuelo fantástico y encantador que se posa sobre las flores y no las dobla».

43. En la litografía de Grisi (fig. 33) no son los pies descalzos de la protagonista el único lapso de sabor clásico. Del todo incongruente con el contexto escenográfico, se deja intuir entre las ramas del fondo un monolito antiguo.

44. Aún se encuentran ejemplos en los ballets de Bournonville (*Nápoles*, de 1820, *La Sylphide* –en la nueva versión con música de Lovenskjöld– de 1834) y en *La fille mal gardée* de Dauberval (1789).

