

**INBA Digital** Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES  
ESCUELA NACIONAL DE ARTE TEATRAL**

**EL LENGUAJE DEL VESTUARIO A TRAVÉS  
DE LA DANZA**

**TESIS  
PARA TÍTULO A LICENCIATURA EN  
ESCENOGRAFÍA**

**PRESENTA  
ESTHER CAROLINA CORDOVA QUIROZ**

**ASESORES  
MTRA. MARCELA ZORRILLA  
MTRO. GABRIEL FRAGOSO**

**MÉXICO, D.F. 2011**

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Córdova Quiroz, Esther Carolina. El lenguaje del vestuario a través de la danza.  
ENAT/INBA/CONACULTA, México, D.F., 2011.

Descriptores Temáticos (palabras clave): Lenguaje dancístico, Historia de la danza, Vestuario

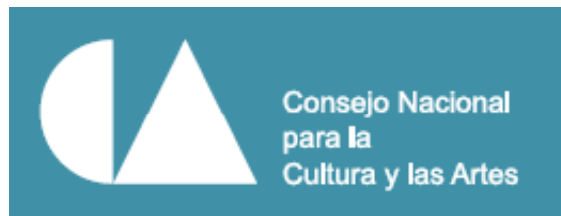
**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES  
ESCUELA NACIONAL DE ARTE TEATRAL**

**EL LENGUAJE DEL VESTUARIO A TRAVES  
DE LA DANZA**

**TESIS**  
**PARA TITULO A LICENCIATURA EN**  
**ESCENOGRAFIA**  
**PRESENTA**  
**ESTHER CAROLINA CORDOVA QUIROZ**

**ASESORES**  
**MTRA. MARCELA ZORRILLA**  
**MTRO. GABRIEL FRAGOSO**

**MÉXICO, D.F. 2011**



## *AGRADECIMIENTOS:*

*A mis encantadoras cómplices en todo momento compañeras de desvelos, desventuras y también muchas alegrías, Georgina Partida, Adriana Serrano, a mi madre por su cariño y sabios consejos y especialmente a mi padre por su apoyo, palabras de aliento y su ! gran, gran, gran, esfuerzo e interés ¡ por querer comprender mi mundo.*

*A todas y cada una de las personas en la ENAT que tocaron mi vida, maestros, administrativos, amigos, y especialmente con profundo respeto y cariño a mis asesores Marcela Zorrilla, Gabriel Fragoso, a quienes debo la culminación de esta etapa en mi vida.*

*Ing. Humberto Torres Vázquez.*

*Por su paciencia y manos a la obra.*

*Arq. Eduardo Barragan Muñoz.*

*Por sus sabios consejos técnicos.*

*Ing, Francisco Cordova Quiroz*

*Por no dejar de insistir.*

*!Gracias !*

# EL LENGUAJE DEL VESTUARIO A TRAVES DE LA DANZA

Motivos::

En este trabajo analizaremos los aspectos plásticos, poéticos e identitarios del lenguaje dancístico, especialmente los que se dan en el contexto del vestuario. Nos centraremos en la práctica de determinados géneros dancísticos del Ballet, también haremos una reseña de los referentes histórico sociales en el ballet de los siglos XV al XXI. Daremos una mirada a la influencia del ballet en la danza contemporánea. Nos centraremos también en la riqueza poética del cuerpo humano y la interrelación entre el lenguaje dancístico y la poética del vestuario.

Es en el tercer año de la carrera de Escenografía para ser específico el 6to. Semestre, donde hube tomado el modulo correspondiente a la danza y es ahí donde “resurge el sentimiento por la misma”, pues ya en mi niñez había tenido un contacto cercano con ella físicamente (tomando clases de danza contemporánea) .La escuela ha dejado en mi una amplia sed de adquirir conocimientos al respecto de la misma, además que a mi parecer es un campo todavía poco explorado y lleno de belleza, que lleva al individuo al reconocimiento del poder infinito de comunicación a través del movimiento en el cuerpo humano.

# Introducción

"<sup>1</sup>La danza es la madre de todas las artes, La música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y el espacio" con estas palabras inicia Curt Sachs su tratado sobre Danza,. Musicólogo alemán y licenciado en historia del arte (1881-1959) entre sus muchos libros se incluyen obras en el ritmo, danza e instrumentos musicales.

*"Quién no baila desconoce el camino de la vida".  
Himno gnóstico S. 11*

No se pudieron escoger palabras más elocuentes para demostrar la importancia de la expresividad que los sentimientos pueden expresar a través de movimientos corporales ESTETICOS y coordinados tienen y han tenido en todos los tiempos para el ser humano.

*"<sup>2</sup>La danza es movimiento pero siempre expresa sentimiento. Con el movimiento el hombre imagina o crea lo que ha visto, pero también con movimientos, expresamos los sentimientos de una manera bella"*

<sup>1</sup>Curt Sachs en su tratado Historia Universal de la danza

<sup>2</sup>Ideas del Dr. Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba

La danza la vemos, la oímos, hacemos poesía de ella, enriquece nuestro espíritu a través de sus formas sus colores, sus matices, sus telas oleándose o ciñéndose al cuerpo del bailarín con cada uno de sus movimientos. La increíble plasticidad con que podemos convertir a un ser humano en un cisne, en una princesa o cualquier otra cosa que imaginemos ya que las posibilidades de vestir el cuerpo de un bailarín son simplemente infinitas. Luego entonces es posible congelar sus más bellas imágenes en la memoria como si se tratara de un cinematógrafo antiguo mudo, donde no se necesita el poder de la palabra, tan solo una imagen dotada de color, textura, forma y movimiento para entender el lenguaje que el cuerpo es capaz de transmitirnos.

Es por ello que la presente tesis es una investigación que tiene por objetivo destacar el rol principal que desempeña el vestuario en el arte de crear, expresar y transmitir a través del lenguaje dancístico.

# Capitulario

## I. DESDE LOS PRIMITIVOS DEL BALLE T HASTA LA EDAD MODERNA.

1.1	Los primeros pasos.	3
1.2	El ballet cómico de la reina y El renacimiento.	10
1.3	Luis XIV (le roí solei).	14
1.4	Noverre y Carlo Blasis.	22
1.5	Ballet romantico.	33
1.6	Marius Petipa y El ballet impérial.	39
1.7	Fokine, Isadora y Diaghilev.	43
1.8	El expresionismo aleman y la corriente norteamericana.	50
1.9	El ballet sovietico.	56
1.10	El postmodernismo.	60

## II DEL MIRIÑAQUE AL TUTU.

2.1	Verdugados a los corsés.	67
2.2	Mascaras, plumas y pelucas.	79
2.3	La moda a la Camargo.	81
2.4	La evolución del Tutu.	82
2.5.	Las puntas.	84

### **III NUEVAS TENDENCIAS.**

3.1	Isadora Duncan, y Martha Graham con su libertad en movimiento.	86
3.2	Loie Fuller la protagonista del vestuario.	88
3.3	La moda en lo cotidiano.	89
3.4	La innovación.	91

### **IV LA POETICA DEL CUERPO HUMANO.**

4.1	El vestuario habla.	93
4.2	Hablando con mis encajes telas y lentejuelas.	99
4.3	El diseño en el bailarín.	102
4.4	El vestuario al desnudo.	106

### **V UNAS PROPUESTA DE VESTUARIO.**

5.1	Propuesta 1.	109
5.2	Propuesta 2.	113
5.3	Propuesta 3.	116

	Glosario.	118
	Conclusiones.	119
	Bibliografía	124
	Web grafía.	125

# I. DESDE LOS PRIMITIVOS DEL BALLET HASTA LA EDAD MODERNA.

## 1.1 Los primeros pasos.

Dentro de las Bellas Artes la danza ha sido reconocida universalmente como una de ellas y se le han atribuido varias definiciones entre una de las cuales, se concibe a ella como una expresión de dinámica o movimiento en otra definición se dice que la danza es la expresión de sentimientos a través del movimiento ejecutado de una forma bella.

Luego entonces si se considera que la danza esta para expresar sentimientos y la danza es tan antigua como el mismo hombre; el hombre danza desde que existe.

Es en el renacimiento donde empieza a desarrollarse el ámbito de la danza que dará los cimientos de lo que hoy conocemos como ballet, y es a partir del

folklor de la cultura popular que emerge del pueblo donde tienen sus raíces los bailes populares (danzas campesinas) que más tarde serian llevadas al interior de los palacios donde tomarían el nombre de danzas cortesanas.

Es también dentro de este folklor donde el vestuario tiene lugar relevante, pues es el punto de partida que marcara las diferencias de vestimenta utilizada para danzar en los eventos comunes de él pueblo (danzas folklóricas) y el cambio que ocurre en forma y diseño para representarse dentro de las cortes.

Entre los siglos XV y XVI, en las cortes europeas nacen las danzas llamadas cortesanas preclásicas o renacentistas; surgieron en algunas regiones de Europa primero que en otras y fueron la base del surgimiento de este género danzario.

Las danzas más lentas y ceremoniosas se dieron a conocer como danzas bajas, y las más alegres y despegadas del piso, danzas altas.

## ***Danzas bajas.***

1.- La base danse fue muy popular durante el siglo XV se bailaba pegada o deslizada al piso. Era lenta majestuosa, de pasos cortos y deslizantes implicaba alzamientos sobre la media punta. Usaba movimientos como reverencias, pasos simples y oscilaciones tanto de costado como hacia atrás.

2.- La pavana surgió en el siglo XVI ocupando el lugar de la base danse. Aunque hay quienes la sitúan en la región de la actual Italia se atribuye a España porque era una danza muy ceremoniosa, propia de la corte española se dice que es lenta, pesada y elegante. Al ser retomada por Francia esta danza se torno mas pomposa y con mayor amplitud en los movimientos, los caballeros la bailaban con capa y espadas y las damas con larga colas que arrastraban, fue muy popular entre los años 1530 a 1675 su característica principal era que durante su ejecución, podían realizarse solo deslizamientos y reverencias.

3.- La Alemanda fue el único aporte alemán a las danzas cortesanas. Se hizo muy popular en el siglo XVI era lenta melancólica y hacia abajo; en ella se hacia muy poco uso del espacio y la melancolía estaba dada por la curvatura de los brazos, se bailaba en pareja y era la única danza en la que los bailarines no se soltaban los brazos durante toda la ejecución.

## ***Danzas altas.***

1.- La moresca fue muy popular durante el siglo XV proviene de una sencilla danza de armas, luego se convirtió en pantomímica; esta representaba las luchas entre moros y cristianos, se volvió muy popular en España, y después se dio a conocer en el resto de Europa y llegó a América tal y como se le conoce. Fue pantomímica por excelencia y se ejecutaba tanto de manera individual como colectiva. Sus movimientos eran amplios y pateos en el piso. Aquí las espadas son sustituidas por palos largos

2.- La giga se considera muy antigua sus orígenes son polémicos por que se dice que procede de Inglaterra, sin embargo otros consideran que tiene su origen en Escocia algunos otros dicen que en Francia, en España, América y hasta en Italia; toma su nombre en un instrumento italiano de cuerdas es la mas rápida y ligera de las danzas preclásicas. Esta danza fue sinónimo de ligereza e irreverencia.

3.- La gallarda también conocida como cinco pas (cinco pasos) proviene de Italia y también es llamada romanesca. Manifiesta alegría en su esencia, vitalidad y exuberancia física. Al danzarla se aprecian aires de portes de nobleza. Se ejecutaba con las piernas al aire y fue muy popular entre los siglos XVI y XVII, fue muy famosa durante el reinado de Isabel primera de Inglaterra (1558-1603). Se baila de manera suelta y atrevida el paso principal de esta danza es el grue o la grulla.

Esta danza además tiene tres tipos:

Turbión que era una gallarda ejecutada por personas mayores y tenia movimientos lentos que utilizaban apegados al suelo cosa que la hacia mas tranquila.

Gallarda bailada por jóvenes; era inquieta de movimientos violentos, saltos y piernas al aire, la bailaban en parejas separadas, permitiendo improvisaciones a pesar de los 5 pasos básicos que llevaba, había otras invenciones peculiares.

Volta. Se llamaba así por incluir la rotación, era una gallarda de giros violentos en los que el hombre levantaba a su compañera más allá de los hombros,

se dice que era una danza violenta y que era invención del diablo, obscena y pecaminosa, las damas usaban lazos de oro y plata en su ropa interior. La bailaban las muchachas alegres y las de servicio.

### ***Danza intermedia.***

Courante: es la única que se conoce como intermedia y fue muy popular entre 1550 y 1750. Proviene de la palabra italiana que significa correr. Tiene dos modalidades: una originaria de Italia promovida por Catalina de Médicis, con movimientos rápidos; la otra de origen francés y tiene un fuerte carácter pantomímico. Fue llamada branle de Poitou y usa ritmo musical de tres por cuatro. Sus diseños coreográficos representan carreras y hacen gran uso del espacio. Sucesora de la danza pavana y antecedente del minuet.

Durante los siglos V y XVI también se conocieron otras danzas como fueron:

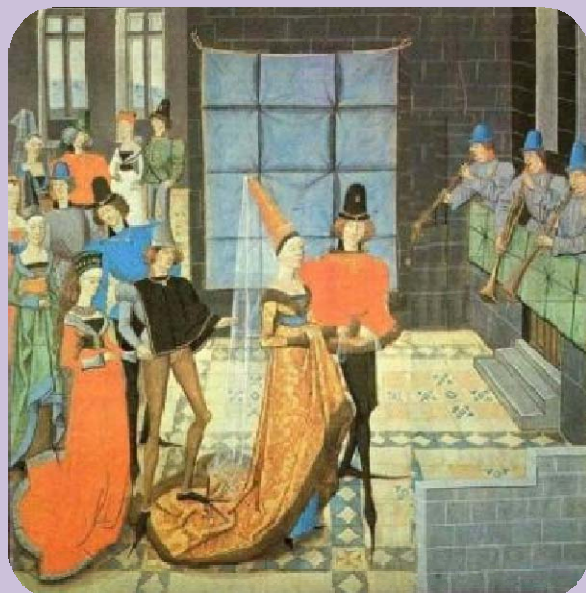
- La gavota.
- La bourré.
- El rigodón.
- El pasapie.
- La chacona.
- El pasacalle.

Estas danzas fueron las que constituyeron toda la riqueza danzaría del Renacimiento, y que tuvieron su origen con los señores del pueblo pero que gracias a los maestros de baile que adaptaron pasos y secuencias, constituyeron la riqueza danzaría de los bailes de corte..

### **Vestuario:**

Es en el folklor de las danzas campesinas es en donde el vestuario tiene un sentido de identidad conforme a su situación geográfica, clima y motivo de celebración, debo resaltar que en estas fiestas populares la gente se viste para ir a una celebración a divertirse, y una vez que estas danzas fueron llevadas a las cortes el vestuario es objeto de cambio aun y cuando se conservan algunos rasgos característicos de dichas danzas, el diseño se vuelve elaborado lleno de colorido y forma no solo funge como un traje de identidad sino que pasa a ser un despliegue de suntuosidad, pues la danza se torna en forma de espectáculo y en ello el vestuario toma un roll protagónico.

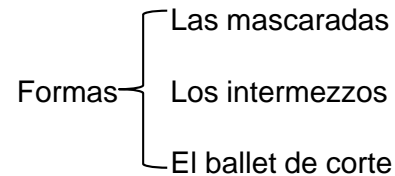
**Ease Dance**



**Acresca**

## ***La danza espectacular de las cortes.***

En el Renacimiento surgió el desarrollo de la danza espectacular o recreativa y se constituyó de las siguientes formas:



Las mascaradas tienen su fuente de inspiración en los carnavales y se montaban bajo cualquier pretexto. Eran ejecutadas normalmente por hombres y estaban constituidas de bailes sencillos con el uso de mascaradas. El tema podía ser variado evocando combates entre cristianos y moros hasta pasajes amorosos.

Los intermezzos que en español significa intermedios, se presentaban justamente en el intermedio de un espectáculo cortesano, es decir entre dos piezas teatrales eran danzas más complejas que las mascaradas.

En los intermezzos se mezclaba el baile con temas pantomímicos que eran tomados de la cultura greco-latina, con tintes humanistas.

Ballet de corte. Tiene sus inicios en las danzas pantomímicas campesinas conocidas como Balli, y nutrió los bailes pantomímicos de las cortes. En estas danzas se manifiesta un constante interés de unir la música y al baile con un argumento. En Italia tomaron mucha fuerza y dieron como resultado el surgimiento de nuevas formas de entretenimiento. Esta forma de la danza durante el renacimiento fue conocida en Italia como balleto, mientras que en Francia como *entreé de ballet, balé o ballet*.

Al surgir esta nueva modalidad de danza se volvió todo un hecho histórico relevante, pues es Catalina de Medicis quien, cuando se coronó reina de Francia y contrajo nupcias con Enrique II, importó desde Italia ese tipo de danza que al llegar a Francia tomó el nombre de *balleto a ballet*. Y es de ahí que da origen a la danza que hoy conocemos como ballet.

### ***El ballet como género espectacular.***

En sus inicios fue una de las danzas de corte que existieron durante el renacimiento, donde se desarrolla la figura del maestro quien diseña todo el espectáculo para el entretenimiento de la corte, este último juega un papel de suma importancia de manera que se formularon tratados entre las cortes y los maestros, en ellos se regulaba el desarrollo de las presentaciones así como también se codificaba el lenguaje de las reverencias y diferentes movimientos, al quitarse la capa, un sombrero o el correcto uso de un pañuelo etc. Esa era la coreografía y el protocolo de esa época.

Las funciones del maestro eran: recopilar y estudiar, además de adaptar las danzas populares masivas y anónimas que antes eran practicadas exclusivamente por el pueblo, establecer la nomenclatura de los pasos, establecer normas de ejecución para dichos pasos, y establecer combinaciones entre los mismos, además adaptaban a la danza en los espacios abiertos de los salones cortesanos;

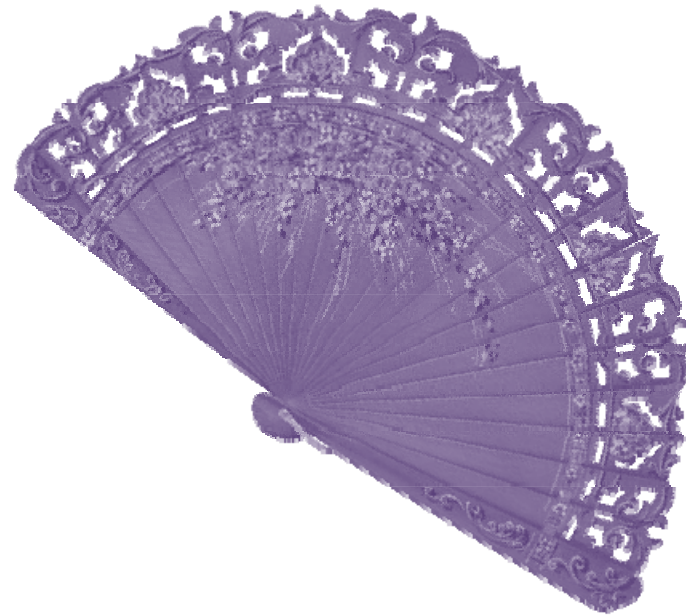
Otro de sus menesteres era adaptar la ejecución de la danza al vestuario de los nuevos bailarines, pues la ropa cortesana era más pesada que la de los campesinos.

### **Vestuario:**

El Siglo XVI Cambio radicalmente en el vestuario, el cual se vuelve ancho y prominente. Las mujeres usan corsé por primera vez, que le ajusta el torso y eleva el busto por el escote (cuadrado), los hombres usan una chaqueta de amplias mangas acuchilladas- llamada jubón y calzones en forma de calabaza. Los habitantes de clase alta usan el famoso cuello plisado llamado golilla o gorguera. La exquisita vestimenta femenina es realizada por los armados o verdugados (antecedentes del miriñaque). Uno de ellos llamado "guardainfantes", ahuecaba la falda de manera que las mujeres podían esconder niños en su interior. Las telas usadas son sedas y terciopelos, bordadas con hilos de oro y plata y decoradas con la piedra característica del renacimiento que es la perla y otras piedras preciosas.



El accesorio femenino es el abanico y el  
de los hombres la espada (obligatoria).  
Ambos sexos usaban zapatos chatos y  
anchísimos llamados de pico de pato.



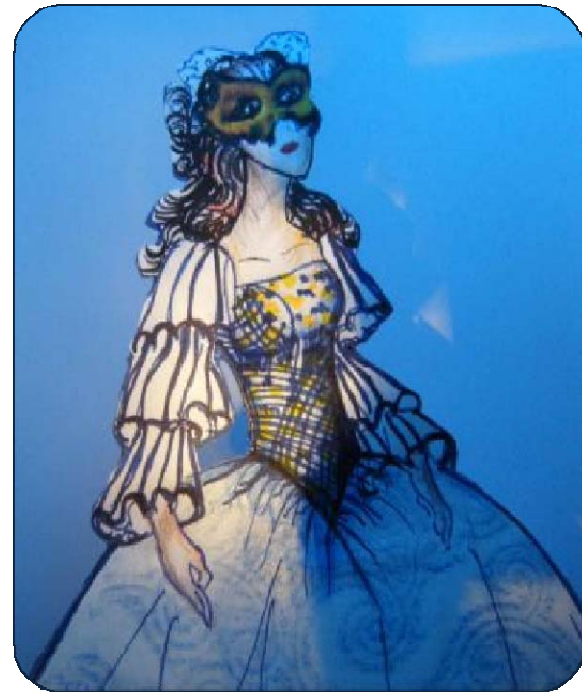
## 1.2 El ballet cómico de la reina y el renacimiento.

Ya hemos hecho una breve introducción hacia los inicios del ballet, con las danzas que fueron sus cimientos y que contribuyeron como parte fundamental en la historia del mismo. Es con Catalina de Médicis nacida en Italia (Reina de Francia) quien lleva la sangre italiana a la corte francesa y su pasión por las grandes fiestas, el lujo, la música y las danzas; impulsa significativamente la música y el quehacer coreográfico en el mundo de la aristocracia francesa, dio gran impulso a los maestros de la danza y por ello tuvo un papel decisivo en el ballet de corte, que así en Francia adquiere un gran esplendor gracias a la intervención de esta Reina. (1533-1589) Catalina introduce a la corte francesa al violinista Baltazario de Belgiojoso mejor conocido como Baltasar Beauyeulx, quien posee amplios conocimientos sobre la música, que le permitían hacer arreglos musicales y montar coreografías de las danzas de corte.

Al celebrarse la boda de uno de los Mignons de Enrique II, el 15 de octubre de 1581 se llevo a cabo un gran espectáculo en la sala del Palacio Petit Bourbon de Paris, que duro mas de seis horas y que fue presenciado por mas de diez mil espectadores, todos miembros de la corte a este espectáculo se le llamo "Circe y sus ninfas", y lo presento el Ballet cómico de la reina, agrupación que adquirió ese nombre por su cercanía con la reina Catalina, fue Baltasar Beauyeulx quien estuvo a cargo de la coreografía, la música fue creada por Beaulie y Salmón, el vestuario lo diseño 3Jaques de Patín, mientras que La Chesnay capellán del rey de Francia fue el encargado del argumento.

### **Vestuario:**

El diseño del vestuario no fue algo complicado o innovador simplemente se enriqueció o recargó el estilo habitual de los trajes de la corte, lo que hacía a la danza lenta y pesada.





La presentación de este ballet fue magnífica y deja huellas hasta nuestros días, porque fue la primera que tuvo un programa de mano que fue repartido a todos los asistentes; además reúne el mérito de haber sido el primero que logra conjugar la música, el texto y la danza.

La importancia histórica que marca El ballet cómico de la reina la constituyen: la consolidación de unidad entre la música, el texto y la danza, el poder diferenciar el trabajo de los solistas con respecto al trabajo del coro y dar nacimiento a todo un género dancístico en el mundo occidental. Se tienen detalles exactos de todo cuanto ocurrió en el ballet cómico de la reina, pues Enrique III mandó que se imprimiera la descripción de Beauyeulx, con el orden de aparición, descripción de las danzas e intervención de la música y aún parte de esta misma, que se ha publicado en ediciones modernas, no hay reflejadas danzas propiamente como tal es decir danzas como las que se acostumbraban en los bailes de corte, pero parece observarse que aunque de cierta inspiración libre tenían a aquellas como base.

<sup>4</sup> Luis de Góngora y Argote Poeta Español (1561-1627)

Las danzas tenían una disposición cuidadosamente geométrica, (sentido de los espacios) el rey Enrique mandó imprimir el libreto para que sirviera en las cortes extranjeras de modelo y la repercusión de éste no tardó en España, la reina Isabel de Borbón mandó hacer un espectáculo en Aranjuez, para celebrar el natalicio de su esposo el rey Felipe IV; La gloria de Niquea espectáculo comparado en importancia con la Circe de Beauyeulx. La música y las danzas no son tan bien dispuestas como en la fiesta francesa, sin embargo hay mejores versos, que son del conde Villamediana y algunos de <sup>4</sup>Góngora

Lo hecho por Beauyeulx en la corte de Catalina lo hacía en no menor escala Nicolás de Módena en la de Francisco I, pero los cortesanos de España aun no se atrevían a salir a la calle disfrazados de mujeres o de marineros, con la cara oculta con finos encajes venecianos.

Sus mascaradas asumen una magnitud desconocida. Los argumentos toman un mayor valor literario y la música esta llena de instrumentos usados en ese tiempo, varios de los cuales son desconocidos en nuestro tiempo. Por otra parte los cronistas de la época dejaron descripciones de esos festejos que como principal objeto tenían las bodas o algún acto político.

En las cortes extranjeras la Circe de Beauyeulx tuvo pronta repercusión, especialmente en España con su similar La Gloria de Niquea la que ya con anterioridad he mencionado y en Inglaterra con las Masks cortesanas, que como en España tenían antecedentes desde bastantes años atrás.

Es con los Estuardo en el siglo XVII que los poetas mas notables en Inglaterra, Milton y Ben Johnson intervendrían en la parte literaria de las mascaradas, y en su disposición general con Iñigo Jones el famoso arquitecto, de esta manera la mask de la reina Ana como ocurría con el ballet de la Court Francés,

tiende a convertirse en un espectáculo donde al darse una importancia creciente a la música vocal e instrumental y a la parte declamada, con un argumento cada vez mas interesante dramáticamente que se va aproximando a lo que en Italia estaba ocurriendo con otro espectáculo allí nacido, muy poco antes de la llamada opera una música, el ballet tiende a fusionarse con la opera, así se crea un genero mixto que es la Opera-ballet que mas adelante analizaremos pero para encontrarnos con él es necesario haberle seguido los pasos al Ballet de court. Las mascaradas seguían divirtiendo a todos, estas no tenían ningún orden ni organización alguna resultaban fáciles de improvisar y mucho menos costosas; se llevaran a las mascaradas por simples que fuesen a nivel de ballet de manera que si el ballet comique descendía, la mascarada ascendía de rango y esto da como resultado un intercambio de ambos géneros, estas mascaradas unidas por una leve trama darían origen a un espectáculo frecuentemente llamado Ballet masquerade las cuales tuvieron su mayor apogeo con Enrique IV .

En su baratura entran incluso los disfraces y se dejaron los trajes ricos y costosos para los ballets importantes y para estos otros bastaran los disfraces de barberos, judíos de mozos de tabernas, que pueden hacerse con muy poco presupuesto.

Es menester tener en cuenta el oportuno contraste y el buen efecto visual de los disfraces y de las danzas; Durante algunas décadas del siglo XVII los ballets buscan su camino y se ve como las mascaradas simples, las imitaciones de las italianas, los ballets con argumentos dramáticos y bufonadas alternaban unos con otras, se van buscando un tipo de ballet breve de carácter jocoso, cuyo carácter se encuentra en las comedietas y en las parodias de las operas, en los teatros de feria de San Germán y de San Lorenzo afueras de Paris, se entienden como operas comiques.

En Londres pasaba lo mismo encontrando un pequeño argumento bufo se colocaba delante de la mask de alto copete, que son protuberancias, salientes o una extensión con diferentes diseños, que sobresale del antifaz que cubre el rostro y se dice de aquel que es un antimask.

El nuevo tipo de ballet que presidiría al ballet comique será universalmente conocido como ballet a entrées o de números sueltos, como diríamos nosotros, cada entrada es un número distinto que para nada tiene que referirse al precedente ni al que ha de seguirle. La gran ventaja del ballet a entrées es que todos sus números pueden ser ligeros y burlescos.

### **Vestuario:**

En este periodo el vestuario sigue conservando las características de los empleados en los vestuarios de corte que consisten en diseños amplios y de tejidos pesados, aunque se recorto un poco el largo de la falda en las mujeres para que se pudiera tener una perspectiva un poco mas amplia del calzado, sin embargo las mascararas y disfraces adquieren mayor peso escénico y debido a su manufactura económica las mascararas se vuelcan a diseños-extraordinariamente, exuberantes, ingeniosos, y creativos estas mismas tomaron gran importancia durante este periodo pues son las mascaradas danzas de las que estaban compuestos los espectáculos de las cortes.

## 1.3 Luis XIV (Le roi Soleil).

Después del éxito de El ballet cómico de la reina (Ballet comique) y de la célebre presentación de la obra Circe y sus ninfas los ballets cómicos obtuvieron un importante auge en Francia sobre todo en la corte real, en la que encontraban un importante apoyo. En el siglo XVII el ballet no solo comenzó a tener un auge popular sino también empezó a profesionalizarse en esta etapa se dieron condiciones importantes para el desarrollo de la danza:

En el aspecto político el absolutismo se empezó a manifestar en Francia y su principal representante Luis XIV (1638-1715) a quien se le atribuye la célebre frase El estado soy yo.

Su padre el rey Luis XIII en el ballet de la Merlaison, había inventado los aires, los pasos y los trajes que siguen siendo recargados tanto en diseño como en adornos y telas pesadas. En los primeros ballets con argumento,

desde el ballet cómico todos los danzantes eran nobles, como en la Gloria de Niquea, pero los músicos eran profesionales. En los ballets con argumento que siguieron los señores se mezclaron con los bailarines de oficio de la misma manera que las danzas de un carácter noble alternaban con las de carácter bufo, cada clase social en cada danza. Pero ya en los Ballets a entrées los caballeros entraban por excepción, mientras que los bailarines profesionales eran quienes llevaban el peso de la obra. Luis XIV pasara a la historia de la danza pues es en su tiempo que este arte consolida su técnica definitiva.

Otro de los factores importantes para el desarrollo del ballet en ese siglo fue la aparición y la parencia de distintas figuras que contribuyeron al enriquecimiento artístico del arte danzario.

5Jean Baptiste Lully (1632-1687), fue un joven encargado de llevar a la corte francesa parte de la cultura italiana. Era maestro de italiano y tenía conocimientos musicales y de guitarra, sin embargo la dama que lo contrato no comulgaba con el poder absolutista y por problemas políticos fue desterrada del territorio francés de manera que Baptiste Lully se quedo sin trabajo el se cambio de nombre a Jean Baptiste Lully para dar un tinte francés a su persona y empezó a profundizar en sus estudios de música, se especializo en violín y se hizo compositor musical.

Dadas sus habilidades empezó a trabajar de nuevo en 1653 en la corte francesa cuando Luis XIV tenía solo 10 años y lo empezaban a preparar para sus funciones mandatarias, este monarca llegó al poder a los 15 años pero desde los 8 acudía a espectáculos de ballet que se hacían en la corte y empezó a participar en ellos,

su debut lo hizo con Casandra en 1651 (dos años antes que Lully entrara a trabajar en la corte) hasta entonces los espectáculos danzarios eran ejecutados por nobles de la corte

En 1651 fue montado un ballet conocido como El rey de las fiestas de Baco y la gran importancia de este fue que se mezclaron nobles y plebeyos que dominaban ese arte. En este ballet participo el rey Luis XIV a sus 13 años de edad representado el papel de una señorita pues no había mujeres entre los danzantes, pues no se les era permitido participar en ese tipo de espectáculos. Junto al rey participo un profesional de la actuación y de la dramaturgia Jean Baptiste Poquelin (Moliere) ese extraordinario personaje mostro grandes talentos como bailarín también.

5 Jean Baptiste Lully, Compositor francés (1632-1687)



El proceso que mezclara nobles, plebeyos y profesionales del arte fue lento pero en constante crecimiento y encontró su máxima expresión con el Ballet real de la noche en 1653. En esa presentación Luis XIV hizo el papel de Rey Sol (el más famoso de sus roles escénicos que incluso se le conocería para siempre con ese apelativo) y es ahí en este ballet donde ocurre el encuentro entre Luis XIV con Jean Baptiste Lully.

En la corte es aceptado en seguida, de tal modo que al aparecer en 1653 en el ballet de la Muet figura en 5 papeles diferentes. El sieur Lazarini a quien se decía ser el inspector de los violons du Roi, se muere semanas más tarde y Luis XIV lo nombra compositor de la musique instrumentable de la corte. Ambos danzan juntos en los ballets de la corte hasta 1669, en el ballet Flora de Lully y Moliere, que es la última aparición oficial del rey en un ballet a causa de su progresivo *embonpoint*. (Gordura)

Lully fue un destacado compositor y conformó una orquesta pequeña más privada llamada como Pequeños violines del rey, la orquesta viajó con el rey a todos los lugares que el rey visitaba. La cercanía del músico con Luis XIV le permitió a Lully pasar a la historia como un importante músico francés pues en nombre de Francia, llevaba la música francesa a todos los países que visitaba con el rey, primero incursionó con su música en la ópera y después en el ballet.

En 1669 surgió otro género la Ópera-Ballet que también mostro el trabajo en conjunto de Lully, Corneille y Racine en ese tiempo surgió la obra Las fiestas de amor y Baco. Las operas-ballet manifestaban un sentido fundamentalmente dramático, además crearon una enorme dependencia entre la danza, los textos literarios y la declamación, sin embargo lo que predominaban eran los textos y la danza aparecía en un papel secundario, como complemento

Para finales del siglo XVII el ballet ya había desarrollado una serie de elementos que determinarían su devenir a la actualidad, pero aun manifestaban una fuerte dependencia con respecto a la opera.

Apareció entonces otra figura importante «Pierre Beauchamp, quien dió una mayor jerarquía a las funciones de la danza en los espectáculos, con él las obras serian prácticamente danzarías, aunque se les sumarian otros géneros. Este maestro de danza no se circunscribió a los modelos rígidos de la corte hasta entonces manifestados en la danza, se nutrió más bien de la fuente acumulada de la tradición popular francesa muy desarrollada durante los once siglos de la edad media. Se ocupó de estudiar todos esos estilos, y se dió a la tarea de llevarlo a la corte, aunque eso implicara robarle a las masas su disfrute.

Realizó una labor histórica en la que rescató herencia de siglos atrás y coloreó a la danza con los tintes del Medioevo, usándolos como

materia prima de espectáculos y técnicas de baile.

El siglo XVII fue testigo de profundas transformaciones en la técnica y en el vestuario que empezó a destacar por el uso de los miriñaques, las pelucas, los tocados, los ropajes ajustados en el caso de los hombres, las plumas y de una ornamentación excesiva, de las obras de ballet, así como de la incorporación de la mujer como profesional en este arte. También en este siglo fueron creadas las instituciones dedicadas a la enseñanza formal del ballet y se recataron muchos elementos de El Ballet cómico de la reina cuyo apogeo tuvo lugar básicamente en el siglo XVI.

Y si bien estos acontecimientos tuvieron su gran auge en Francia, no se lograron eliminar las tendencias heredadas de la cultura italiana en todas las manifestaciones del arte. En ese sentido Lully fue trascendental pues más adelante se convirtió en bailarín de la corte y dos de sus logros importantes en ese periodo fueron aportar un espíritu cortesano francés a la danza y a la jerarquización de la música.

Beauchamp, tuvo la tarea histórica de modificar la danza académica de Francia y fue el arquitecto del estilo de la escuela francesa, utilizando factores como los siguientes:

- Nutrió de elementos danzarios muy comunes en Francia durante los 11 siglos de la edad media.
- Descubrió, estudió y procesó la herencia italiana impregnada en el arte francés y la enriqueció con un estilo propio.
- Creó una pedagogía en la enseñanza del ballet. En ese sentido basó gran parte de sus estrategias en el rescate de toda la herencia de pasos danzarios del pasado francés logrando:
  - Seleccionar los elementos técnicos más valiosos en ellos.
  - Dar unidad al vocabulario de la danza existente.
  - Denominar y codificar los pasos a ejecutar.
  - Acoplar la riqueza técnica danzaría ya existente a las nuevas conquistas musicales y el aparato escenográfico.

- Crear un nuevo estilo en el ballet y con él, fundar la Escuela Francesa de danza.

Conforme se incrementaba el vínculo de los profesionales de la danza en la corte, y esta seguía demandando servicios artísticos, los maestros de la danza empezaron a tener cada vez mayor éxito, se incrementó el número de nobles que estaban dispuestos a pagar por los espectáculos de danza, y con ello aumentaron los contratos para maestros y bailarines, esto permitió la prosperidad y la profesionalización en la danza.

En 1661 el rey Luis X IV la oficializó a través de un decreto y ese mismo año se creó una comunidad de maestros de bailes, conocida como Saint Julien de Menestiere. Trece maestros decidieron separarse de esa comunidad y fundar, La Academia Real de la Danza en Francia.

Beauchamp dio cada vez más rigor a la enseñanza del ballet y fue reglamentado con más formalidad su ejecución. Se configuraron textos con esa reglamentación y se empezaron a establecer los primeros tratados de notación de la danza, se escribieron los pasos, los movimientos y los tiempos musicales en que todo se debía realizar, eso evitaría la improvisación, el carácter ad libitum en la danza y permitiría enseñar el orden lógico de la ejecución de los pasos.

Entre los años de 1700 y 1701, cuatro años antes de su muerte Beauchamp realizó un aporte mayor a al establecer las cinco posiciones básicas de los pies en el ballet.

Esto significó un importante paso para que el arte del ballet, se alejase cada vez más del diletantismo de los nobles y pasara a ser profesional y a ser parte de quienes profesionalmente lo ejecutarían.

Algunos de los factores que hicieron posible el profesionalismo del ballet, fueron la ayuda económica y el apoyo de la realeza para los creadores, que permitieron elevar el nivel artístico y profesional en las disciplinas de la danza.

De esta manera también vemos que la danza no solo cambio de categoría, sino también de espacios de ejecución, es decir de los salones cortesanos pasó a los escenarios teatrales y fueron dos los aspectos que determinaron ese cambio:

***La revolución en la técnica.***

***La revolución en el vestuario.***

La danza académica parte definitivamente de este periodo histórico como un proceso con todo un sentido ideológico, fundamentado en la herencia de las danzas anteriores gracias al rescate que de ellas realizó, el maestro Beauchamp y fue él quien institucionalizó la danza dándole un nuevo concepto: el de la academia.

Mediante esta se oficializaron nombres y secuencias de los pasos de ballet espontáneos. Es muy importante destacar que desde entonces, la danza que se ejecuta con reglas fijas, lleva el nombre de danza académica.

Durante el siglo XVII la danza en Francia fue conocida como Danse d'ecole sobre todo después que se fundara por decreto la Real Academia de la Danza.

### ***Las principales reformas técnicas del siglo XVII.***

- 1.-Se establecieron las 5 posiciones básicas de los pies.
- 2.-Surgió un método de notación en la danza.
- 3.-Se hicieron cambios en los movimientos al danzar con virajes en las piernas hacia afuera respecto a la cadera, en la búsqueda de nuevos planos en la visión del público en relación del cuerpo del danzante, a este viraje se le denominó *dehors* y permite que estando

frente al público la pierna se vea de perfil en todas sus líneas y se mueva en todas direcciones, adquiriendo mayor ventaja del bailarín respecto al público.

4.- Apareció y empezó a aplicar el Plie, es decir el plegado de las piernas para facilitar el salto.

5.- Se convirtió en regla académica el estiramiento de las piernas, mediante el empeine buscando la línea y la posibilidad del estiramiento de la pierna.

6.- Se establecieron, se configuraron y se consolidaron, las posiciones de los brazos.

7.- Se establecieron distintos planos para la realización de todos los movimientos, y se establecieron las posiciones de *efface*, *coroisse*, etc.

8.- Se instauraron más pasos técnicos como fueron las baterías, las piruetas y los tendidos de las piernas, así como los *arabesques* en sus diferentes formas.

9.- Se incorporó la mujer como bailarina profesional a finales del siglo.

Puesto que Francia fue el primer país en desarrollar una institución para formar bailarines profesionales, y el primero en crear una nomenclatura para la danza. *La Danse d'ecole* impuso dicha nomenclatura en francés y ésta se ha utilizado en todo el mundo y se conserva aun con el paso de los siglos.

### ***El Vestuario y sus reformas.***

Para que se notaran las conquistas de la técnica y sus reformas en la danza se hizo necesario cambiar el vestuario, respondiendo también al contenido y al contexto social.

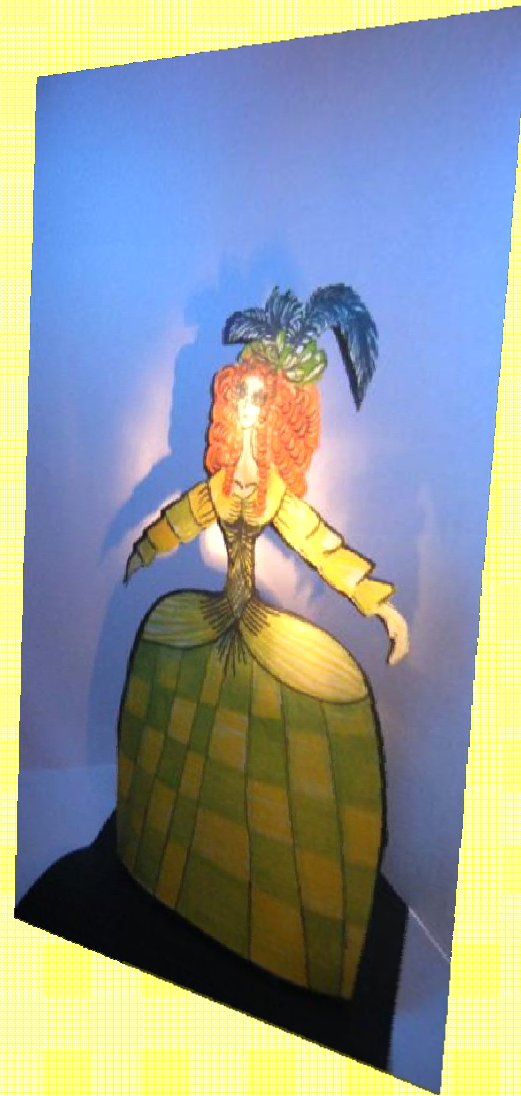
En los inicios del ballet académico el vestuario fue estereotipado, porque respondía a la visión que tuvo en el renacimiento a cerca de la forma que se vestían los griegos y los latinos en la antigüedad esa había sido el patrón del vestuario en el ballet.

Ya modificado el vestuario, los hombres empezaron a usar tocados con plumas caretas casacas ajustadas y rígidas,

pantalón corto y estrecho guantes medias y zapatos de tacón, las mangas eran voluminosas y de esas casacas rígidas y ajustadas hasta la cadera, salía un arco metálico redondo que se llamaba tonelete, este atuendo construyo el prototipo del vestuario masculino en esa época.

Las mujeres usaban simplemente la moda social de la época estilizada para el teatro pero sin grandes variaciones el atuendo consistía en largas faldas de tejidos pesados que tapaban los pies usaban en la cadera una especie de almohadillas *panieers* que descansaban en una armazón metálica llamada miriñaque, también utilizaban mascarar y zapatos de tacón, así como voluptuosas pelucas imperantes del momento.

El vestuario era finalmente otra manifestación de las tendencias propias de un estilo imperante en ese periodo, que fue el estilo Barroco; caracterizándose por ser muy recargado en sus formas estampados y accesorios.



Beauchamp, Pecourt y más adelante Dupré (el más brillante de estos tres personajes según los historiadores) dieron continuidad a la academia que más adelante se convirtió en la Opera de Paris ésta surgida en 1713 como escuela anexa a La Academia Real de la Danza y la Música, fue ya considerada como una escuela propiamente para la enseñanza de las reglas para danzar. La Academia había sido un espacio para la creación de esas reglas por parte de los maestros que más adelante las impartirían en la enseñanza de la danza en La Opera de Paris, escuela que tiene ese nombre hasta hoy día. Fue con el reinado de Luis XIV un periodo en el que el ballet como tal encontró su nacimiento y un gran e indiscutible auge.

## 1.4 Noverre y Carlo Blasis.

En el siglo de las luces también se hizo presente el ballet, pues aportó luz y conocimiento para que este arte desarrollase su técnica, sin soslayar la capacidad de expresar sentimientos. El siglo XVIII iluminó el cambio del ballet para que fuera un arte verdadero.

7 Françoise Presvot Bailarina francesa (1680-1741)

Entre los bailarines mas destacados del siglo XVIII se encuentran:

7 Françoise Presvot (1680-1741) sus virtudes fueron la ligereza, elegancia y expresividad. Es por ello que dirigió La Opera de Paris durante 30 años. En la historia es considerada como una de las primeras figuras que utilizo en su baile música que no había sido escrita para el ballet.

El ballet del siglo XVIII se ejecutó como un género independiente, ya no tanto al servicio de la música, tampoco estaba insertado en la opera ni se veía como mero entretenimiento. Por otra parte ya en este siglo llegó a ser mas solido y autónomo, reflejando fielmente la vida social del momento, por eso se considera al siglo XVIII un siglo donde quedo sentada la tradición del ballet.

El año de 1780 constituye un parte aguas en la historia de la humanidad, pues fue el año en que se puso fin en gran medida al sistema feudal. La revolución francesa dio inicio a una etapa económica social y política no solo en Francia sino en Europa y

sus regiones conquistadas. A partir de entonces la burguesía inició su verdadero desarrollo siendo capaz de modificar ciertas estructuras jerárquicas en los regímenes económicos, políticos, y sociales donde también se vería quebrantada. Fue un siglo donde se siguió retomando al hombre como protagonista del mundo y se resaltaron sus derechos y garantías.

Las Artes no podían estar al margen de estos cambios, por lo que la danza en este siglo encontró condiciones nuevas. Por ejemplo el ballet ya tenía las siguientes características:

- 1.- Era un género espectacular.
- 2.- Tenía un carácter profesional (dejó de ser parte del diletantismo cortesano).
- 3.- Había adquirido un carácter académico. (Se había creado toda una escuela en el arte de la danza).
- 4.- Se empezó a buscar que al ballet se le diera un carácter social.

Y por lo tanto el vestuario cambiaría a favor de la expresión

El ballet espectacular por su parte ya con carácter profesional y académico siguió

enriqueciéndose con el surgimiento de nuevas y grandes figuras, que empezaron a luchar para que la técnica y la expresión fueran esencia en el arte de la danza y por tanto en el ballet.

Hasta entonces el énfasis se había depositado en la técnica, pero a partir del siglo XVIII inicia la batalla por enriquecer también la expresión, estos dos factores debían marchar a la par, pues de no ser así el ballet no se consolidaría como un gran arte.

En este siglo por tanto se emprendió la lucha para lograr el equilibrio entre estos dos factores fundamentales para el ballet: la técnica y la expresión.

Como ya se había dicho nuevas figuras de la danza hicieron su aparición, a partir de las innovaciones técnicas en este arte.

A finales del siglo XVIII quien consagró la novedad de la técnica fue «Marie Camargo a quien se le diseñan trajes especiales, «Marie Salle es una abanderada del factor expresivo que luciría también su esplendor a fines de este siglo.

8 Marie Anne Camargo bailarina (1710-1770)

9 Marie Sallé bailarina (1707-1756)

Marie Anne Camargo (1710-1770). Fue hija de un italiano y una española, nació en Bruselas y ha sido contemplada como ejemplo máximo en la constelación de figuras, que a partir de Dupre se disputan el centro del ballet ejecutado en Francia durante el siglo XVIII.

El desempeño de Marie Camargo en el ballet, fue el cumulo de experiencias que le heredaron sus antecesores como; Françoise Presvot, Louis Pecourt, Nicolás Blondy y Louis Dupre, fue ella la depositaria de toda una tradición cristalizada, ella dio a la danza un estilo muy propio lleno de vigor, alegría y ligereza.

Este estilo lo llevó a todos los géneros que ejecutaba, danzas de entretenimiento, espectáculos de danzas cortesanias y ballets con argumento, donde los diseñadores buscaban plasmar todo ese cumulo de alegría y coquetería en las creaciones para el uso de ella.

Logró superar la jerarquía y el nivel de Françoise Presvot, aunque conservo ciertas características de su maestra, como fueron la coquetería, y la picardía al danzar. Camargo usó estos elementos con sabiduría e inteligencia, en obras de tono ligero y también en obras más serias, su estilo era de enorme gracia al bailar. Sus vestuarios eran de gran colorido, ornamentados con encajes, dobles faldillas, holanes, flores y escotes pronunciados.

Su repertorio fue uno de los más ricos pues incluía aires nobles. Se definió como la bailarina que dominó la más rica gama de pasos técnicos de su época. Hacia 1730 ella dominaba todo el vocabulario técnico y se dice que el *gargouillard* ya se manejaba bastante pero que no lo empleaban las mujeres, Marie Camargo se daba el lujo de llevarlo a sus ejecuciones; En sus espectáculos no se conformaba con ejecutar solamente lo relativo a la técnica sino también y como gozaba de una buena voz, cantaba en el escenario. Danza y canto fueron muy bien combinados en un ballet llamado Los Talentos Liricos.

Esta obra fue de gran éxito y fue la primera bailarina que de manera sistemática ejecutó pasos que hasta ese momento habían sido privativos de los hombres, la historia atribuye a ella la ejecución del *entrechat-cuatro* y *el pas de basque*, en escena por primera vez. Marie Camargo tiene el mérito histórico de encarnar la revolución en el vestuario acortó la falda de los vestidos varios centímetros, dejándola por encima del tobillo. Además empezó a usar la pantaleta de protección, que después se haría muy famosa. Instaurándose como moda de la época, más que nada en busca del virtuosismo técnico.

#### ***Aportes de Marie Camargo al ballet del siglo XVIII.***

Eliminó los tacones tradicionales que se usaban en el calzado de danza y adoptó, un nuevo tipo de calzado para bailar, este calzado consistía en zapatos con una base casi plana, con una pequeña protuberancia de dos a tres cm., que sustituía al tacón alto que se acostumbraba en esa época, este calzado era realizado especialmente para ella por su zapatero particular.

La virtud de ella en su manera de vestir, calzar, y hasta peinarse, tuvo gran influencia en la vida social de su época, su fama y la admiración que despertaba fueron tan grandes que de ella misma devinieron moda, por ejemplo se conocieron vestidos a lo Camargo, calzado a lo Camargo; incluso platillos de alta cocina francesa, que portaban el nombre de a lo Camargo, las mujeres de la corte adoptaron también su estilo de peinado.

Marie Sallé (1707-1756) Junto con Marie Camargo fue una de las grandes figuras, que desarrollaron el ballet en su siglo. Nació en París siendo de procedencia humilde pero muy ligada al arte, su padre fue acróbata y titiritero.

El talento de Marie Sallé sobresalió de inmediato y al igual que Marie Camargo, también llegó a ser discípula de Madeimoselle Presvot, quién contribuyó en su formación como bailarina.

Marie Sallé le dió significativamente importancia al aspecto de la expresión.

Entonces su desempeño se destacaba por romper de alguna manera con la rutina académica de Presvot y la deslumbrante técnica de la Camargo.

Fue así como Sallé se convirtió en la máxima exponente de la expresión facial y mímica en el ballet del siglo XVIII, siendo una vocera de esta intención expresiva en su época y en 1734, Sallé provocó todo un escándalo porque en una de sus visitas a Inglaterra, creó un ballet que se llamó Pigmalión en este ella se puso una túnica de muselina transparente, se quitó las pelucas y bailó con el cabello suelto, bailó con sandalias y desafió el convencionalismo de la época despojándose de las mascararas inmutables, muy utilizadas en ese momento, exhibió entonces lo que ella quería; la riqueza expresiva, que era un reclamo de su época. Este fenómeno fue el que dió gran riqueza a su labor artística aunque en el momento significase un severo escándalo entre los espectadores y el público en general.

<sup>10</sup>Jean Georges Noverre (1727-1810) es un personaje que suma una serie de acontecimientos importantes para el ballet del siglo XVIII, nació en Paris y empezó su carrera en la danza formado por Luis Dupre. En 1743 con 16 años de edad debutó en la Opera Cómica y en sus comienzos recibió la influencia de la gran artista Marie Sallé. Ella fue su punto de inspiración en el terreno expresivo. Ya con la influencia de Sallé Noverre se convirtió en partidario de la Camargo estando en Lyon. Y fue él quien consolidó ambos conceptos teóricos que han perdurado a través de la historia.

En 1754 ocurrió un hecho importante en su vida porque fue nombrado maestro de danza de la Opera Cómica. Fue a partir de ahí que empezó a desarrollar sus ideas dramáticas, incorporando justamente el drama en el ballet, cuestión que se considera un embrión en el ballet de acción, es decir a sus 27 años, dio a la danza un aspecto expresivo y dramático contrario a lo que existía entonces. En ese mismo año logró un significativo éxito con el ballet Las Fiestas Chinescas, no precisamente por su forma dramática

<sup>10</sup> Jean Georges Noverre bailarín Francés y profesor de ballet(1727-1810)

sino porque, en este día, gran riqueza a la expresión; fue una obra exótica más que trágica, en ese momento, aun sus obras no tenían la fuerza dramática que reflejaría, más adelante en su obra Jasón y Medea.

También en 1754 el célebre actor inglés y mimo muy importante en su época, David Garrick, definió a Noverre como el Shakespeare de la danza.

El estallamiento de la guerra entre Inglaterra y Francia provocó el repudio del público londinense hacia todo lo francés, de manera que en protesta incendió los decorados del teatro y nombró a Noverre extranjero indeseable.

Sin embargo es preciso reconocer que Noverre dió, grandes aportaciones al desarrollo del ballet del siglo XVIII. Este hombre fue precursor y reformador de la historia de este arte, aunque no fue el creador del ballet d' action, lo consolidó dándole gran peso a la expresión facial, mímica y al sentimiento; en abierto enfrentamiento con las costumbres de su época, en la cual se daba un fuerte

énfasis a la técnica, cambió el gusto por la rutina dancística que imperaba en ese momento, planteó la importancia del trabajo en equipo músicos, bailarines, escenógrafos y maestros y no imponía sus ideas a los intérpretes sino dejaba que las asimilaran y las ejecutaran libremente, claro está, bajo los estigmas de su estilo. Generó una gran batalla contra el vestuario de la época quitó las pelucas, las máscaras y los zapatos de tacón.

Apartó el ballet de temas mitológicos dándole nuevos contenidos, otorgó una importancia nueva y desconocida hasta entonces al cuerpo de baile, propiciando que participaran más activamente en las obras y no como mero telón. Dejó ideas muy claras sobre la importancia del artista de ballet y del maestro. Para él, bailarines y maestros debían ser muy cultos conocer la música, pantomima, drama, literatura, etc.

Fueron más de 50 ballets los que Noverre puso en escena, llegaban de todas partes

de Europa, para aprender de él la técnica y los montajes fue muy reconocido y respetado.

No sería posible dejar pasar el siglo XVIII sin mencionar a grandes figuras como lo fueron:

Gaetano Vestris, August Vestris, Madelaine Gimard, Dauverbal., etc.

Fue así como culminó el siglo de las luces dando cabida y viendo brillar a una serie de aspiraciones en cuanto al ballet, se refiere pues ese siglo representó una época en la que se delinearon y se perfilaron y se consolidaron todas las ideas, que ya se habían estado generando en épocas anteriores.

En el siglo XVIII también, el ballet dejó de ser parte de la nobleza, pues adquirió un profesionalismo en el que tomaron su camino con gran fuerza, la técnica y la expresión, todo ello condujo a una conquista más grande, lograr que la problemática de la gente más sencilla y los sentimientos humanos, se volcaran en el ballet, haciendo de él un arte verdaderamente grande.

Fue un momento en que todos los creadores empezaron a tomar conciencia y a cuestionar todo lo referente al pensamiento social de la época, lo que dió como resultado que en el siglo XIX se reflejaran, en diferentes obras las ideas y sentimientos humanos cualesquiera que estos fueran. Los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX, fueron muy importantes para la danza, por que en esos años empezaron a aparecer importantes figuras profesionales, que sumaron elementos desarrollados durante el siglo XVIII, los que llevaron a la cima y dieron al ballet un nivel aun superior.

En el siglo XIX el ballet ya se había convertido en un arte verdadero y contundentemente profesional, en el que se le ligaban, magistralmente la técnica y la expresión, esta basada en sentimientos reales de todos los seres humanos, no solo de los nobles sino de toda la parte del pueblo.

No se puede hablar de este periodo, sin considerar la labor tan importante que para

el ballet realizaron dos grandes figuras, como fueron <sup>11</sup>Salvatore Viganò y <sup>12</sup>Carlo Blasis ellos en sí mismos fueron la suma y la síntesis que llevaron al ballet a un peldaño superior. Muy joven y a pesar de ser napolitano Salvatore Viganò debuto en Roma como travesti pues todavía en esa ciudad no era permitido que la mujer participara en escenarios públicos, así que tuvo que ejecutar el papel de una mujer.

De 1791 a 1795 Viganò y su esposa marcharon a Viena donde Viganò logró un importante desarrollo como maestro. En su primer periodo de esplendor realizó muchas obras en las que su esposa era la figura principal, María Medina llegó a poner en práctica lo que años antes, hicieran La Salle bailar en túnica y sandalias. Ella contribuyó notablemente al éxito de Viganò que se había consagrado a la técnica del ballet aunque también se preocupaba por lo expresivo a través de los movimientos corporales.

#### ***Importancia de la obra de Viganò:***

1.- intentó devolver a la danza el balance entre técnica y expresión este equilibrio que se había perdido por el abuso de la búsqueda expresiva.

2.- Puso freno a los desbordamientos expresivos.

3.- En el ballet Coroliano logró plasmar la expresión pero junto con la belleza plástica del cuerpo en movimiento.

4.- Fue un maestro que logró equilibrar las virtudes de la expresión generada, por la escuela francesa y por la danza pura, que ha sido un aporte de la escuela italiana y fue de los primeros precursores. De la escuela italiana del ballet.

5.- Las innovaciones de Viganò se materializaron en una nueva modalidad de ballet conocida como coreódrama o drama coreográfico, cuyas características eran:

- Establecer una proporción en la belleza plástica del movimiento.
- Realizar las actitudes individuales en relación con los grupos; es decir Viganò logro mover a los solistas en armonía con el cuerpo de baile.
- En todo momento se buscaba el predominio de la plasticidad.

<sup>11</sup> Salvatore Viganò compositor y coreógrafo (1769-1821)

<sup>12</sup> Carlo Blasis; Maestro de ballet, coreógrafo y bailarín (1795-1878)

En sus coreodramas, buscó darle importancia tanto al solista como al cuerpo de baile, dándole a este un gran peso, contenido, sentido dramático, carácter y valor plástico. Todos estos elementos siguen siendo fundamentales hasta nuestros días.

Carlo Blasis 1797-1878 fue una de las figuras más trascendentes dentro del ballet, hasta hoy su legado es válido fundamentalmente por su labor como pedagogo. Esta función lo convirtió en maestro, ya no concebido con la vieja defeción que se le atribuían a quienes realizaban los montajes coreográficos sino ahora correspondía a quienes enseñaban el ballet, con todo un fundamento pedagógico. Nació en Nápoles en el seno de una familia relacionada con las artes, él y sus hermanos recibieron formación artística pero además científica, gracias a la formación que recibió en su familia, este personaje pudo incursionar en diversos terrenos del arte y de la ciencia, cuestión que le favoreció toda su vida por la utilidad que dió a sus conocimientos,

conoció la historia de la danza su trayectoria y su técnica, supo de historia, música, artes plásticas y de ciencias. “

*”<sup>13</sup>Aportes de Carlo Blasis*

*1.- Luchó por dar a la danza el máximo rigor académico, basado en sólidos elementos pedagógicos presentes en la enseñanza y el aprendizaje del ballet, con una superposición científica.*

*2.- Fue el máximo defensor de la Danse d'ecole.*

*3.- Definía a la danza como una simbiosis y síntesis de elementos ideales y corporales, es decir procuraba establecer una mezcla entre lo físico y lo ideal.*

*4.- Consideró el cuerpo como un instrumento y por ello lo comenzó a estudiar profundamente basado en elementos científicos y fisiológicos*

*5.- Estudió la constitución física ósea, muscular y nerviosa del cuerpo humano, distinguió las partes del cuerpo en función de la danza.*

*6.- Fue un enamorado de la técnica pero la asociaba a la expresión. decía que no podía*

*descuidar el sentimiento en el arte del ballet y se preocupaba por lo que el rostro debía manifestar.*

*7.- Fue muy sensible a los reclamos de su tiempo. En esa época gustaban mucho los giros al danzar y el presto mucha atención a esto por lo que estudió todo lo referente a dichos movimientos.*

*8.- Se le considera el padre de la arquitectura de la pirueta. Buscaba la rotación de las piernas de la rodilla, desafió la reglamentación de la abertura de las piernas ósea de el dehors.*

*9.- Aplicó física en el giro, la fuerza centrípeta y centrífuga, buscando el equilibrio entre ambas.*

*10.- Estudió los ángulos en las piruetas y también en el giro. Fue el primero en aplicar el spot.*

*11.- Su pasión por las piruetas fue tal que les dedicó gran atención sobretodo a la posible ejecución de las piruetas lenta. Él decía que debían ir todas a la mayor gracia posible.*

*12.- Sistematizó la preocupación porque hubiera concordancia entre los*

*movimientos del cuerpo (particularmente de el tronco) buscaba una buena colocación y se empeño en amortizar las piernas y los brazos (todo esto aplicado específicamente a las piruetas).*

*13.- Hizo estudios científicos relacionados con el salto, enfatizo la importancia del aplomo con base a la elevación. Estudió la flexión o el Plie así como la postura alta y los hombros altos en la posición del salto.*

*14.- En su preocupación por la expresión, decía que los gestos debían de ser estilizados aunque fueran grandes para no perder el estilo y el buen gusto.*

*15.- Decía que el ballet debía armonizar las formas geométricas con la estilización gesticular.*

*16.- El fue el que ordenó o sistematizó el entrenamiento y la enseñanza del ballet en barra y centro.”*

Todos estos pensamientos culminaron con su construcción teórica. Una importante aportación de esta, fue la enfatización del movimiento, el cuerpo debía ser capaz de expresar sentimiento y arte, pero había que cultivarlo y eso requería todo un proceso.

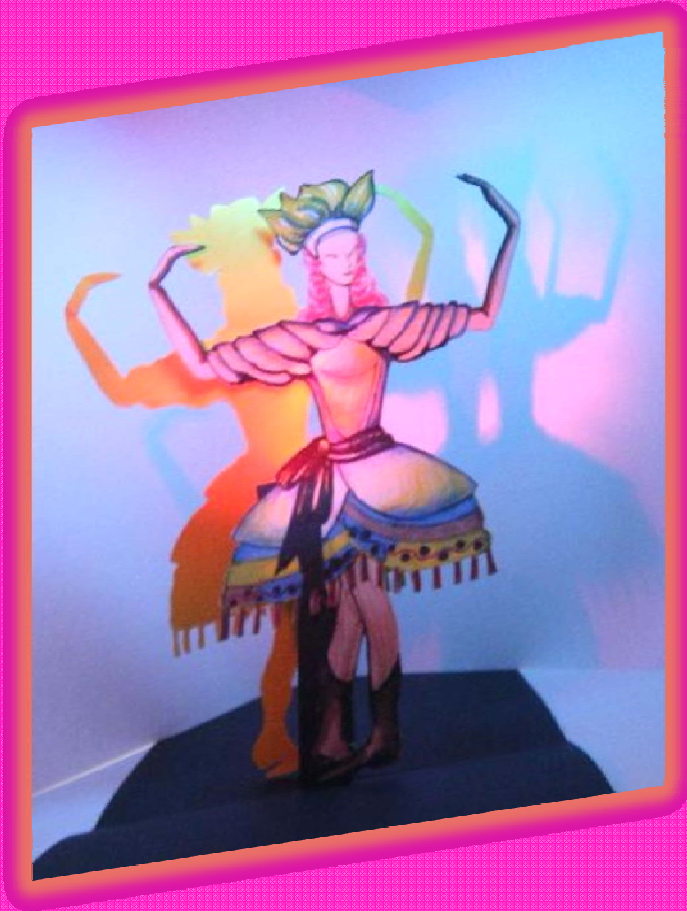
Blasis tuvo dos alumnas celebres ellas se consagraron en el esplendor del Romanticismo en el ballet. Carlota Grisi y Fanny Cerrito.

### **Vestuario:**

A finales del siglo XVIII la evolución de la técnica en el ballet crecía a pasos agigantados y esto reclamó el mismo crecimiento en el vestuario, la primera en proponer un vestuario que le permitiera mostrar la técnica adquirida en movimientos y saltos fue Marie Camargo como ya la he mencionado, recortó varios centímetros a la falda que se usaba en ese momento dejando al descubierto los pies a partir de los tobillos y retiró los tacones de sus zapatillas dando inicio a un calzado más flexible y cómodo, aunque aún sus vestuarios seguían siendo suntuosos con grandes enaguas y ornamentados, también incorporó las pantaletas de protección que eran largas y confeccionadas en percal, sin embargo no sería hasta el periodo de Carlo Blasis (1844) que se propondrían reformas más drásticas en el vestuario

femenino y masculino, fue el mismo Blasis quien escribió un tratado de danza, *Elémentaire et Pratique de la Danse*, donde describe que éste debe ser en el caso de los hombres pantalones cortos de tela blanca y chaquetas ajustadas al cuerpo de manera estrecha y un cinturón de cuero negro con hebillas para ajustarse y en el caso de las mujeres la falda y blusa sería de muselina blanca, con una faja color negro que usarían al rededor de la cintura.

En este periodo también se dió la implantación de la medias, fue un fabricante y diseñador de vestuario de la Opera de Paris quien crearía la medias para la danza y <sup>14</sup>Agust Boumonville fue el creador de la zapatilla Boumonville para los bailarines masculinos, estas zapatillas tienen un vampiro blanco en forma de V en la parte delantera para hacer que el pie dé mejor aspecto, son largas y puntiagudas; se siguen usando en todos los ballets de Boumonville.



## 1.5 El ballet romántico.

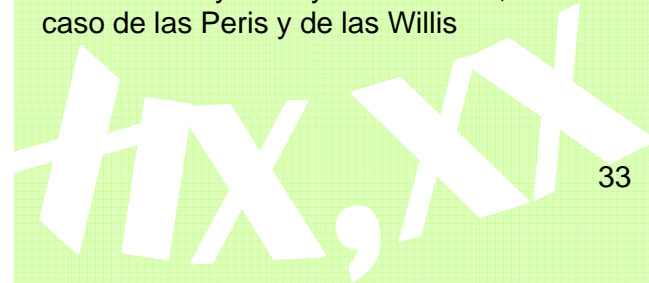
El siglo XIX fue también un periodo muy significativo en el desarrollo del ballet. El siglo XVIII fue el siglo de las luces, pero el siglo XIX se ha considerado como un siglo de conquistas y realizaciones en este arte el siglo que acuno dos grandes estilos del ballet que ha trascendido a través de la historia y que se han mantenido hasta nuestros días: El estilo Romántico y El estilo Clásico. A diferencia de las otras artes en las que el estilo clásico se manifestó antes que el Romanticismo, en la danza este ultimo estilo fue el que marco la pauta de las tendencias en la primera mitad del siglo XX, en la segunda mitad lo predomino el estilo clásico.

El Romanticismo fue una consecuencia de todo un proceso de cambios políticos y sociales producidos a partir de la revolución francesa de 1789. Ésta arrastró a las masas a un combate frontal en contra de un feudalismo arcaico y profundamente inequitativo. El combate armado, fue producto sin duda alguna, de procesos de cambio. Fundamentados en una revolución ideológica que se estuvo gestando durante todo el siglo de las luces.

Las ideas y aspiraciones de libertad de igualdad y de fraternidad, estallaron en busca de una sociedad mejor.

Las obras románticas del ballet, dieron énfasis a la representación de las fuerzas antagónicas, como el bien y el mal; ponderaron el papel de la mujer, devenido en símbolo de madre, amante, heroína, nunca la mujer había sido tan marcada, en el centro de los argumentos y de las obras creadas en torno al ballet.

La tendencia evasiva y fantasiosa, llevó a los artistas a mirar al pasado y por lo tanto a retomar de la EDAD MEDIA los temas de fantasía, leyendas y mitos. Esta necesidad escapista inspiro a los ballets. Empezaron a figurar personajes y contextos que antes no figuraban como los bosques hechizados, sílfides (personajes que no podían ser tocados pues se les caían sus alas y caían) aparecieron las ondinas, las sirenas, las náyades y otros protagonistas de literatura y de leyenda exótica, como el caso de las Peris y de las Willis



(mujeres que morían vírgenes antes de llegar al matrimonio) los escenarios fueron adaptados para poder representar bosques, cementerios y castillos etc.

Todo esto dió paso a importantes cambios ya no solo a los temas y argumentos de las obras sino también a las técnicas de ejecución, en el vestuario y la maquinaria teatral; el vestuario retiró todo lo que estorbara para el desarrollo de la técnica así como también se especializó el calzado para la danza.

Carlos Blasis fue el que preparó el terreno para los pasos etéreos, muy propios del Romanticismo, él trabajó todo un arsenal de pasos para lograr que la mujer se convirtiera prácticamente en protagonista de las obras y el bailarín fuese más bien su ayudante. Fue a partir de entonces cuando éste empezó a perder su jerarquía en la danza, dando paso a uno de los artífices para hacer que las bailarinas volaran, el cable pero como era mecánico fallaba mucho y no era muy convincente. a la estelarización de la mujer en escena.

Por otra parte los temas nuevos lograron otras conquistas, por ejemplo dado que se perseguía lo etéreo se presentó una innovación nunca antes vista que dió un vuelco a la técnica y originó toda una revolución en ella y fue el uso de las zapatillas de punta.

La implantación de las puntas como gran conquista en este periodo fue el resultado de un gran trabajo técnico. Este nuevo artefacto en sus inicios no tenía extremos duros como los de nuestros días, hasta la tercera década del siglo XIX las zapatillas de punta estaban realizadas en varias capas de tela, para favorecer el pararse sobre las puntas de los pies sin lastimar a estos.

Todo el trabajo en el ballet correspondiente al estilo Romántico, se empezó a desarrollar por <sup>15</sup>Filipo Taglioni bailarín y maestro de origen italiano, quien dió y concluyó los sueños de otros maestros del siglo XVIII, formó parte de toda una dinastía de el ballet.

<sup>15</sup>Filipo Taglioni bailarín y maestro, (1777-1871)

Trabajó en diferentes partes de Europa conoció todos los adelantos técnicos alcanzados durante el siglo XVIII y los pudo plasmar en sus obras, sobre todo a través de su hija mayor <sup>16</sup>Marie Taglioni, fue alumna de su padre también lo fue del maestro Francés Coulon, el talento de la Taglioni (considerada un instrumento precioso en el ballet Romántico) encarno los ideales de la época, pues poseía grandes dotes de expresión corporal y facial

#### ***Corrientes del ballet romántico.***

Corriente mística o sobrenatural, fue la corriente que dio mayor atención justamente a los temas de tipo místico y sobrenatural, se caracterizaba por hacer temas evasivos con respecto a la realidad, pues hacia uso significativo de la fantasía.

El 21 de Noviembre de 1831 en la Opera de Paris, Filipo Taglioni estrenó un ballet, que conformaba una escena dentro de la opera llamada Roberto el diablo a partir de esta obra, se empezó a utilizar un nuevo vestido que con el tiempo se iría perfeccionando y era de una tela vaporosa.

<sup>16</sup>Marie Taglioni bailarina europea, (1804-1884)

El 12 de Mayo de 1832 el propio Filipo Taglioni, creó un ballet para explotar las características técnicas requeridas por el estilo romántico, este se llamó La Sífide, fue una obra que trascendió por haber sido completamente hecha por él a diferencia de la anterior que solo fue una escena dentro de la opera.

El argumento de La Sífide fue escrito por Adolph Nourrit y la música de Schneitzhoefer el escenógrafo fue Ciceri y el vestuarista fue <sup>17</sup>Eugenio Lamy quien diseño la definitiva falda romántica conocido como tutu romántico..

Esta obra sintetizo el espíritu de búsqueda del estilo y logró el ideal que una bailarina conquistara encarnar a una sílfide, quien consiguió lo anterior fue Marie Taglioni, quien mas adelante se caracterizará por ejecutar extraordinariamente los balances debido a su gran sentido de equilibrio.

En esta obra de corriente terrenal, humana y pagana, es muy importante dentro del romanticismo; los personajes si eran de carne y hueso mas humanos sin embargo también representaban temas

<sup>17</sup>Eugenio Lamy vestuarista de las Sílfides, 1832



ideales como sueños y aspiraciones. En ella se resaltaba el amor y la pureza sobre todo el bien sobre el mal.

Debido a las guerras del periodo y otros aspectos sociales como las demandas populares, el Romanticismo tuvo en cuenta lo folklórico de forma teatralizada, la máxima exponente de esta corriente fue, la bailarina <sup>18</sup>Fanny Elssler. y <sup>19</sup>Jules Perrot quien también hizo obras que se convirtieron en prototipos de esta modalidad romántica, entre sus obras más destacadas se encuentran el ballet Catalina o La Hija del bandido.

La corriente mixta fue el resultado de la fusión de lo místico y lo terrenal. Se hicieron muchas obras con respecto a esta corriente pero lo que más trascendió en la historia fue Giselle. Esta obra se estrenó en la Opera de París el 28 de Junio de 1841 como el producto del trabajo de dos maestros <sup>20</sup>Jean Coralli y Jules Pierrot.

Este ballet se considera parte de la corriente mixta del Romanticismo, porque en el primer acto, manifiesta la corriente terrenal, humana y pagana y en el segundo

<sup>18</sup>Fanny Elssler, bailarina austriaca (1810-1884)

<sup>20</sup>Jean Coralli, bailarín y coreógrafo (1779-1854)

muestra lo puramente romántico basado en la tendencia mística y sobrenatural.

No podríamos dejar de mencionar que uno de los mejores exponentes masculinos de este periodo fue sin duda Jules Perrot, Gautier lo describió así: es sumamente feo de la cintura para arriba tiene cuerpo de tenor lo que todo lo dice, sin embargo de la cintura para abajo es encantador no se puede dejar de hablar de las piernas de Perrot, las coyunturas de los pies y de las rodillas son extremadamente finas, es a la vez dulce, vigoroso, elegante y flexible. Al ver la suave agilidad y su ritmo perfecto, la flexibilidad del movimiento de la pantomima, se debe reconocer a Perrot como el aéreo, el silfo el Taglioni Hombre.

Hubo una etapa de transición que dio inicio en 1850 y duró hasta las últimas décadas del siglo XIX, cuando empezó a surgir el periodo clásico.

Si bien se decía que los temas del romanticismo se repetían con mucha periodicidad, hubo dos grandes conquistas en

<sup>19</sup>Jules Perrot bailarín (1810-1892)



esta nueva etapa que en realidad fueron exacerbaciones de los aportes anteriores: el baile de puntas y la elevación de las bailarinas.

Sin embargo aun los estridentes rezagos del romanticismo, hicieron que estos aportes se pusieran a los pies de las primeras bailarinas

Fue un periodo en el que se retomó la eteriedad como elemento central, las mujeres hacían balances y los personajes masculinos las sostenían.

Como dato histórico debo resaltar que fue en el año de 1870 cuando se trataba de crear una manera mas audaz para unir los elementos de la coreografía, el vestuario, la escenografía, la música y la iluminación; de todo ello se pretendía una unión armónica entre todas las partes, acorde a los nuevos tiempos políticos y sociales, fue así como Saint-León puso todo su empeño para lograr tan anhelada armonía vinculado a la innovación, en este contexto fue creado Coppelia, y con ello arrancó una larga vida para ésta.

### ***Importancia del Romanticismo en el ballet.***

El Romanticismo ha representado para el ballet una de las etapas mas importantes por la siguientes razones:

1.- Fue la culminación de una etapa de desarrollo en la técnica y la expresión.

2.- Significó una edad de oro dentro de la historia del ballet y en ella surgió uno de los grandes estilos aun vigente: el estilo romántico, que sigue perenne en obras inmortales.

3.- Fue un periodo de esplendor porque en él se dieron factores que enriquecieron el estilo romántico, gracias a las creaciones de maestros excepcionales, que coincidieron con compositores extraordinarios, que a su vez supieron proporcionar música funcional bien conjugada con el aspecto argumental.

4.- Los argumentos de estas grandes obras estuvieron llenos de grandes libretistas, que dieron vida a través del arte, a los temas que reclamaba el espíritu romántico, ellos crearon temáticas y argumentos inéditos hasta entonces, rescatando con carácter nuevo pero referido a leyendas antiguas del Medioevo.

5.- Aparecieron interpretes idóneos que supieron plasmar lo etéreo y lo espiritual, lo sensual lo místico y lo pagano de cada obra como Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Marie Taglioni y Carlota Grisi entre otras.

6.- Para dar una ambientación adecuada a las obras, surgieron grandes innovaciones en la maquinaria teatral.

7.- La revolución técnica de la época, fue fundamental en especial el baile en zapatillas de punta.

8.- Hubo toda una revolución en el vestuario, como el tutu romántico, fue estilizada la chaqueta de los bailarines hombres. También cambiaron los peinados y el calzado, se eliminaron las pelucas y los zapatos de tacón.

### **Vestuario:**

En el ballet romántico nace el vestuario denominado Tutu que consiste en un corpiño unido a una falda ligera y vaporosa confeccionado con varias capas de tela y que desde el siglo XIX se podían elaborar en gasa, muselina, organdí y tarlatana, generalmente de color blanco o blanco roto. Si el Tutu es largo hasta los tobillos en forma

de falda acampanada de tul y en ocasiones tiene mangas que se le denomina Tutu romántico, y es característico de los ballets románticos como Giselle y Las sylphides.

Cuando es una falda rígida con capas de paño alrededor que se extienden hacia las caderas y no se utiliza un aro, por lo general se le conoce como Tutu campana.

Si es una falda rígida también con capas de paño de red que se extienden al exterior a partir de las caderas y deja ver toda la pierna

y además utiliza un aro de alambre en las varias capas de tela para mantenerlas planas y rígidas es conocido como Tutu tortitas, Tutu tardo romántico o a la italiana.

Marie Taglioni inmortaliza el Tutu romántico y también se le atribuye el ser la primera en utilizar zapatillas de punta, estas primeras zapatillas de punta estaban elaboradas por varias capas de tela y suela de cuero además estaban bordas en repetidas ocasiones en la punta, este calzado de este periodo no ofrecía mayor apoyo a las bailarinas, tenían que poner algodón entre los dedos de los pies, para mayor comodidad y solo confiaban en la fortaleza de sus pies, dedos, empeines y tobillos.



## 1.6 Marius Petipa y el ballet imperial.

Desde tiempos muy remotos los rusos emplearon la danza como un medio de expresión nacional que les dió una especie de identidad fortificante ante momentos difíciles, como fueron las dinastías, las invasiones a las que se enfrentaron en la época de los tártaros y los mongoles por poner algún ejemplo.

La historia de la danza en Rusia nos permite conocer que desde los primeros siglos de nuestra era se hacían danzas populares acompañadas de cantos, La estrecha relación de esta danza con la estructura melódica que la acompañaba dio lugar a un fenómeno que se llamó cantinella, el cual se produjo en la danza folklórica rusa, precisamente por la fusión del baile en ese tipo de melodías.

En la cantinella los pasos debían responder a la música como parte de la esencia de la danza. Esta propiedad era una herencia de baile popular espontáneo que nutrió a la danza posteriormente practicada por profesionales, de hecho cuando llegó el ballet a Rusia la cantinella seguía presente.

El año de 1734 fue trascendental para Rusia, en materia de ballet porque llegó a ese país el maestro francés <sup>21</sup>Jean Baptiste Lande, en esa época estaba como zarina Ana Ivanovna. Con la experiencia adquirida en las escuelas francesa y danesa, Jean Baptiste logró dar importancia a las actividades danzarias en Rusia, por su trabajo la zarina le autorizó dar clases en la Escuela del Cuerpo de cadetes, que era una formadora de la nobleza militar rusa, después de un tiempo de entrenamiento los propios cadetes fueron los primeros en actuar en un ballet profesional.

En este periodo de transición entre el estilo Romántico y el Clásico, los hombres siguieron quedando todavía muy opacados; la figura masculina de finales del siglo XIX recibía un trato peyorativo su presencia se reducía a ser la tercera pierna de la bailarina incluso suprimieron la participación de los hombres en los escenarios y dieron a las mujeres los papeles masculinos para que ellos los caracterizaran, las mujeres que hacían papeles de hombres eran conocidas como in-travestis.

<sup>21</sup>Jean Baptiste Lande, coreógrafo y bailarín 1698-148

En este periodo se creó una obra intermedia que se conoce como El Lago de los Cisnes, esta es una obra de gran relevancia en el ballet por su trascendencia hasta nuestros días y es la máxima exponente en el Clasicismo, aunque surgió previamente al desarrollo de este nuevo estilo. El Lago de los Cisnes en 1877 se puso en escena sin gran éxito, y en los años ochenta del siglo XIX fue montada otra vez la obra coreografiada por Joseph Hansen, pero tampoco tuvo gran éxito; finalmente, <sup>22</sup>Marius Petipa y <sup>23</sup>Lev Ivanov lograron unir sus esfuerzos y crearon una obra sublime con la música de Tchaikovski.

Johansson y Cecchetti fueron quienes formaron a bailarines de la talla de Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinski, Matilde Chessinkaya, Olga Preobrajenska, Alexander Gorsky, Anatole Obukof, Agripina Vaganova y Paúl Gerdt. Después de estos dos grandes maestros llegó a Rusia quien permitió que las nuevas figuras del ballet ruso brillaran fulgurosamente: Marius Petipa

<sup>22</sup> Marius Petipa, coreógrafo y bailarín 1818-1910

<sup>23</sup> Lev Ivanov, bailarín y coreógrafo 1834-1901

Marius Petipa Nació en Marsella el 11 de noviembre de 1818, siendo hijo de Jean Antoine Petipa un reconocido maestro francés, fue alumno de Vetrís en París y bailó con el ballet Danzomanía de Pierre Gardel.

Posteriormente actuó en Bruselas, y fue en otras ciudades de Francia donde inicio su labor como maestro.

En 1839 y ese mismo año visitó América con su padre y bailó con él en este continente, particularmente en los Estados Unidos, mas adelante fue a Burdeos y ahí amplió su repertorio como bailarín con las obras Giselle, La Sílfiide y La Peri.

En 1847 llegó a Rusia a través de un contrato como bailarín y él mismo montó la obra Paquita para su debut.; De acuerdo con la crítica Marius Petipa ha trascendido más por su proyección que por su técnica así como por su gran calidad en las danzas de carácter.

***Logros de Marius Petipa en Rusia, el clasismo ruso.***

Marius Petipa fue hombre muy respetuoso de la tradición Rusa y de todo lo que a esta procedía. Tuvó también un talento original

que le permitía las diversas experiencias devolviéndolas como productos nuevos.

Dió una importancia particular a la psicología que habría de tratar en cada una de sus obras, sin desatender el uso de la técnica. En toda su carrera como creador su credo consistió en recrear los ojos y despertar la mente.

Inauguró una nueva etapa de relación maestro-compositor musical, al lograr que Tchaikovski escribiera La Bella Durmiente en 1890 y el Cascanueces en 1892, con la participación de Lew Ivanov como maestro. Realizó una nueva versión del Lago de los Cisnes entre 1894 y 1895 y con el compositor Grazno creó el ballet Raymonda en 1898.

Petipa tuvo la influencia de otros creadores por ejemplo de Perrot retomó la idea de desarrollar la historia a través de los pasos de acción, también manifestó una preferencia por lo contenidos en los argumentos y por los personajes dramáticos en las obras. Por otras influencias Petipa incorporó mímica de gran fortaleza y sin duda, expresó siempre gran amor por los bailes nacionales y folklóricos de Rusia;

y la profundidad de los personajes de Saint León, retomó la habilidad de hacer pirotecnia, con el fin de que las bailarinas se lucieran de manera especial en el escenario y de él también adquirió el gusto por crear numerosas secuencias con mayor movimiento para el cuerpo de baile, la obra de Petipa fue muy extensa y por demás heterogénea, hizo ballets basados en cuentos de hadas como La bella durmiente y trabajó con otras obras creadas con fantasía de todo tipo.

Marius Petipa realizó varias reposiciones de obras famosas del Romanticismo y sus ballets fueron muy diversos.

Algunos con temas históricos y otros ballets con temas clásicos, especialmente de la antigüedad grecolatina.

Ballets con temas nacionales (de carácter) basadas en danzas folklóricas. Divertimentos puros.

En su obra creadora Petipa logró llevar la técnica a un nivel nunca antes empleado, además tuvo a bien imprimirle un nivel de expresión artística muy significativa que daría lugar al Clasicismo.

El clasicismo fue el nivel alcanzado por el ballet en el cual la técnica lograría su máximo desempeño acompañado de un intenso trabajo en la interpretación.

Ambos elementos estaban muy bien entrelazados con las creaciones musicales. Petipa realizó grandes virtuosismos para los solistas y a la vez creó coreografías, especialmente concebidas para dar mayor validez al cuerpo de baile a él se le debe la elaboración definitiva de *El pas de deux* pues éste estableció la estructura de él entre *el adagio, las variaciones y la coda*

En términos coreográficos logró lo equivalente a un director de orquesta pues de la misma manera que éste es capaz de quitar o agregar notas a las partituras, Petipa logra crear verdaderas sinfonías de pasos manteniendo siempre gran calidad en sus trabajos. Marius Petipa llevó el Clasicismo a todos los rincones del ballet, considerando a éste como una conquista nacional e internacional.

El estilo clásico surgió en la segunda mitad del siglo XIX como un movimiento superior

en el ballet haciéndolo como una síntesis de los mejores momentos de éste.

Este estilo se proyectó en una aplicación mas elevada de la técnica, combinada con expresividad a través de distintas caracterizaciones y de composiciones musicales, que a su vez estaban en función de sus objetivos técnicos y expresivos.

Muchas de sus grandes creaciones estuvieron basadas en juegos coreográficos, entre el cuerpo de baile y los solistas, él mostró por primera vez un acabado coreográfico entre todos los bailarines, y ésto lo llevó acabo en todas sus obras a pesar de la diversidad de las mismas.

***Sus principales creaciones fueron:***

La hija del Faraón

Los millones de Arlequín

Don Quijote, La bayadera, La bella durmiente, El lago de los cisnes, Raymonda, El espejo mágico.

Las versiones que recreó en base a obras originales fueron:

El corsario, La esmeralda, Paquita, Coppelia, Giselle.

La consolidación del clasicismo y la formación de grandes figuras rusas en el campo de la interpretación, en el siglo XIX, constituyeron la arcilla que mas adelante utilizaron nuevos maestros de ballet que lograron su consagración en el siguiente siglo; tal es el caso de Mijaíl Fokine cuya trayectoria abordaremos más adelante

### **Vestuario:**

Tras varias décadas de utilizar el Tutu romántico donde lo mismo se utilizaba tanto en clase como en los escenarios la única diferencia era el peso de los tejidos o en la ornamentación, nuevamente con la evolución en la técnica del ballet, la coreografía y la aparición del clasicismo ruso, surge una nueva variante del Tutu más corto que se modifica para que quede de manera horizontal por arriba de la rodilla y se le conoce como Tutu clásico. También hubo una mejora mas en las zapatillas de punta esta tenía una caja de varias capas de tela que envolvían a los de dedos de los pies y una suela más rígida solo en la parte de los dedos para hacer la punta más silenciosa.

1.7  
Fokine, Isadora y Diaghilev.

El siglo XIX culminó con un hecho extraordinario mientras en algunos países de la Europa occidental como Italia y Francia el ballet no había conseguido tener un verdadero reconocimiento oficial que significara un avance en este arte, en Rusia ya se había logrado un significativo auge tras el periodo romántico al que algunos historiadores llaman el estancamiento, pero que en realidad fue trascendental para el ballet ruso y su particular desarrollo. El ballet en Rusia no hubiera adquirido los niveles ni los impactos que le caracterizaron, sin la experiencia ya fortificada de los grandes maestros que fueron Christian, Johanson, Cacchetti y Marius Petipa

Este nuevo estilo, el Clasicismo, se manifestó en innovaciones coreográficas que también traspasaron las fronteras internacionales, las creaciones rusas hoy en día son importantes parámetros para medir a un bailarín de cualquier parte del mundo.

El desarrollo didáctico del ballet ruso alcanzó su máximo punto a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pero a fines de este el esplendor alcanzado empezó a degenerarse dando como resultado una crisis en el periodo de 1898-1902, provocada principalmente porque las conquistas técnicas alcanzadas habían acaparado la esencia del ballet, había un tecnicismo a ultranza, por ejemplo el tecnicismo en las puntas era lo que se le exigía estrictamente a la bailarina. Degeneró entonces en una monotonía en las coreografías, se empezó a dar una separación entre la técnica y la expresión. La bailarina se convirtió en el centro del espectáculo quedando de lado las demás áreas, y el maestro quedaba absorbido para el uso y lucimiento a la conveniencia de ésta en las coreografías.

Las coreografías cayeron en una pobreza y los maestros coreógrafos se convirtieron en vasallos de las bailarinas, esto derivó en que los compositores crearan música que complaciera a las bailarinas, éstas se transformaron en personajes mimados y

24 Mikhail Fokine, maestro de ballet, coreógrafo y bailarín 1880-1942

hacían alardes de tener magnificas relaciones con la nobleza, era ya inevitable que se mostrasen en escena con joyas; objetos que les habían obsequiado por su arte; podían interpretar personajes de campesinas y ellas no dejaban de usar las joyas que querían presumir pasando por encima de la fidelidad del vestuario, ésto desde luego que provocaba que se perdiera el realismo de la obra

Sin embargo en el terreno docente, empezaron a ocurrir eventos positivos y alentadores: los maestros seguían formando bailarines con gran solidez en la técnica y en la expresión era posible verles interpretar viejos papeles del repertorio clásico, pero a la vez ver en ellos ciertas luces en las generaciones de nuevas obras y aportaciones al ballet.

El mundo del arte pronto iba a desempeñar un papel definitivo en el futuro de la danza. Pero además la figura de Wagner habría de inspirar a un joven artista que también iba a cambiar el futuro de la danza: 24Fokine (quien también toma inspiración de Isadora Duncan).

<sup>25</sup>Isadora Duncan como adolescente empezó a bailar en las casas de la burguesía americana en lo que ella consideraba un tipo de danza nueva, lejos de las convenciones del ballet que ella deploraba. Este nuevo tipo de danza se inspiraba al igual que las ideas de Wagner, en el ideal y la estética de los griegos.

Isadora Duncan es una de esas que la historia del arte genera y para la cual es difícil intentar una clasificación e incluso un juicio. Fue sin duda la pionera de la danza moderna pero, curiosamente cuando la danza moderna surgiera con toda su fuerza en la década de los veinte ya en el siglo XX en América y Alemania, la estética y planteamientos de esta nueva manera de entender la danza, no tendrán nada que ver con los planteamientos de la bailarina.

Por ello es difícil definir en qué consistió la grandeza de esta artista, si no es de una manera aislada y centrándonos únicamente en ella misma. Liberó a la danza de los corpiños, zapatillas, música e incluso de la coreografía propiamente dicha. Para esta mujer la danza había de surgir

en el momento en que la comunión entre el alma del artista y la música establecían contacto. Fue la primera que bailó música de Beethoven y Chopin.

En cuanto a su posterior influencia en rumbos que habría de tomar la danza moderna de principios de siglo XX, no puede olvidarse que fue la primera bailarina que utilizó la gravedad como un medio de expresión, que hasta entonces la danza no mejor dicho el ballet, había ignorado la gravedad en la búsqueda de esa elevación que caracterizaba toda la técnica de puntas y saltos. Isadora fue consciente del peso del cuerpo y lejos de ignorarlo decidió utilizarlo como medio expresivo en sus bailes.

Cuando en 1904 Isadora Duncan bailó en San Petersburgo, entre la audiencia se encontraban todos los jóvenes artistas de la compañía de ballet entre ellos Fokine, y aunque todos criticaron la falta de técnica de la bailarina, no pudieron resistirse a la innovación que la artista americana traía consigo; el año siguiente Fokine coreografió *Acis y Galatea*, obra en la que los alumnos

<sup>25</sup> Isadora Duncan, bailarina estadounidense, (1878-1927)

interpretaban a dos jóvenes griegos vestidos con túnicas y no con los consabidos tutús, Fokine quería que los bailarines no llevaran medias para así dar un aire más realista a la obra, pero fue tal la censura del teatro, que Fokine hizo se diseñaran unas medias especiales incluidos los dedos de los pies.

En 1905 estalla la revolución rusa. Un grupo de bailarines, coreógrafos y diseñadores, conspiraron para transformar la esencia de las artes y es entonces cuando aparece en escena Mijaíl Fokine, líder en estas transformaciones fue un hombre que salió de la antigua escuela imperial y formado en la academia Rusa de Ballet, se dió a la tarea de transformar este arte, primero lo hizo en el seno del teatro imperial Marinsky y después tuvo a bien rodearse de elementos, que favoreciesen las transformaciones propuestas por él, encontró entonces a su aliado <sup>26</sup>Serguei Diaghilev como el máximo propulsor, de sus ideas innovadoras. Tras el encuentro de ambos surgió la compañía Los ballets Rusos de Diaghilev.

<sup>26</sup> Serguei Diaghilev, empresario y fundador de los ballets rusos 1872-1929

Fokine virtuoso de la técnica y ejemplar interprete en el terreno de expresivo, dominó el mundo de la danza en todos sus misterios, fue además músico, pintor y amante de las artes plásticas, manifestaba gran inquietud por la cultura general escribía música y abogaba por el trabajo en equipo y colectivo.

#### ***Las ideas reformistas de Fokine:***

Admitió y reconoció que sus reformas partían de Noverre (siglo XVIII) y de Blasis siglo XIX pero por supuesto las enriqueció en el terreno didáctico.

Quería que el ballet fuera un arte expresivo reflejo vivo de la vida, como lo requería el drama (igual que Noverre).

Luchó porque los bailarines manifestaran su expresión con todo el cuerpo y no solo con la cara.

Dió un extraordinario valor a el cuerpo de baile y se oponía a que este fuera un simple telón de fondo. Para él, el cuerpo de baile también tenía la responsabilidad de expresar la acción dramática en la misma figura que la primera figura.

Decía que la música debía tener dos elementos básicos calidad y funcionalidad.

No podía ser una secuencia de signos aislados entre si sino debían corresponder a una acción dramática.

Decía que la escenografía y el vestuario debían estar en concordancia con la época y el lugar de la trama.

Fokine sentó las bases que garantizan el éxito de una puesta en escena para que esta fuera producto de la unidad y de la armonía e integración entre todas las partes que componen un espectáculo. Esto se considera su principal aporte al ballet.

Alexander Benois, es quien presentó a <sup>26</sup>Serguei Diaghilev a Fokine y de esta presentación se derivarían los Ballets Rusos, el triunfo de esa obra habría de situar a la danza por primera vez en la historia, como el arte capaz de formular una nueva estética. Y el genio detrás de toda esta maniobra fue Serguei Diaghilev.

Diaghilev hizo gran difusión del arte de su país en el extranjero y esto lo dió a conocer más que sus defectos,. El proyecto de los ballets finalmente se llevó a cabo y la obra de Fokine se presento en Paris el 18 de Mayo de 1909.

Este grupo de talentos que tuvo como planificador a Diaghilev y como creador a Fokine, tuvo además la colaboración de grandes bailarines del teatro Marinsky, de grandes pintores, diseñadores y músicos rusos, que hicieron posible el estreno de todo un programa de ballets rusos en el teatro Chatelet, estos ballets marcaron una nueva temporada que provocó una verdadera revolución en el mundo del espectáculo parisino, tanto por lo que se presentaba en escena como por la calidad de bailarines de la talla de Nijinski, Pavlova, Karsavina, el mismo Fokine.

### ***Los Ballets Rusos de Diaghilev y las artes plásticas.***

Uno de los aspectos fundamentales de la compañía de Diaghilev, fue su relación con las artes plásticas, pues él consideraba la puesta en escena de un ballet como un hecho plástico.

En ese sentido se compenetró mucho con Fokine, que además de bailarín y corógrafo era pintor así que juntos revitalizaron la idea de renovar plásticamente la escena del ballet.

Para Diaghilev el ballet y las artes plásticas se complementaban, pero la plástica debía estar en función de la escena, para lograr esto se rodeo de diseñadores profesionales y de alto calibre como Benois y Bakst con el apoyo de ellos la compañía de Diaghilev realizó la primera versión de El Lago de los Cisnes

Diaghilev logró reunir a grandes pintores de la época para que dieran su aporte al ballet, con esa unión se vieron enriquecidas ambas partes.

Las nuevas tendencias en el arte dieron paso al surgimiento de nuevos estilos el Neo romanticismo, el Folklorismo, el Orientalismo, el Cubismo, el Surrealismo y el Constructivismo.

En el caso de los ballets rusos de Diaghilev, se comenzaron a utilizar como experimento nuevos textiles, nuevas texturas y un ejemplo de ello fueron las mallas de Bakst para Nijinski en la Siesta del Fauno. Con estas innovaciones también aparecieron nuevas perspectivas en el vestuario, el diseño de luces y otros enceres de la escenografía.

*“27la importancia histórica de los Ballets Rusos de Diaghilev.*

- Esta compañía marco una verdadera renovación en el arte del ballet frete a todo lo que se había caducado del periodo clásico.*

- La compañía no sólo generó una renovación en los conceptos coreográficos sino también en las partituras musicales y en el diseño de escenografía y vestuario.*

- Los Ballets Rusos de Diaghilev, lograron un sentido de unidad y armonía entre los elementos coreográficos, los diseños las partituras y los libretos del ballet, éste fue uno de los logros más importantes de ésta compañía.*

- Otra gran conquista de esta compañía, consistió en trabajar con intérpretes de los más altos niveles técnicos pero también expresivos. Ellos dejaron sentados importantes parámetros en este aspecto, mostrando todas las posibilidades del solista,“*

- por ejemplo Nijinski marcó todo un hito con su célebre salto. Pavlova siempre*

*mostró su genial lirismo, y en general todos los bailarines mostraban gran vigor.*

*•Esta compañía desde luego que exaltaba el papel de la primera figura en escena pero también dio gran importancia al cuerpo de baile, que se debía llevar tanto merito como la primera figura.*

*•Es de destacar la extraordinaria capacidad, que esta compañía tuvo para propagar el arte del ballet no solo en Europa sino en Sudamérica y en Estados Unidos, manifestando en todo momento los elementos antes expuestos.”*

Los Ballets Rusos de Diaghilev, fueron importantes por todas las conquistas alcanzadas, gracias a un esfuerzo colectivo e individual de todos los que participaron en ella, pero lo fue aun mas por haber sido una escuela formadora de grandes y destacadas figuras; es por ello que cuando Diaghilev falleció esas figuras se esparcieron por el mundo y contribuyeron a sembrar las semillas de esos principios renovadores.

### **Vestuario:**

Al triunfar los ballets rusos de Diaghilev el vestuario da un giro de 360 se introdujeron colores tanto brillantes como exuberantes variando las formas en los diseños y dando paso a un aire oriental que rompió con la hegemonía de los tonos pastel y las faldas largas, además con la participación de numerosos artistas plásticos como Picasso, León Bakst, se introducen una variedad de elementos como las mallas, túnicas, plumas que conviven junto con los tutus, transformándose el vestuario, a un instrumento de esplendor visual. Se da también el nacimiento de la zapatilla de punta moderna, al principio se relleno este calzado con trozos de piel para dar mayor soporte y formar una caja alrededor de los dedos, después lo fabricantes endurecieron la punta con cola (pegamento) reforzándolas, lo que permitió mayor agilidad y elegancia.



## 1.8 El expresionismo alemán y la corriente norteamericana.

Durante El siglo XX, la danza fue adquiriendo nuevos elementos teóricos y prácticos que le condujeron a una modernización, misma que género el fenómeno conocido como la danza moderna. En ese siglo el ser humano fue capaz de manifestar a través de este arte, la amplia riqueza de sus sentimientos, recopilado los sólidos basamentos de danza en términos de la técnica, pero también de la experiencia acumuladas durante siglos.

Particularmente en el siglo XX se presentaron grandes reformas que buscaban de la danza mayores posibilidades expresivas, en ese siglo se penetro a lo mas profundo del individuo para conocer sus más íntimos sentimientos y su relación con el entorno social para mostrar todo esto, la danza tuvo nuevas exigencias que supieron responder a las vertiginosas transformaciones políticas y sociales que caracterizaron a ese periodo

28 Loie Fuller, bailarina, actriz y productora 1862-1928

Se trata de un siglo donde tuvieron cabida grandes luchas y movimientos sociales que a base de conflictos y soluciones, fueron estableciendo un nuevo orden social en la escala histórica.

Es en Norteamérica donde se dieron los orígenes de la danza moderna, justamente muy asociada a la presencia femenina. Donde es indudable para todos que la lucha feminista se inicio en los Estados Unidos de América, y fue a partir de estos procesos de cambio, que surgió la danza moderna, teniendo como precursoras a las mujeres de ese tiempo como: <sup>28</sup>Loie Fuller, Isadora Duncan y Ruth Saint Denis. Su trascendencia se debió fundamentalmente a sus esfuerzos como bailarinas, sin embargo también a la creación de instituciones que continuaron el desarrollo de la danza y fomentaron sus avances y transformaciones. Loie Fuller incursiono en la danza a través de cabaret, en espectáculos nocturnos y quiso buscar nuevos avances para su formación en la danza, aprovechando los adelantos técnicos de la época.

Hacía sus espectáculos con vestuarios complicados; usaba las luces como nadie hasta ese momento las había usado, y para ello contaba con un gran equipo de electricistas y tramoyistas. Fue conocida por eso como el hada de la luz, pues usaba todos esos efectos en sus espectáculos. Se dice que fue precursora de Alwin Nicolai destacado bailarín y corógrafo que se caracterizó por montar espectáculos efectistas.

Isadora Duncan nació en la ciudad de San Francisco, California el 26 de mayo de 1877 y realizó estudios de ballet muy endebles. Desarrolló el concepto de la síntesis buscando articular el movimiento natural con la belleza en su forma más simple, para ello utilizaba túnicas y bailaba descalza. Ella concebía la danza como movimiento y según su concepción, todo lo ajeno a ella lo entorpecía, su única escenografía consistía en unas cortinas azules, que llevaba a donde quiera.

En el año de 1900 a 1902 efectuó grandes presentaciones en ciudades como París, Budapest y Berlín.

En 1903 visitó Grecia y en 1904 actuó en San Petersburgo donde conoció a Diaghilev, a Staniswsky y a Fokine quienes la admiraron mucho.

#### ***Puntos básicos de las ideas de Isadora Duncan.***

- 1.- El movimiento no se inventa se descubre.
- 2.- La danza debe ser libre y reflejar el ritmo de la naturaleza.
- 3.- La danza debe ser capaz de manifestar todas las emociones.
- 4.- Para la Duncan el centro solar era el motor de los movimientos.
- 5.- El ritmo de la danza, como el de todo el movimiento está determinado por la resistencia o la complacencia de la gravedad.
- 6.- La danza debe representar una experiencia emotiva que despoje al movimiento de todo formalismo sistemático.
- 7.- Isadora Duncan nutrió a los esquemas de la danza griega y de la oriental.
- 8.- Se despojó de mayas, corsés y zapatillas, para bailar con túnicas con sandalias, y también descalza.

9.- Su danza básicamente individual, tuvo variedad en los saltos en los desplazamientos y en actitudes definidas mas como pantomima que como danza teatral.

10.- Visualizó la música de manera especial, creando gestos que fueran equivalentes, a los matices musicales.

11.- No logró sistematizar ninguna técnica pero dejó como legado a sus seguidores un aguda receptividad sobre la música y una enorme libertad creativa como actitud del artista ante la vida.

De la escuela y la compañía Denishawn surgieron figuras importantes de la danza moderna norteamericana. Como <sup>29</sup>Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamaris y otros que mas adelante se independizarían, siendo posteriormente cabezas de otras escuelas. En Estados Unidos realmente no había una tradición de ballet. Pero la danza moderna si tuvo un movimiento nacional mas sostenido, en tanto abordaba temas universales en los cuales se trataban

29Martha Graham, bailarina y coreógrafa norteamericana 1894-1991

problemas norteamericanos relacionados con la idiosincrasia del pueblo, esto significó un efecto revolucionario en la danza de Estados Unidos cuya cuna se reconoce con la escuela Denishawn y cuya cumbre fue alcanzada por Martha Graham.

Martha Graham nació en los Estados Unidos en la ciudad de Alleghany en 1894, en 1916 ingreso a la escuela Denishawn y en 1923 se incorporó a la compañía. En 1926 se separó de esta y se llevó a cabo su primer recital de manera independiente.

En 1927 formó un instituto de danza moderna llamado Escuela Martha Graham, a partir de entonces. empezó a llevar hacia delante su particular credo estético y su basamento técnico.

En 1929 fundó la compañía Martha Graham, la cual se mantiene hasta hoy día.

### ***Aportes de Martha Graham.***

1.- Codificó la danza moderna en Estados Unidos, al crear sus propias leyes y reglas para el movimiento.

2.- Sostenía que para crear nuevas formas de danza era necesario retomar los principios arcaicos.

3.- Se apoyó en la inspiración pero más bien acudió a la tecnificación de los movimientos.

4.- Se aplicó seriamente en el estudio del hombre primitivo y particularmente de su cuerpo cargado de tensiones musculares y de movimientos naturales que según ella, estaban olvidados por el hombre moderno.

5.- Utilizó el gesto natural como punto de partida para expresar impulsos, deseos y reacciones.

6.- Utilizó el principio de relajamiento de Mary Wigman.

7.- Despojó a la danza de lo superfluo, lo decorativo y lo artificioso, haciéndola mas sencilla y natural.

8.- Logró que muchos de los compositores norteamericanos escribieran música para las obras de su compañía; también logró la participación de músicos extranjeros.

9.- Su principio básico era: el ser se expresa en la acción, por ello la danza descubre el espíritu del país donde surge.

10.- La arquitectura del movimiento de sus danzas, debía revelar la arquitectura interna del hombre.

11.- Desarrolló el movimiento percutido que para ella tiene un comienzo a partir del cual se genera el resto del movimiento, como si fuera el ritmo de un instrumento de percusión.

Doris Humphrey y Charles Weidman fueron otras dos figuras importantes de la danza moderna en Estados Unidos, ambos discípulos de Martha Graham y compañeros de Helen Tamaris cuestionaron los conceptos anteriores de la danza como espectáculo y decían que los temas debían ser más profundos, pues los que había en ese momento eran banales y triviales para ellos. Entonces usaron temáticas basadas en el psicologismo, como lo hiciera la Graham, utilizando la psicología freudiana, Graham estudió desde el punto psicológico a personajes como Electra, Clitemnestra, entre otros.

Humphrey y Weidman plantearon también a través de sus obras, la relación del individuo con sus obras, la relación del individuo con su medio.

Todos estos personajes y sus particulares ideas, fueron conformando las bases de la danza moderna contemporánea que en Norteamérica dio paso al post-modernismo una corriente muy compleja y tan diversa como caminos existen.

### ***La vertiente alemana.***

En Europa central casi al paralelo de lo que acontecía en los Estados Unidos se produjo un fenómeno fuertemente revolucionario en la danza si bien no fue igual al de América (basado fundamentalmente en los derechos de la mujer) si retomo elementos nuevos en relación al ser humano y su contexto, así como la conexión existente entre el hombre y su espacio físico.

En Alemania los precursores de esa revolución en la danza fueron: <sup>29</sup>Jacques <sup>30</sup>Emile Delcroze, fue un hombre que trabajo especialmente en la euritmia (un sistema para entrenar el movimiento mezclado con sensibilidad musical).

<sup>30</sup> Jacques Emile Delcroze, músico, compositor y maestro de música 1865-1950

<sup>31</sup> Rudolph Von Laban, maestro de danza moderna 1879-1958

<sup>32</sup>Historia Universal de la Danza. De Fernando Jones Davia hernandez.pag 238,239 Edit. Universidad de Querétaro México 2007

<sup>31</sup> Rudolph Von Laban fue un importante bailarín coreógrafo y teórico de danza, que nació en 1879 en la actual Bratislava. Dio grandes aportes a la danza desde el punto de vista de la teoría. Nos lego un método de notación del movimiento conocido como Labanotacion.

En 1919 fundó una escuela en la ciudad Stuttgart y entre los discípulos que ahí se formaron esta Kurt Jooss. En 1925 fundó el instituto de coreografía en Alemania y el estudio de Arte del Movimiento, de 1925 a 1958 trabajo en importantes proyectos sobre la investigación del movimiento y la danza, falleció en 1958.

*“<sup>32</sup>Legado de Rudolph Von Laban.*

*1.- Fue líder de la escuela de la danza moderna de Europa Central mas como intelectual teórico que como coreógrafo.*

*2,- Fue el creador de la kinetografia y de el sistema de notación coreográfica llamado Labanotacion.*

*3.- Sistematizó un movimiento teórico práctico con su filosofía que abordaba la participación del hombre en una danza de el cosmos.*

4.- *Sustituyó los gestos y poses codificadas del ballet por otros más libres cercanos a lo que él definía, como expresión de la personalidad de la vida interior del bailarín.*

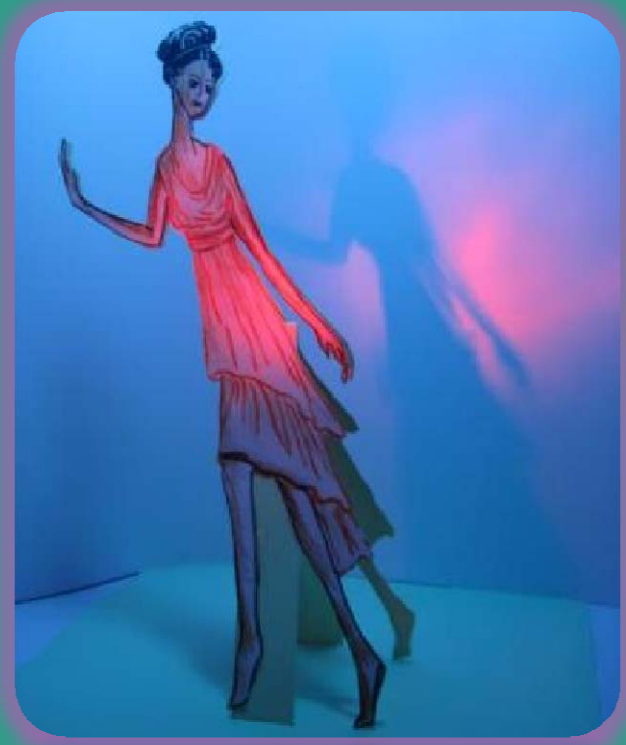
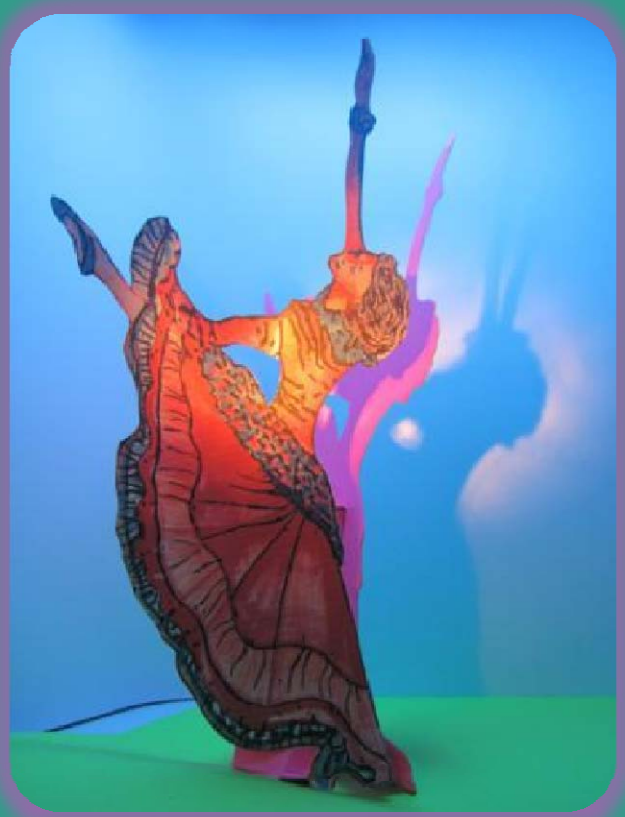
5.- *Sistematizó la ley del movimiento partiendo de investigaciones encaminadas a expresar fenómenos mentales, mediante gestos universalmente conocidos.*

6.- *Estableció una teoría sobre la naturaleza del movimiento partiendo que las leyes que lo rigen son las mismas que gobiernan la vida diaria en el trabajo, el deporte, la gimnasia, la danza.”*

Rudolph Von Laban junto con Jacques Emile Delcroze, trabajaron en el plano teórico, haciendo estudios importantes sobre el cuerpo humano en relación permanente con el espacio y con las leyes físicas que rigen a éste. Fueron los creadores de instituciones en las que se formaron figuras que más adelante, de manera independiente dieron un nuevo enfoque a la danza en Europa.

### **Vestuario:**

Dado que la danza moderna surge de una necesidad de libertad de movimiento y de expresión donde se refleja tanto los sentimientos contradictorios así como la felicidad, el vestuario refleja esa misma libertad de expresión tanto a lo positivo como a lo negativo se define lleno de soltura suele ser de vestidos largos, circulares y amplios en textiles ligeros y queden elasticidad al movimiento, que dibujen también las líneas del cuerpo de los bailarines, y donde se tiene un amplio espectro de posibilidades, nada constriñe al cuerpo a diferencia del vestuario para ballet donde se usan ropa muy específica así como calzado especial, en la danza contemporánea suele bailarse descalzo.



## 1.9 El ballet soviético,

Después de la revolución de Octubre de 1917, en Rusia nada volvería a ser como antes. La recién creada Unión Soviética iba cambiar el devenir del país que, hasta estos momentos, había estado bajo el poder casi absoluto de los Zares. Los cambios sociales, políticos y culturales que el nuevo estado iba a sufrir habrían de tener un efecto inmediato en la danza, si en los apartados anteriores habíamos visto que los artistas rusos principalmente habían sido los encargados de escribir el futuro del ballet y, en gran medida de toda la historia de la danza de Occidente, como veremos enseguida el cambio histórico que tuvo lugar en el país que iba a degenerar en una dictadura política en la que las artes iban a ser una de las primeras víctimas. Si bien es verdad que el régimen soviético apoyo y desarrollo las artes como pocos regímenes dictatoriales, también es cierto que el control que intentó ejercer sobre las mismas iba a provocar un retroceso en las artes creativas.

Sin embargo algunos historiadores han apuntado muy correctamente, que en realidad hablar de ballet soviético para referirnos a una época tan dispar como los años veinte, en los que las vanguardias artísticas estaban todavía en plena producción y los años sucesivos, en los que las vanguardia fueron suprimidos en aras de un arte más asequible para el pueblo, es dar un término a una misma significación demasiado, amplia y hasta cierto punto contradictoria, por ello se ha sostenido que no se puede hablar de ballet soviético tras la creación del comité soviético y la llegada al poder de Stalin, con ello quedo dividida la época soviética en dos realidades artísticas, la primera seria aquella que abarca los años veinte en los que corógrafos como Nijinska y Fedor Lopukhov, siguieron experimentando nuevas formas corográficas que darían como fruto obras como, *Les Noces*, en el caso de Nijinska, o nuevo clasicismo en la aplicación de principios geométricos que desembocara en el llamado *neoclasicismo*.

Las autoridades soviéticas decidieron conservar las obras del repertorio imperial creadas por Marius Petipa, ballets como La Bella durmiente

Otras obras como El lago de los cisnes también se conservaron pero con un final alternativo, por ello El lago de los cisnes ruso termina con la muerte de Von Rothbart y la unión de Odette y Sigfrido, y no con el final diseñado tanto por Tchaikovski y por Petipa en el que los amantes mueren ahogados en el lago. Algo similar se intentó con Giselle, pero el resultado desagradó de tal manera que el final que hoy conocemos fue restaurado de inmediato.

Sin embargo la escuela rusa tuvo desde un primer momento dos centros fundamentales y bien determinados en su desarrollo. Moscú, con el Ballet Bolshoi y San Petersburgo con el Ballet Kírov, como pasó a llamarse el Ballet Marinsky, reasentaban dos realidades capaces de convivir bajo un mismo régimen, si bien dando respuestas diferentes a los requerimientos de sus diferentes públicos.

De las dos compañías el Kírov iba a erigirse en la compañía heredera de la tradición imperial, y en su repertorio y formación de bailarines siempre estuvo presente el principio de mantener la tradición aristocrática que lo había caracterizado desde sus principios.

El Ballet Bolshoi, sin embargo mantuvo su tradición de un tipo de danza más expresiva y acrobática y a su repertorio fueron incorporándose obras que sin duda debido a su cercanía al Kremlin tenían un marcado mensaje político y social.

En materia de producción, ambas compañías habrían de sufrir la inaccesibilidad a lo que estaba sucediendo en el resto del mundo y las circunstancias de un país, encerrado en sí mismo, factores que llevaron a algunos de sus miembros más destacados a abandonar a las mismas, sobre todo en la época de los años sesentas y setentas.

Cuando las compañías soviéticas se presentaron en Europa y América tras años de reclusión en su país, fue extraordinario y esto hizo que versiones del ballet (la bella durmiente) pronto comenzaran a surgir en

en otros países, en 1962 para el Ballet de Stuttgart, tras una primera versión en 1958 presentada para La Escala de Milán y una para el Royal Ballet en 1965; estas fueron las mejores adaptaciones coreográficas de ésta partitura partiendo de la realización soviética original.

#### ***Aportación del ballet soviético a Occidente.***

Una de las más grandes aportaciones del Ballet soviético en Occidente, fue quizá, la preocupación y el desarrollo por el trabajo del *Pas de deux*. Si hay algo que se convertiría en la seña de identidad de la coreografía soviética fue el marcado atleticismo y sentido acrobático que iba a desarrollarse en el trabajo de pareja. Sobre todo en la escuela moscovita. Se ha apuntado que este marcado tono acrobático, en el que se mostraba al público los cuerpos más bellos, perfectos y sanos era una manera en volver al ideal romano, lo que transmitía el mensaje que una nueva época dorada en el arte, un nuevo clasicismo, era posible.

El repertorio de las dos compañías más importantes del país se vio restringido a ballets de clara ideología política, o bien de un marcado carácter folclórico con el que sostener el sentir nacional de un país caracterizado por la diversidad de razas y culturas que lo conformaban. Pese a esta carencia artística, lo que resulta innegable es que el número de bailarines y bailarinas producidos durante estas décadas en la Unión Soviética sigue hoy sorprendiendo a cualquier estudioso o amante de la danza. Si el repertorio iba a ofrecer poco interés al público occidental cuando las compañías empezaron a ofrecer giras en los años cincuenta, los bailarines que iban a protagonizar dichas giras estaban llamados a provocar una auténtica conmoción en el resto del mundo, no solo por su extraordinaria técnica sino por una calidad artística mas allá de las expectativas tradicionales.

Personajes como Galina Ulanova, Natalia Dudinskaya, Maya Plisetskaya o Vakhtan Chabukiani, al que hoy debemos el desarrollo de la técnica virtuosa del bailarín tal y como la conocemos y apreciamos

en todas las variaciones clásicas del repertorio, y toda la generación que habría de triunfar durante los años sesenta, permanecen como páginas de una historia irrepetible. Mientras que el Kírov producía bailarines como Rudolf Nureyev, Yuri Soloviev, Mikhail Baryshnikov o Natalia Makarova, el Bolshoi producía estrellas igualmente legendarias, como la pareja formada por Ekaterina Maxinova y Bladimir Vassiliev, Mikahail Lavrovsky o Natalia Bessmertnova.

Lamentablemente, el futuro creativo al que estos artistas se enfrentaban, unido a la posibilidad, gracias a las giras de las propias compañías y a las visitas más frecuentes de compañías occidentales a la Unión Soviética, de ver las obras que estaban produciéndose en otros países en esos mismos años, llevaron a muchos de estos artistas a optar por la huida de su país o por un enfrentamiento con las autoridades que culminaría con el fin de sus carreras.

Los años finales de la década de los ochenta vieron la llegada de la Perestroika y la apertura del país al exterior.

Por primera vez los bailarines soviéticos vieron realizados sus deseos de bailar con compañías extranjeras, sin necesidad de abandonar el país de manera definitiva, como hasta ese momento. Compañías como el Royal Ballet y el American Ballet Theatre, recibieron a estos artistas del Kírov y el Bolshoi como bailarines invitados en sus temporadas.

Sin embargo, la total desaparición del régimen soviético iba a provocar pronto una época de transición tan difícil como problemática. La falta de recursos económicos impediría la adquisición de obras del extranjero, que ahora demandaban tanto el público como los artistas. Asimismo, esta crisis económica obligo a las compañías a una externa sucesión de giras que dejaba sus escenarios vacíos en una actitud itinerante, que por supuesto, había de tener un efecto en la técnica de sus bailarines. Además, la continúa demanda por parte de Occidente de esos profesores soviéticos capaces de producir artistas



tan legendarios como los ya nombrados hizo que algunos de los mejores docentes abandonaran el país para instalarse en Estados Unidos o Gran Bretaña, lo que tendría un efecto devastador no solo en Rusia, donde se perdía un vínculo fundamental en la continuación de una tradición por lo que siempre habían sido admirados.

### **Vestuario:**

En este periodo lo que es más importante resaltar es el surgimiento de nuevos materiales textiles que se comercializaron a partir de la segunda guerra mundial y que generara el siguiente gran cambio en el Tutu, pues apareció el nylon y en concreto el tul de nylon que permitió la confección de tutus más rígidos y más cortos.

## 1.10 El postmodernismo.

En la década de los sesenta se vio el trabajo de otros artistas que habrían de tener una gran importancia en el desarrollo de las continuas experimentaciones a las que la danza estaba siendo sometida desde todos los puntos de vista estéticos y técnicos. Coreógrafos como <sup>33</sup>Glen Tetley (1926-2007) <sup>34</sup>Alvin Ailey (1931-1989) y los europeos Maurice Bejart, Cranko, McMillan

<sup>33</sup> Glen Tetley, bailarín y coreógrafo (1926-2007)

iban a abrir puertas y a echar barreras en la continua búsqueda y aprendizaje de nuevos lenguajes. Igualmente los bailarines empezaron a ser conscientes de la importancia de aprender nuevas técnicas y quizás ninguna figura va a ser tan fundamental en este hecho como fue el bailarín clásico por antonomasia <sup>35</sup>Rudolf Nureyev quien no dudará en ir a trabajar con Paúl Taylor, Martha Graham y otros coreógrafos de la danza contemporánea en la continua sed de experimentación que marcaría toda su carrera en Occidente. Para sus contemporáneos, el que un bailarín tan absolutamente clásico decidiera abandonar los personajes principescos para aprender nuevas técnicas y estilos, puso un incentivo en esa tendencia a comenzar a traspasar barreras. El mundo de la danza clásica y contemporánea parecían hacer las paces y encontrarse por primera vez en una mirada de interés recíproco por lo que cada una de las artes tenía que ofrecer y decir. No será hasta la llegada del postmodernismo y sus seguidores cuando la última barrera caiga y el campo se haga territorio libre de constricciones a la hora de

<sup>34</sup> Alvin Ailey, bailarín y coreógrafo (1931-1989)

<sup>35</sup> Rudolf Nureyev bailarín (1938-993)

trabajar y presentar al público ambos mundos conviviendo el mismo escenario y llevados por un impulso común. En 1959 había llevado a las compañías de Martha Graham y George Balanchine a compartir escenarios e incluso simbólicos repartos, tal evento estuvo de alguna manera limitado por la total separación de ambas compañías en la división de el programa en dos partes, Episodios que marcaron un primer acercamiento de dos mundos que pese a la tregua se miraban todavía con reticencia.

Sin embargo, presentarían la tregua inaudita y desenfadada de un frente común. Bailarines de la compañía de Tawyla Tharp y del Joffrey Ballet, salían a bailar la música de los Beach Boys con un fondo decorado con grafitos de jóvenes americanos. Se acababa de hacer historia, la danza clásica y la contemporánea finalmente se miraban y escuchaban en un texto común, se ponía fin al menos simbólicamente, a una lucha dialéctica y estética y el principio postmodernista *anything goes* todo vale encontraba finalmente un terreno fértil en el que crecer.

Antes de adentrarse en el postmodernismo es conveniente considerar brevemente las aportaciones de algunos de corógrafos anteriormente mencionados.

Glen Teltley fue uno de los primeros corógrafos en tener una formación variada en estilos. Sus estudios tanto con Holm, quien fue una de las expresionistas alemanas afincadas en América y cuyo trabajo en los musicales fue muy importante, como con Tudor, le hicieron acercarse más a las corrientes europeas que a las americanas. No obstante trabajó con Graham, Joffrey, Robbins y con el American Theatre, consiguiendo esa doble vertiente en su trabajo clásico y contemporáneo.

El lenguaje de Teltley, pese a su carácter clásico, utilizaba ya toda la técnica contemporánea de contracciones y el empleo de la *gravead*, así como un trabajo de torsos y brazos totalmente diferentes al tradicionalmente asociado a la técnica clásica.

Otro personaje importante en el panorama de experimentación de la escena americana fue el coreógrafo <sup>36</sup>Alvin Nikolais (1910-1993) aunque sus trabajos siempre han estado más orientados a la creación y nuevas experiencias escénicas que puramente coreográficas. También el formo parte de la Bennington School resultado ha sido obras de gran poder visual y un tanto reminiscentes de los experimentos que a principios de siglo con *Loie Fuller* había realizado con sus juegos de luces y trajes, la falta de tema en las obras de Nikolais habría de inspirar a los nuevos corógrafos, como Cunningham y Balanchine que ya estaban haciéndolo en la búsqueda de otros lenguajes y formas.

Alvin Ailey (1931-1989) fue una figura fundamental en el desarrollo y aceptación de la danza negra en los escenarios americanos. Hasta la formación de su compañía, La Alvin Ailey American Dance Theatre, en 1958, los bailarines negros habían tenido serios problemas a la hora de encontrar trabajo en las compañías establecidas, situación que desgraciadamente

todavía no ha cambiado mucho, sobre todo en el ámbito de la danza clásica.

Ailey estudió y trabajó con Léster Horton en su compañía, sin embargo pronto sintió la necesidad de crear una compañía en la que la herencia cultural afroamericana pudiera ser el centro de creación de su repertorio y técnica, de esta forma el estilo de Ailey se desarrolló de manera totalmente personal, puesto que no dudó en reformar los ritmos y formas que eran parte de su bagaje no solo profesional y artístico, sino social. A estas formas pronto les dió contenidos que también mostraron esa historia que los negros criados en América habían sufrido, y de esta fusión de ritmos, de formas y sentimientos e historia surgiría su obra maestra *Revelations*. (1960). *Revelations* ha utilizando música de cantos espirituales negros, es una de las obras de mayor impacto creadas en el panorama coreográfico internacional de la segunda mitad del siglo XX, su peculiaridad reside en la fusión de una manera sentir y de bailar únicas.

<sup>36</sup>Alvin Nikolais diseñador, coreógrafo y bailarín (1910-1993)

Los ritos religiosos y culturales se ven transformados en un espectáculo de color y brillantes coreografías raramente superados.

La fusión de nuevas de técnicas y estilos que van desde el Jazz al ballet clásico y la importancia personal del coreógrafo en su manera de llevar al escenario formas y comportamientos propios de su cultura, han hecho que haya pasado al repertorio de diversas compañías.

El Postmodernismo como tal surgiría en la década de los sesentas y supuso una toma de posturas radical, en el terreno de experimentación de todas las artes.

Como fenómeno, su alcance iba a llegar a todas las esferas de la sociedad de finales de siglo. Y durante décadas a dominado el pensamiento y el academicismo imperante sin que hasta muy recientemente, nadie se haya atrevido a cuestionar su validez.

Artistas plásticos habían consagrado el *objet trouvee* (arte encontrado) como realidad artística o el propio John Cage había explorado las posibilidades de el ruido cotidiano y su aplicación a la música,

los nuevos corógrafos se planteaban como plasmar el *movement trouvee* (fuiste hallado) y darle una nueva dimensión. Hechos cotidianos como vestirse o desvestirse fueron explorados en obras como Flat (1964) de Steve Paxton. Este tipo de obras se adentraban en nuevos territorios en los que el virtuosismo técnico se diluía y los cuerpos se mostraban más y más ordinarios en su apariencia. No quiere decir que los corógrafos carecerían de ambos elementos, puesto que la mayoría de ellos habían estudiado con los maestros más importantes y eran bailarines entrenados en sus diversas técnicas. Solo que sus intereses artísticos se movían a otras direcciones

Pronto las experimentaciones de estos coreógrafos comenzaron a dar sus frutos y una nueva estética comenzó. Una acción como levantarse de la cama, si se separa de su contexto y se trasplanta a un escenario en el que se presenta sin expresión alguna por parte de el bailarín, crea una convención escénica tan importante como la presentación de veinticuatro cisnes a orillas de un lago imaginario, lo que es más la total

falta de expresión que estos coreógrafos requerían de sus bailarines llevó a la deshumanización del movimiento natural hasta convertirlo en un algo tan antinatural como las técnicas que los diferentes coreógrafos clásicos y contemporáneos habían desarrollado y contra las cuales estos nuevos artistas se habían relevado.

El movimiento postmoderno fue y sigue siendo cuestionar a todas luces, la importancia del autor frente a sus obras.

<sup>37</sup>Twyla Tharp (1941) se graduó en historia del arte tras haber estudiado danza clásica y moderna. También estudió con Graham y lo más importante en su carrera posterior, con Paúl Taylor. En 1963 debutó con la compañía de este último y en 1965 formó la suya propia. Su estilo dentro del postmodernismo del que se ha hablado, se diferencia del de sus colegas en algo fundamental; para Tharp la técnica sí que era importante y nunca encontró ningún problema en el despliegue del virtuosismo de sus bailarines.

<sup>37</sup>Twyla Tharp coreógrafa y bailarina norteamericana(1941)

Las obras de Tharp desde sus inicios como coreógrafa fueron como un cajón de sastre en el que las técnicas más variadas de danzas orientales, contemporáneas, folclore y los estilos más variados de los bailes populares - desde el Rock and Roll al Kick Boxing convivían en una caótica armonía en la que el desenfado y la falta aparente de coherencia les daba un atisbo de clara locura estilística capaz de desconcentrar al espectador en todo momento. En 1973 tuvo lugar su primera y fundamental asociación con una compañía de ballet. Hasta entonces, habían sido muchos los intentos de la danza clásica y la danza contemporánea por acercarse la una a la otra, pero ni los trabajos de Cunningham para la Opera de Paris ni los de Graham o Taylor de bailarines clásicos que se acercaban a sus obras y a sus estilos, habían terminado las barreras que separan a ambas. Tharp fue la primera coreógrafa que no dudó en experimentar con los bailarines clásicos en su propio lenguaje. Interesada en el trabajo de puntas y en la técnica clásica, la preocupación de Tharp estaba

en darle a esta un giro radical y conseguir que el carácter de sus obras y de su estilo pudiera ser posible en este nuevo campo de experimentación. the Upper Room, (1986) con música de Philip Glass. En esta obra, Tharp una vez más volvía a lanzar al escenario toda una amalgama de estilos y de técnicas que, sin saber muy bien como conviven en perfecta armonía. Mientras bailarinas en puntas ejecutaban difíciles pasos clásicos, otras bailarinas y bailarines se mueven por el escenario en claro estilo aeróbico con zapatillas de deporte.

Las viejas divisiones entre lo nuevo y lo viejo seguían ahí. No para Tharp, quien no dudaría en calificar sus ballets de clásicos al afirmar que lo clásico es lo que permanece y lo contemporáneo lo vive en el momento.

La modernidad que han tenido los escenarios de todo el mundo ha llevado a su vez a una curiosa corriente en torno a los clásicos del siglo XIX., que durante los años ochenta y en especial en la década de los años noventa, las compañías clásicas no

han dudado en volver a poner en escena estos clásicos, obras como El lago de los Cisnes, Giselle, Coppelia o El cascanueces han sido totalmente renovadas y reinventadas en sus textos coreográficos, con resultados desde lo curioso hasta lo interesante, dependiendo de el punto de vista del espectador que lo observe.

El último intento de adaptar los clásicos lo ha realizado el británico Mathew Bourne, quien en 1995 crearía su aclamada versión de El lago de los cisnes para un elenco masculino, cuestionando una vez más la imagen femenina asociada a la figura del cisne.

En este nuevo siglo y el nuevo milenio traerán nuevas corrientes y nuevos talentos. Queda esperar que la presencia femenina en el ámbito de la coreografía se convierta en una realidad, con respecto a lo que el futuro pueda aportar, no queda sino dejar la incógnita en el aire.

### **Vestuario:**

En este nuevo siglo el vestuario ha sido objeto de experimentación y eclecticismo dado que el ballet y la danza han buscado

nuevos lenguajes tanto estéticos como expresivos y esto mismo se ha reflejado en las propuestas de vestuario donde se han roto convencionalismos y el abanico de posibilidades puede ser tan amplio como partir de la ropa mas cotidiana procedente de grupos socioculturales afroamericanos, hasta la versión más estilizada de un cisne. Sin olvidar que la riqueza de materiales con que se cuenta en la actualidad permite dar carta amplia a la creatividad del diseñador.





## II DEL MIRIÑAQUE AL TUTU.

*Verdugados a los corsés*

La alta edad media fue el primer periodo de los principios de liberación de la mujer hay algunas opiniones que no concuerdan, pero está claro que las mujeres estaban oprimidas, mientras que los hombres controlaban el hogar y el gobierno las mujeres estaban sometidas a las tareas domesticas más duras y al trabajo agrícola más riguroso, en los círculos de la corte se las valoraba por su belleza, entre la elite los hombres recibían mejor educación que las mujeres.

La mayor parte de la ropa que impero en la alta edad media traslucía una clara influencia bizantina, derivada de los trajes importados de Oriente a finales de la edad media. Europa occidental había desarrollado sus propios y exclusivos estilos de vestir, una de las innovaciones traídas de Oriente fue el uso del botón que se usa para sujetar la ropa, y otra importante innovación fue la aparición de los sastres profesionales, la confección de

la ropa que anteriormente había sido trabajo especialmente de mujeres empezó a estar cada vez más en manos de hombres.

No obstante la moda no tenía ninguna trascendencia para la mayoría de la gente la ropa se usa con el fin de protegerse de las inclemencias del clima, aunque los atavíos para las ceremonias de Carlomagno eran de carácter suntuoso e iba acompañado de calzado con incrustaciones de piedras, y capas sujetas con un broche de oro y pieles de cordero y conejo en lugar de otras más lujosas como armiño y visón. Hasta el siglo XIV las mujeres y los hombres, de todas las clases sociales usaban una vestimenta similar; en verano y en invierno llevaban puesto prendas largas y holgadas la gente se cubría completamente el cuerpo en todo momento y era probable que en la época de invierno estuvieran cubiertos con mas capas de ropa, tal como ocurría en el Bizancio la elección de un genero u otro era lo que distinguía la ropa que utilizaban las personas de diferente estrato social, tanto los hombres como las mujeres llevaban capote largo como prenda exterior,

también llevaban una túnica interior y otra exterior más corta que la primera y un cinturón a la altura de la cintura; que se cree que de esa prenda se encuentran los orígenes de las blusas y las camisas actuales. Otra prenda que llevaban ambos sexos era una sobretúnica de piel. En el siglo XV era un poco más larga se sujetaba con un cinturón alto debajo del pecho y caía suelta hasta el piso.

Las personas que pertenecían a clases sociales superiores llevaban capotes forrados con piel, seda o tela dorada, los campesinos, siervos, obreros usaban vestidos, más cortos para tener mayor libertad de movimientos, recordemos que es el vestido de estos últimos, es el primero que es usado para las primeras danzas y después es llevado a las cortes y este proceso es mejor conocido como folklorización.

Las prendas femeninas usadas en la alta edad media eran interpretaciones de la ropa masculina adaptadas a la figura y formas de la mujer. Es atribuida a Leonor de Aquitania el vestido holgado sin embargo las mujeres de clase acomodada

llevaban una vestimenta más refinada que consistía en una falda acampanada, tan larga que barrían el suelo con ellas y eran hechas con géneros pesados como el brocado, se subía la cintura hasta debajo del pecho y en ese punto se agregaba un cinturón que ornamentaba la forma de el cuerpo en esa zona. Las partes superiores estaban muy ornamentadas y se usaban escotes altos, las mangas podían ser sencillas o ajustadas, o ser muy elaboradas y en ocasiones se forraban con piel las había muy anchas que incluso llegaban hasta el suelo. Alrededor del siglo XIV la gente se empezó a vestir con extravagancia, las faldas se acortaron y la ropa se fue ajustando al cuerpo ganando refinamiento, las mangas y los bajos de las faldas presentaban bordes recortados a modo de adorno.

Para finales de la edad media volvieron los estilos de ropa más modestos y la ropa se volvió cada vez más funcional, los vestidos no llegaban hasta el suelo y las mangas se acortaron hasta el codo.



**Vedinette**



**Tocado Perrin**

**Tassel**

**Cotardía**

**Saya o vestido**

**Zapatos a la polonesa**

En el caso de los hombres la clase social y el oficio determinaban el tipo de ropa que debía utilizar un hombre en los siglos XIII al XIV solían llevar una túnica corta de manga larga que llegaba a la altura de la rodilla y por encima un vestido holgado con mangas en ocasiones con un cinturón y por encima una sobrecota sin mangas que caía holgadamente hasta los tobillos. Esta prenda estaba abierta por los costados y tenía un corte en la parte frontal entre los diferentes tipos de sobrecotas se encontraba el *ciclas*.

Se conocen otro tipo de prendas exteriores masculinas en este periodo, el *garnache* fue un vestido ligeramente entallado con costuras laterales abiertas desde el hombro hasta la cadera. El *herigaut* era el nombre que recibía otro tipo de sobretodo. Los sobretodos largos son confeccionados con un lienzo de tela circular también fueron muy comunes, en general los vestidos de los hombres eran más cortos que el de las mujeres, también usaban un jubón con medias así también como la cortadía que era una prenda exterior con encajes y de escote bajo que tendía a

ensancharse a partir de la cadera o de la cintura para el siglo XV, la cotardía se acortó y adquirió el tamaño de un <sup>38</sup>redingote. Otra de las prendas que se usaban era la hopalanda que usaban tanto los hombres como las mujeres, era una túnica larga y ancha que se ajustaba en los hombros, tenía cuello alto y mangas altas holgadas. Las mujeres también llevaban una cotardía larga así como vestidos largos, este elemento sirvió como diferenciador en el vestir.

La lana fue el tejido por excelencia durante la edad media y durante el siglo XV se desarrollaron en Inglaterra telares específicos para tejerla, existían diversas variedades entre ellas el camelot fabricado en Francia. En Italia se fabricaba el punto de lana y los hilos oscilaban en diferentes pesos desde muy grueso hasta muy transparente. La seda mate y gruesa se usaba para los mantos caros y sus forros estaban elaborados con terciopelo o satén

En la edad media la tela marcaba las diferencias entre las clases sociales, la ropa que utilizaba el clero y las clases sociales

<sup>38</sup>Prenda de abrigo en forma de capa y con mangas ajustadas.

altas se confeccionaba con ribetes y bordes extraordinarios; las cintas de seda eran de gran popularidad a menudo iban estampados de brillantes y cadenas.

En este periodo podemos analizar que los atuendos llevados tanto por el hombre como por la mujer se caracterizan por ser sueltos, muy holgados que poco dejan a la vista la silueta del cuerpo sin embargo el que estas prendas fueran elaboradas con tal amplitud genera una libertad de movimiento en las danzas, no así con el largo de las faldas.

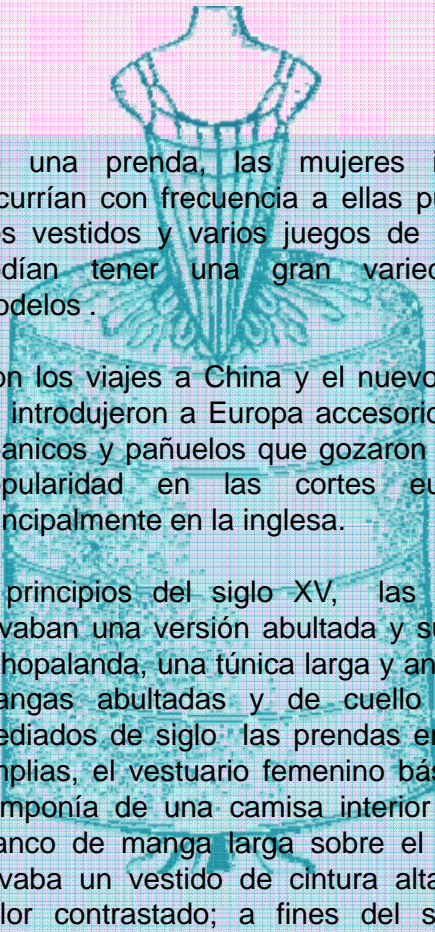
Al salir del oscurantismo en la edad media hay un florecimiento espectacular que es el renacimiento, este movimiento tiene sus raíces en el siglo XIV y alcanza su plenitud en el siglo XV que continuo su desarrollo a lo largo del siglo XVI.

Aunque la verdadera igualdad entre los sexos tardara varios siglos en llegar, el Renacimiento fue una época donde las

mujeres disfrutaron de una libertad nunca antes adquirida, por ejemplo Isabel reina., de Inglaterra recibió la misma educación que los hombres en gran cantidad de materias.

Como el individuo comenzó a tener mayor conocimiento de si mismo , la vestimenta y en particular las prendas de moda adquirieron mayor importancia durante este periodo .

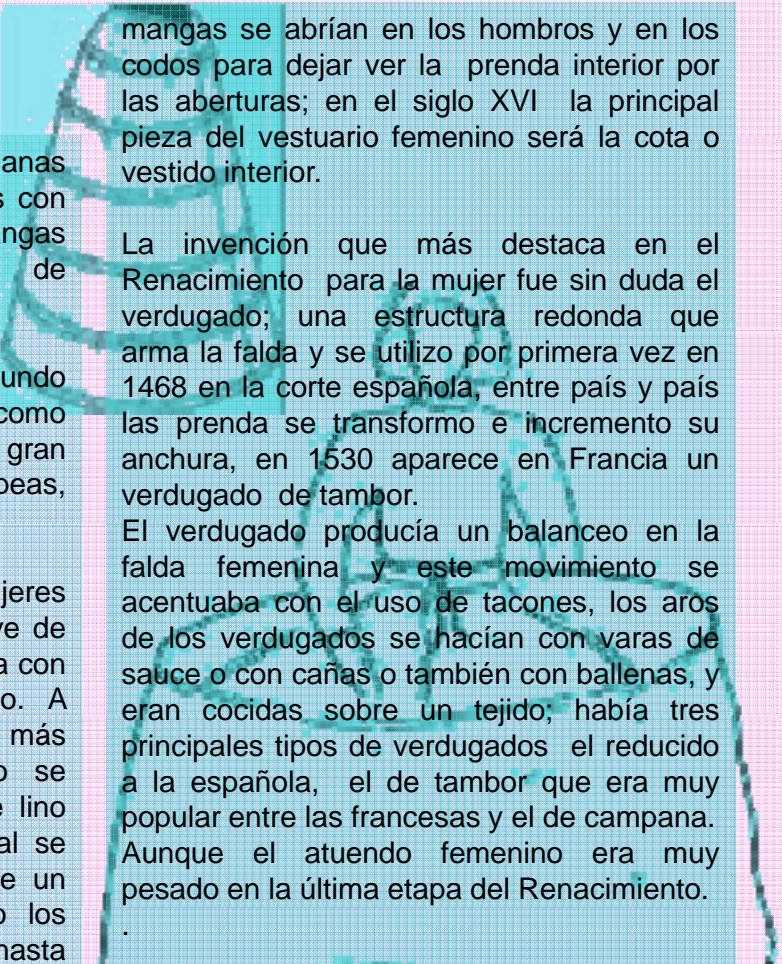
En el Renacimiento hubo un gran efecto unificador en la moda reinante en las cortes pues las comunicaciones y el transporte eran más rápidos; los cortesanos necesitaban un guardarropa extenso que lucían en las danzas de corte; en cuanto a la innovación y formas había dos centros importantes, la corte de Carlos el temerario duque de Borgoña, cuando su ejército fue vencido por los suizos cortaron tiendas, estandartes y vestidos de el ejercito borgoñón y ataron las tiras a los desgarres de sus propios vestidos y de esta manera surge el estilo conocido como acuchillado. Los hombres y las mujeres llevaban prendas con mangas desmontables este sistema era un método para cambiar el aspecto



de una prenda, las mujeres italianas recurrían con frecuencia a ellas pues con dos vestidos y varios juegos de mangas podían tener una gran variedad de modelos.

Con los viajes a China y el nuevo mundo se introdujeron a Europa accesorios como abanicos y pañuelos que gozaron de gran popularidad en las cortes europeas, principalmente en la inglesa.

A principios del siglo XV, las mujeres llevaban una versión abultada y suave de la hopalanda, una túnica larga y ancha con mangas abultadas y de cuello alto. A mediados de siglo las prendas eran más amplias, el vestuario femenino básico se componía de una camisa interior de lino blanco de manga larga sobre el cual se llevaba un vestido de cintura alta de un color contrastado; a fines del siglo los escotes se volvieron con forma de v hasta la cintura y se añadió una pieza de tejido rígido, el *tassel* para tapar el pecho, las



mangas se abrían en los hombros y en los codos para dejar ver la prenda interior por las aberturas; en el siglo XVI la principal pieza del vestuario femenino será la cota o vestido interior.

La invención que más destaca en el Renacimiento para la mujer fue sin duda el verdugado; una estructura redonda que arma la falda y se utilizó por primera vez en 1468 en la corte española, entre país y país la prenda se transformó e incrementó su anchura, en 1530 aparece en Francia un verdugado de tambor.

El verdugado producía un balanceo en la falda femenina y este movimiento se acentuaba con el uso de tacones, los aros de los verdugados se hacían con varas de sauce o con cañas o también con ballenas, y eran cocidas sobre un tejido; había tres principales tipos de verdugados: el reducido a la española, el de tambor que era muy popular entre las francesas y el de campana. Aunque el atuendo femenino era muy pesado en la última etapa del Renacimiento.

La silueta estaba bien definida, las prendas enfatizaban hombros amplios, un largo y estrecho talle y unas caderas anchas (sinónimo de fertilidad) la parte superior del cuerpo se estrechaba con la <sup>39</sup>basquiña confeccionada con un tejido rígido, esta prenda interior hacia las veces de un corsé y el cuerpo parecía un embudo, suprimiendo la redondez natural del seno y proyectándolo hacia arriba; la silueta con el efecto abultado del verdugado en la parte inferior y los cuerpos emballenados constituyeron una imagen que producía un aspecto aplanado que se potenciaba al usar un peto rígido y triangular que terminaba en punta bajo la cintura y que se curvaba sobre la falda

En el Renacimiento cuando las mujeres paseaban, cazaban y bailaban, empezaron a dejar ver las piernas lo que llevo a buscar medias y calzas que se ajustasen a la perfección.

Es Catalina de Medicis.la primera en llevar calzones pues estos proporcionaban a la

mujer gran libertad. Le permitían montar a caballo de lado en la silla, si la falda se desplazaba se podían ocultar las rodillas. Inicialmente los calzones estaban hechos de fustán o algodón pero conforme iban ganando aceptación comenzaron a confeccionarse con tejidos mas suntuosos como el brocado o paños dorados y plateados, sin embargo los calzones no fueron adoptados por todas las mujeres europeas; no fueron muy populares en Inglaterra y Alemania.

Las prendas masculinas en el Renacimiento continuaron siendo protagónicos los colores que fue una característica en la Edad media y se le añadió un elemento más la extravagancia, esto se reflejo en el habito de usar prendas con parches de colores brillantes así como rayas, cuadrados, triángulos. Los jefes de algunas familias vestían con colores muy definidos; Amadeo VI y Amadeo VII de Saboya fueron conocidos respectivamente como el conde verde y el conde rojo, por su gusto por estos colores.

<sup>39</sup>basquiña falda usada por las mujeres desde el siglo XV al XIX, Generalmente de color negro

**Tocado Mariposa**

**Hopalanda**

**Saya**



**Jubón**

**Calzas**

**Zapatos a la polonesa**



Los nobles podían vestir a sus súbditos con los mismos colores que llevaban ellos.

La silueta de las prendas masculinas acentuaba el físico. Para que los hombros y los pectorales lucieran más anchos se acolchaban los abrigos con heno y se colocaba un cinturón en la cintura, las medias sustituyeron a las estrechas calzas y la entrepierna se convirtió en la parte más importante del cuerpo con la introducción de la bragueta y otras ornamentaciones; los zapatos de punta fueron remplazados por el calzado llama pico de pato o pie de osos muy ancho y redondeado en la punta.

El hombre europeo extraía de los libros las ideas para conseguir una apariencia elegante. "*El libro del cortesano*", de Castiglioni era el manual del caballero.

❖ La Camisa masculina de lino blanco se convirtió en un símbolo de la opulencia durante el Renacimiento, remplazó a la cota. Una camisa limpia y planchada de lino, seda o tafetán distinguía al caballero del campesino.

El corte de esta prenda era amplio con el escote generalmente bajo y con el tiempo se le agregó un cuello pequeño o un fruncido adornado con bordados de color negro, rojo azul o dorado y este último adorno se convertirá en la gorguera.

❖ El jubón hasta el siglo XVI fue la prenda principal de la parte superior del cuerpo llevado bajo el sobretodo, después evolucionó para dar paso a la chaqueta y al chaleco. Rellenos y refuerzos dieron cuerpo a la prenda y las hombreras lo dotaban de un volumen adicional. El torso abombado era considerado un símbolo de virilidad, esta moda se abandonara en el siglo XVII. La mayoría de los jubones terminaban en punta, las mangas se ataban con agujetas en la sisa dejando ver los acuchillados del codo a la parte posterior del brazo.

❖ El justillo fue el equivalente de la moderna chaqueta de traje y podía tener el cuello alto y bajo a menudo se llevaba abierto para mostrar el jubón, la camisa y la bragueta.

❖ La bragueta remarca la ingle masculina se llevaba en la entrepierna un triángulo protector de tejido relleno. La bragueta iba sujeta al jubón con agujetas.

❖ Las calzas en unas piernas bien formadas eran consideradas un signo de masculinidad.

En el Renacimiento los tejidos eran elaborados y extravagantes, las preciosas sedas que antes eran importadas ahora se fabricaban en Flandes y también se producían los brocados más lujosamente decorados así como el samite (gruesa seda bizantina) tafetán y terciopelo. Además también se confeccionaban prendas con pieles de armiño, ardilla, cordero, zorro, rata almizcleña y conejo

En el periodo barroco las mujeres aunque empezaban a estar más liberadas aun no tomaban parte en la vida política y

comercial, sin embargo en el siglo XVII comenzaron a expresar sus ideas libremente; la clase media adoptó los estilos de entre las clases altas y estas últimas se vieron forzadas a buscar nuevas formas para distinguirse .

Entre 1672-1674 los adornos de las mangas cambiaron al menos siete veces inicialmente estaban abotonadas en la muñeca y luego se doblaban hacia arriba y tenían coloridos volantes, después surgió la manga abierta a lo largo que mostraba el brazo. Otra variación fue la manga inundada de encajes y cintas, otra más estaba llena de círculos de encaje en el antebrazo y la muñeca.

El vestido femenino gozó de una gran libertad se diseñó en el siglo XVII el escote evolucionó se abandonaron las pesadas gorgueras y se adoptaron los principios barrocos que dan una libertad de formas; el cuerpo femenino luce un escote profundo que descubre el cuello y a veces es cubierto por un cuello de encaje.

En las caderas aun se utilizaban rellenos pero la forma del verdugado había desaparecido, a partir de este momento la ropa interior y las enaguas darán volumen a las faldas, a mediados de siglo las mujeres empezaron a incluir un *busc* que era una pieza de metal, madera, o marfil que se ajustaba dentro del corsé o del cuerpo del vestido para sujetarlo las mangas eran más cortas y terminaban en el antebrazo con una marejada de encajes, a medida que avanzaba el siglo los vestidos femeninos se tornaron más elegantes y contenidos.

En 1680 la falda se había ensanchado y se le había añadido un rollo relleno. Un vestido que era conocido como saco francés y también llamado *adrienne* o vestido flotante, se habría por el delantero y se sujetaba a la cintura, por debajo podía llevar una falda de aros y un *negligee* ( *en esa época ese término se aplicaba a las prendas de día*).

En los inicios del siglo XVII las prendas masculinas eran de un estilo más sobrio sin embargo en la década de 1620 comenzaron aparecer signos de cambio.

Por ejemplo el cuello almidonado y el plano sustituyeron a la gorguera, los acuchillados pasan a ser una moda anticuada, las camisas con un corte amplio y ceñidas con un puño en la muñeca, los calzones eran cada vez más amplios y terminaron juntándose con la bota.

Sin embargo con la ascensión al trono de Luis XIV sobre todo a partir de 1661, las prendas masculinas volvieron a ser ostentosas, eran suntuosas creaciones hechas de brocados bordados en oro, y plata y sedas caras; en ocasiones más de trescientas cintas adornaban una casaca.

Los tejidos en el siglo XVII eran muy variados, el encaje fue muy utilizado tanto en prendas femeninas como en masculinas, por lo general en este siglo eran apreciados por si mismos y en ocasiones aparecían pequeños corte acuchillados y aplicaciones de cuentas brillantes, esto era para producir alguna textura en el tejido y el bordado se presentaba en nítidos ramilletes compactos. El brocado continuó usándose, aunque

en menor cantidad y más avanzado el siglo se difundieron los brocados metálicos de oro, plata junto con el satén, el terciopelo y el encaje

En el comienzo del siglo XVIII Luis XIV reinaba en Versalles y en Francia el imperante estilo barroco será reemplazado por el rococó, un suntuoso estilo que influirá en la moda y en otras artes.

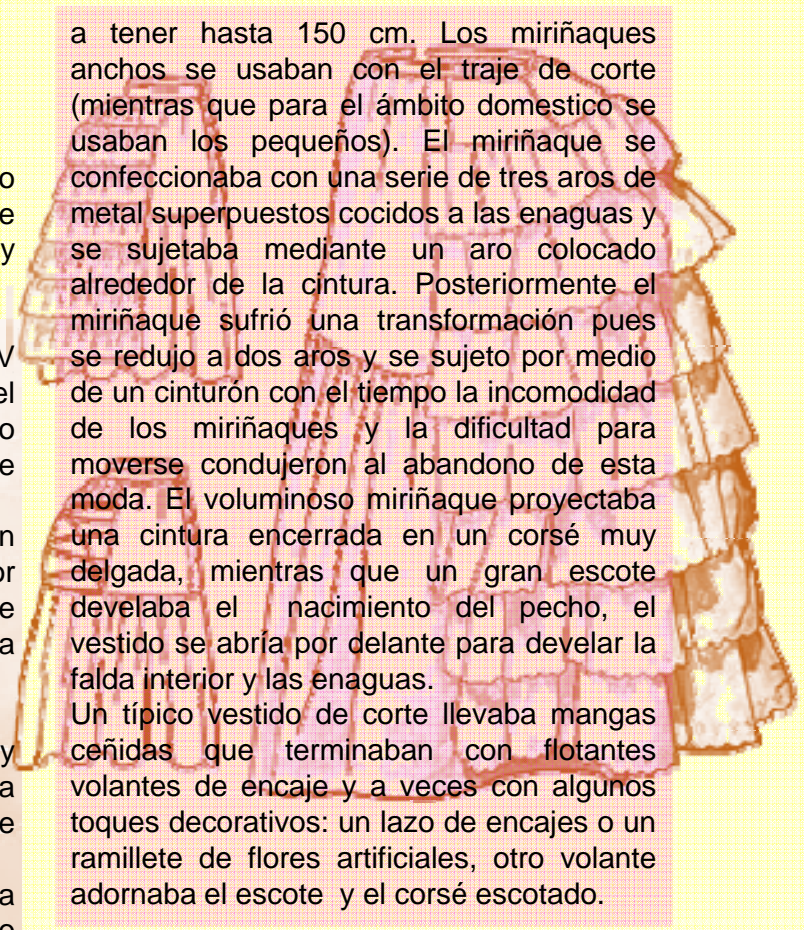
En este siglo las mujeres estaban preparadas para alcanzar una mayor autonomía. La revolución francesa puso e ebullición los movimientos a favor de la mujer.

En este periodo las prendas masculinas y femeninas cambiaron radicalmente, la moda que establecía París y eso mismo fue reflejado en el Ballet.

A lo largo del siglo XVIII la silueta femenina se caracterizaba por el uso del miriñaque o panier, que son anchos aros de metal sobre los que el vestido ensanchado descansa a partir de la cadera, dicha amplitud llegó

a tener hasta 150 cm. Los miriñaques anchos se usaban con el traje de corte (mientras que para el ámbito doméstico se usaban los pequeños). El miriñaque se confeccionaba con una serie de tres aros de metal superpuestos cocidos a las enaguas y se sujetaba mediante un aro colocado alrededor de la cintura. Posteriormente el miriñaque sufrió una transformación pues se redujo a dos aros y se sujeto por medio de un cinturón con el tiempo la incomodidad de los miriñaques y la dificultad para moverse condujeron al abandono de esta moda. El voluminoso miriñaque proyectaba una cintura encerrada en un corsé muy delgada, mientras que un gran escote develaba el nacimiento del pecho, el vestido se abría por delante para develar la falda interior y las enaguas.

Un típico vestido de corte llevaba mangas ceñidas que terminaban con flotantes volantes de encaje y a veces con algunos toques decorativos: un lazo de encajes o un ramillete de flores artificiales, otro volante adornaba el escote y el corsé escotado.





**Corguera**

**Verdugado**

llamado modestia estaba cubierto de tejidos y lazos. La falda se abría para revelar otra falda interior decorada mas ornamentada con flores, encajes y frunces.

El corsé fue una prenda que se llevó desde el siglo XVI, pero en el siglo XVIII se convirtió en una obra de arte, al menos para un observador inexperto, ya que debajo de su seductora apariencia se escondía un verdadero instrumento de tortura . Las ballenas rígidas del corsé se forraban con algodón áspero; a pesar de ser causantes de múltiples daños esquirilas, lesiones de hígado y desplazamiento de costillas, los corsés realizaban las formas femeninas y se consideraban un símbolo de posición social. Los corsés se hacían de raso, sedas bordadas y sedas brocadas.

En el siglo XVIII el hombre llevaba una prenda llamada <sup>40</sup>culotte los calzones y la chaqueta. Esta última se convirtió en chaleco, que fue el elemento decorativo del guardarropa masculino, confeccionado

a menudo con damasco, raso o terciopelo, tenia bolsillos, mangas largas, delicados bordados que mostraban paisajes flores o animales, y botones de oro y plata o esmalte y solo se cerraban algunos botones superiores y la prenda dejaba ver la chorrera de encaje de la camisa, aunada con una bufanda, los calzones terminaban en la rodilla y se juntaban con unas medias de seda blanca sujetas con cintas , un abrigo sin cuello y una casaca que se ceñida al cuerpo y la cintura parecía muy reducida porque algunos hombres llevaban un corsé debajo se acampanaba ligeramente en las caderas en semicírculo y se abría en la parte posterior desde la cintura a menudo se forraba con seda de un color que combinara con la del chaleco.

Aunque el traje masculino se fue haciendo durante el siglo XVIII cada vez más sobrio hubo algunos grupos que se distinguieron en su excentricidad al vestir como los increíbles (Increíbles) que fueron un grupo de elegantes personajes que aparecieron en Francia durante éste siglo, llevaban

<sup>40</sup> Culotte es una prenda que cubre la parte inferior del cuerpo en la que las dos piernas están separadas hace referencia al vestido inferior masculino

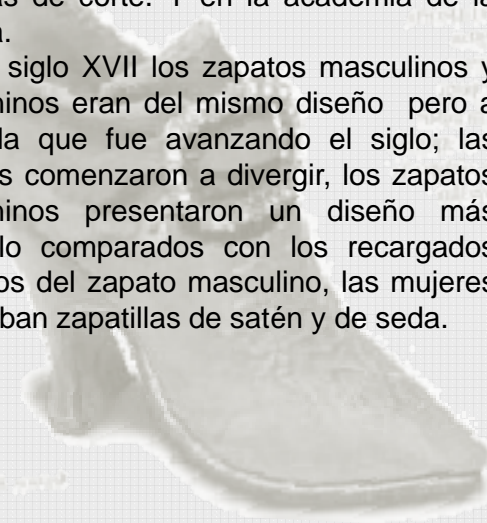
pendientes de oro escarpines escotados, calones sujetos por debajo de la rodilla con cintas de colores brillantes.

Después de la revolución, las prendas masculinas inspiradas en las prendas inglesas se aproximaron a estilos más modernos y más sobrios los calzones de seda hasta la rodilla fueron remplazados paulatinamente por los pantalones hasta el tobillo; chalecos cortos, cuellos duros y calcetines eran elementos indispensables en el guardarropa masculino que era también el usado en el ballet.

En el siglo XVIII tanto la producción de tejido como las técnicas de teñidos y estampado adquirieron un gran desarrollo; uno de los tejidos estampados mejor conocido en ese momento fue la tela de Jouy que es algodón decolorado, estampado con bloques de madera o laminas de cobre, los motivos representados en este tejido incluían paisajes, diseños florales, arquitectura, escenas inspiradas de paisajes, libros obras de teatro y mitología. Todos estos representaban el estilo rococó.

El calzado con tacones altos surge en el siglo VXIII, antes de este periodo se llevaban botas de montar de los soldados aun que solo se utilizaban para mantener seguro el pie, sin embargo cuando los caballeros incorporan las botas como atuendo del diario el tacón alto se convirtió en un elemento permanente, hombres y mujeres empezaron a exhibir zapatos de tacón alto, esta elevación por el tacón se adaptaba al espíritu barroco y rococó, Luis XIV que era de baja estatura llevaba en ocasiones tacones de hasta 12.5 cm de alto esta moda se extendió a los cortesanos y todos ellos llevaban este tipo de calzado que a su vez se llevaban en las danzas de corte. Y en la academia de la danza.

En el siglo XVII los zapatos masculinos y femeninos eran del mismo diseño pero a medida que fue avanzando el siglo; las formas comenzaron a divergir, los zapatos femeninos presentaron un diseño más sencillo comparados con los recargados diseños del zapato masculino, las mujeres utilizaban zapatillas de satén y de seda.



## 2.2 Mascaras, plumas y pelucas

Las mascararas tuvieron un papel protagonista durante el renacimiento, pues eran parte esencial del traje cortesano del cual parte en sus inicios el ballet. Eran utilizadas tanto hombres como mujeres. Isabel I de Inglaterra llevaba cuando cazaba y cuando iba en su carruaje. Las damas opulentas las llevaban mientras paseaban o en ocasiones especiales como cuando salían al teatro. Las mujeres francesas se enmascaraban para ser elegantes y resguardarse la piel, los hombres a menudo lo hacían para resguardar su identidad.

Es en los espectáculos cortesanos mejor conocidos como mascaradas donde cobran su mayor importancia; las hay en una diversidad de diseños que van desde los más sencillos hasta los más elaborados, como mascararas con grades protuberancias, salientes en picos, rostros de animales, flores abigarradas, figuras geométricas intrincadas, inclusive personajes de fabulas.

Todas ellas daban un gran colorido y aire de sofisticación a los personajes de la corte y después caracterizan a los personajes que derivaron de este tipo de espectáculos.

Los primeros materiales con los que fueron construidas: corteza de árbol, cuero forrado y por ultimo de marfil o madera, para después ser decoradas con pinturas, terciopelos, encajes, satines, sedas, sifón, crepe, piel y joyas.

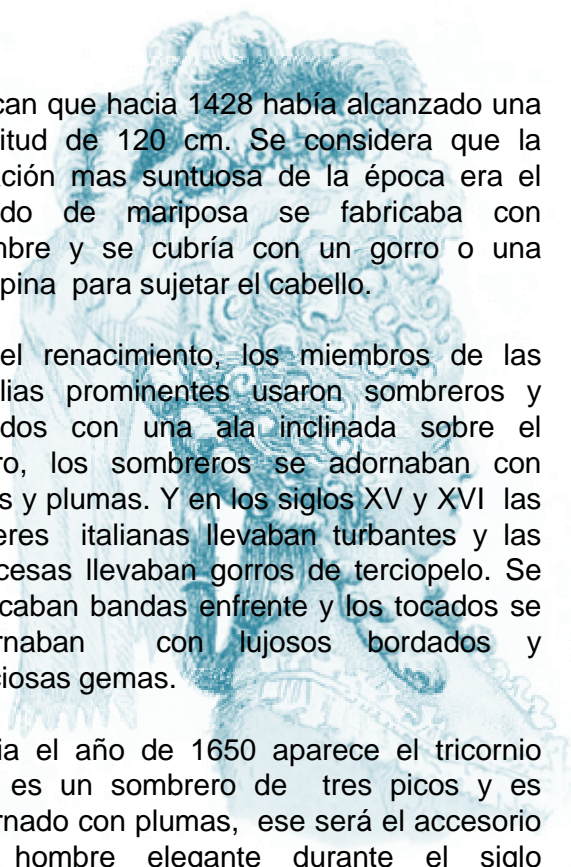
Los sombreros y tocados a lo largo de la edad media fueron fluctuando el gusto por ornamentar las cabezas. En la segunda mitad del siglo XII la capucha se separo del manto para ser una prenda independiente, con esto surgieron diversos estilos de sombreros entre ellos el gorro frigio en punta así como un primer tipo de boina, había sombreros con alas anchas que usaban los hombres en estas mismas danzas..

A finales del siglo XIII las mujeres empezaron a llevar en el cabello una redecilla o crespina.

Al principio se combinaba con un <sup>41</sup>barbette y una cinta. En tiempos mas antiguos llevar solamente una redecilla en el pelo se había, considerado inmoral sin embargo en torno al siglo XIV cambió esa actitud y se permitió llevar esa crespina. Las mujeres también utilizaban velos que estaban hechos de una pieza semicircular de hilo y se llevaban drapados para enmarcar la cara.

A finales del siglo XV se popularizó un tocado acolchado que era un rollo que se llevaba encima de la redecilla y que sujetaba el cabello enrollado por encima de las orejas formando pequeños rizos en la sien. Alrededor de 1410 surgieron el tocado en forma de cuerno y sobre el se ponía un velo, que fue un elemento distintivo en las danzas llamadas base dance, y el tocado en forma de corazón. Entonces los tocados alcanzaron nuevas alturas, el hennin cónico o tocado en aguja con un velo que colgaba de la punta se hizo muy popular en Francia y su altura dependía del rango de la mujer que lo llevaba. Los restos que se han encontrado

<sup>41</sup>Barbette banda de tela colocada en horizontal en torno a las sienes



indican que hacia 1428 había alcanzado una longitud de 120 cm. Se considera que la creación mas suntuosa de la época era el tocado de mariposa se fabricaba con alambre y se cubría con un gorro o una crespina para sujetar el cabello.

En el renacimiento, los miembros de las familias prominentes usaron sombreros y tocados con una ala inclinada sobre el rostro, los sombreros se adornaban con joyas y plumas. Y en los siglos XV y XVI las mujeres italianas llevaban turbantes y las francesas llevaban gorros de terciopelo. Se colocaban bandas enfrente y los tocados se adornaban con lujosos bordados y preciosas gemas.

Hacia el año de 1650 aparece el tricornio que es un sombrero de tres picos y es adornado con plumas, ese será el accesorio del hombre elegante durante el siglo siguiente.

## 2.3 La moda a la Camargo.

Marie Camargo bailarina de gran técnica acorta las faldas usadas en su tiempo y es la primera en cambiar el calzado para la danza.

Los vestidos conocidos a lo Camargo contenían una primera falda ornamentada ricamente por flores elaboradas en seda, satén y algunos fruncidos en la parte baja de la misma, además de terminar con ribetes y encajes, bajo esta había varias enaguas elaboradas también en seda y amplios vuelos para dar volumen al vestido; (estos vestidos también se conocieron como flotantes) las enaguas terminaban ricamente ornamentadas con encajes y holanes sin olvidar que seguía usando el miriñaque en dimensiones menos anchas que el de festividades; el corpiño se encontraba unido a la primera falda, elaborado en seda generalmente al color de la falda con un escote bajo redondo que dejaba ver algunos centímetros del pecho y se decoraba con flores y encajes; el corsé seguía siendo el elemento por excelencia de estilización en la figura femenina, las mangas estaban unidas al corpiño

quedando por debajo del codo y con terminaciones ricamente ornamentadas en holanes o colgantes con encajes, estos últimos podían ser remates en forma circular o ceñirse al brazo

sus vestidos constituyeron una moda debido a que causó gran escándalo el que dejara ver sus tobillos sin embargo esto fue aceptado, las damas de la corte comenzaron a imitar su forma de vestirse y de peinarse.

Otra de sus aportaciones fue la modificación del calzado pues eliminó los tacones que dificultaban los saltos en el ballet, transformándolos a zapatillas con una talonera muy alta y eran realizados en satén y seda complementados con piel en la parte de la suela.

Además es la primera en implementar la pantaleta de protección para poder ejecutar sus saltos con gran libertad de movimiento, esta prenda interior partía desde la cintura hasta unos centímetros arriba del tobillo a lo largo de la falda; de forma abombada, se sujetaba al término de la prenda en la pierna con listones y su terminación podía tener encajes o un discreto holán.

Generalmente se confeccionaban en percal.

Esa prenda fue bien aceptada y se convirtió en un uso y costumbre también de las mujeres cortesanas.

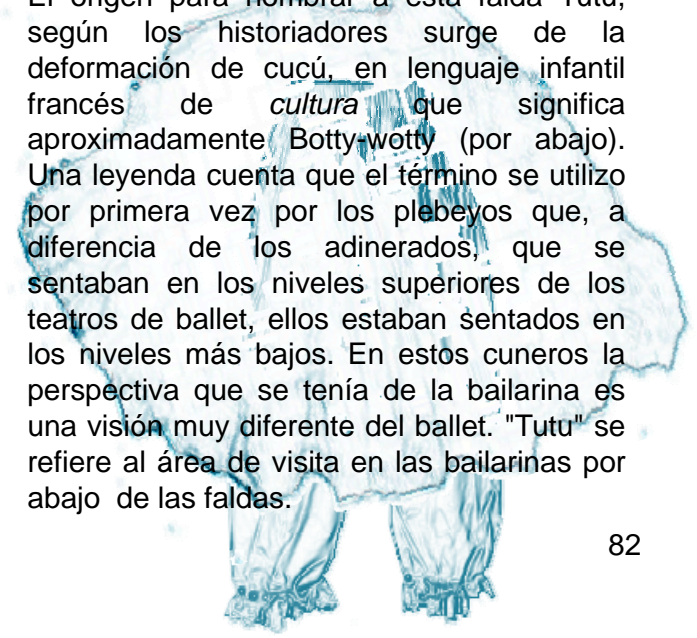
## 2.4 La evolución del Tutu

La mujer de estratos sociales altos en el siglo XIX se encontraba en una posición reconfortante, a diferencia de las mujeres de la clase trabajadora su panorama era muy distinto, pues además del trabajo doméstico trabajaban jornadas de hasta 14 horas al día y en ocasiones siete días a la semana.

Es en este periodo donde surgen cambios drásticos en la vestimenta usada en el ballet comenzando por despojarse de los vestidos

pesados y accesorios constrictores de la figura como los miriñaques y corsés, las mujeres empezaron a usar corpiños de satén sin mangas con escotes pronunciados y unas faldas muy esponjadas de muselina o de red y rayas con grandes calzones por debajo de estas elaborados en percal, para después usar la primera falda bouffant que fue la primera versión de lo que conocemos como Tutu romántico.

El origen para nombrar a esta falda Tutu, según los historiadores surge de la deformación de *cuçú*, en lenguaje infantil francés de *cultura* que significa aproximadamente *Botty-wotty* (por abajo). Una leyenda cuenta que el término se utilizó por primera vez por los plebeyos que, a diferencia de los adinerados, que se sentaban en los niveles superiores de los teatros de ballet, ellos estaban sentados en los niveles más bajos. En estos cuneros la perspectiva que se tenía de la bailarina es una visión muy diferente del ballet. "Tutu" se refiere al área de visita en las bailarinas por abajo de las faldas.



### ***Morfología del un Tutu:***

Se encuentra constituido por tres partes: El corpiño que cubre la parte superior del cuerpo y en la que se emplean de 2 a 3 metros de tela que se corta al sesgo para que la caída de la tela sea más natural, lleva una blusa interior que esta separa del traje pero unida por la parte alta de la cintura o a la cadera, y en ocasiones lleva lengüetas para ajustarse y permitir el movimiento; El vasco es una banda que se encuentra desde la cintura hasta la parte alta de la cadera puede estar unido a la blusa o ser independiente, generalmente es confeccionado en tela elástica; La falda es el Tutu que determina la forma del mismo o bien determina el estilo, romántico, clásico o de campana.

El Tutu romántico: sus faldas son largas, etéreas con un flujo libre para acentuar la ligereza por lo general son elaborados con 3.5 capas de tul suave

El Tutu clásico nace a petición de los espectadores para poder apreciar los intrincados movimientos de las bailarinas.

En este caso las faldas sobresalen de la cadera horizontalmente y de esa manera se puede apreciar mas la pierna . Este estilo surge en la década de 1880; este primer tutu clásico termina casi hasta las rodillas y se parecía mucho al actual de campana.

En la actualidad encontramos dos variantes de este Tutu:

El tutu clásico crepe donde su falda es más corta está hecho a base de tul rígido en varias capas en horizontal y en estas capas se le une un aro de alambre para mantener la falda rígida y en horizontal.

El Tutu clásico campana, que en este caso la falda tiene un aspecto más suave, combina características del romántico y el clásico crepe, pose un número mayor de capas que el romántico, sin embargo es más largo y menor en capas que el clásico crepe, no tiene aro, se puede realizar con tul muy suave como el romántico o con tul rígido como el crepe, o una combinación de ambos.

En 1950 se crea una variante más del Tutu conocida como Balanchine–Karinska llamado El soplo del polvo, es similar al Tutu campana y crepe con excepción del aro de alambre. Este nuevo Tutu tiene seis o siete capas de tul, cada capa tiene ½ pulgada más larga que la que le precede, la alineación es fluida e inexacta. Las capas son pegadas con tachuelas juntas para permitir una apariencia mullida, floja y efímera del tul sobre las piernas de la bailarina y para descender debajo de la cintura de la misma.

Es la invención del tutu una de las partes más bellas en la poética del ballet

## 2.5. Las puntas.

Los zapatos de tacón son los antecesores a las zapatillas de punta, al eliminarse los tacones se agregaron cintas a estos mismos de esa manera se sujetaban al pie y así las bailarinas podían saltar y dar giros. Las primeras bailarinas en ponerse en puntas lo hicieron a través de Charles Deliot con su máquina voladora.

Las bailarinas era sostenidas por cables y esto les permitía pararse en sus puntas antes de elevarse, esto fue bien aceptado por el público y los coreógrafos empezaron a buscar la manera de incorporar más trabajo de puntas en sus piezas.

La técnica avanza y aumenta la habilidad de las bailarinas para bailar en puntas sin la ayuda de cables.

En 1820 Filippo Taglioni en su afán de hacer despegarse del suelo a su hija Marie Taglioni fabrica las primeras zapatillas de punta de forma artesanal bordando repetidas ocasiones la punta de raso y las suelas de cuero.

Esta zapatilla no ofrecía ningún apoyo a la bailarina, ellas ponían algodón en sus dedos para dar mayor comodidad, y estaban a merced de la fuerza de sus pies y tobillos.

La siguiente mejora en la zapatilla de punta vendría a finales de 1800 éste calzado tenía una sólida plataforma en la parte delantera, en vez de una punta aguda del dedo, del pie, de los modelos anteriores, también tenía una caja hecha de varias capas de tela

para resguardar los dedos del pie y una suela de mayor dureza para hacer que la punta fuera mas silenciosa.

El surgimiento de la moderna zapatilla de punta que le era atribuido a menudo a Ana Pavlova, que era de empeines muy arqueados y pies cónicos. Esto la hacía propensa a lesiones y la sometía a mucha presión en el dedo gordo.

Para equilibrar esto ella rellenaba con trozos de piel el zapato, de esta manera obtenía mayor soporte y formaba una caja alrededor de los dedos.

Es tan solo hace cuarenta años que los fabricantes de zapatillas de ballet endurecieron las puntas de la zapatillas de ballet, lo que permitió mayor agilidad y elegancia en los movimientos.

La zapatilla de punta es un elemento indispensable para la bailarina clásica. Ella es preparada durante años en la técnica de los movimientos en puntas con la zapatilla blanda o de media punta.



Para después entrenarse con la zapatilla de punta o zapatilla dura.

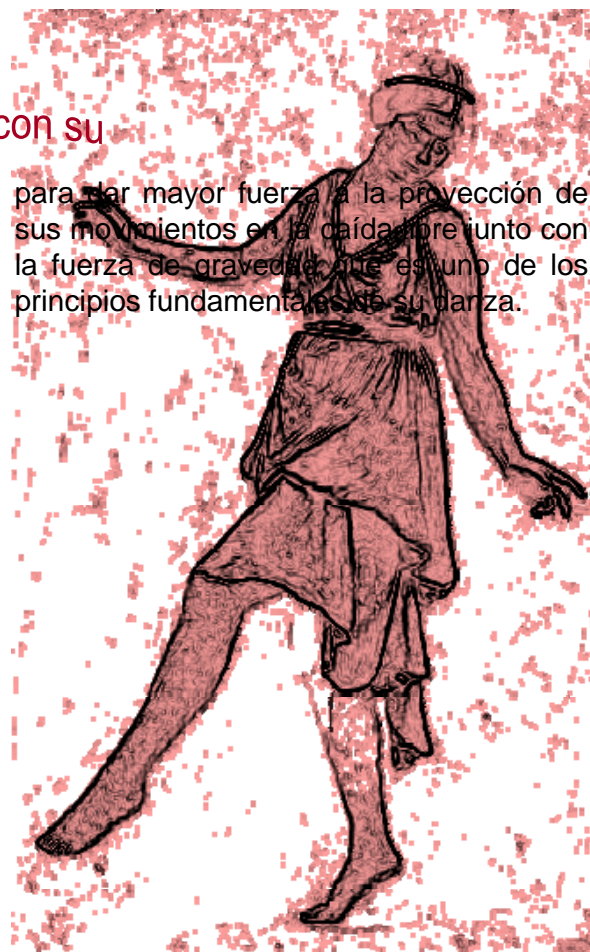
Es la zapatilla de punta un elemento fundamental en el ballet pues le da un aspecto etéreo, elegante y sobrenatural a la bailarina. Sin ella el ballet no proyectaría la exquisitez tal como la conocemos.

### III NUEVAS TENDENCIAS.

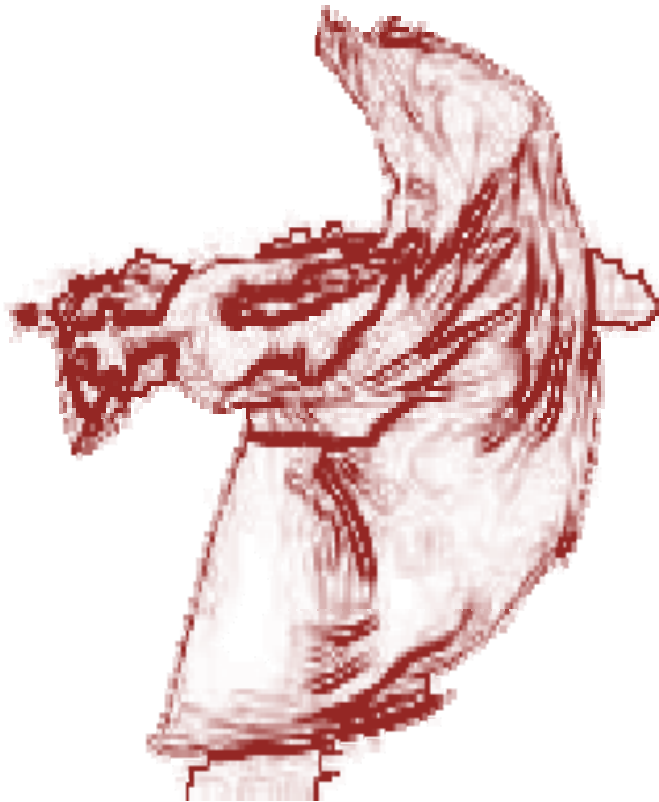
#### 3.1 Isadora Duncan y Martha Graham con su libertad de movimiento.

Es en los principios de la liberación femenina donde Isadora Duncan rompe con todos los cánones del ballet clásico. Rechazó su lenguaje de movimiento así como el facial. Ella se despoja de las zapatillas de punta, los Tutus y vestidos encorsetados. Para bailar en un amplio vestuario basado en una túnica griega y los pies desnudos.

Esta túnica era una variación del Peplos vestido femenino usado en Grecia en el siglo VI a C. que es un rectángulo de tela en 180 cm. De ancho y se calcula que su longitud es la mitad de la altura de la persona que la viste, en los hombres tiene un recogimiento que le da a la caída estilo plisado, se sujeta a la cintura con un cinturón para dar la forma de una blusa y la caída de una falda muy libre. La caída libre de la túnica fue aprovechada por Duncan



para dar mayor fuerza a la proyección de sus movimientos en la caída, por junto con la fuerza de gravedad que es uno de los principios fundamentales de su danza.



Martha Graham se desarrolla en el pleno movimiento feminista en los Estados Unidos de Norte America y creó su propia técnica, su propia compañía de danza, en la mayoría de sus espectáculos es también la creadora de su vestuario con la intervención de algunos diseñadores como Calvin Klein, Dona Karan y Halston

En sus vestuarios aunque austeros generalmente de colores oscuros se ve reflejado la amplitud y soltura en los largos vestidos que se encuentran ceñidos a la parte superior del cuerpo con telas elásticas como la licra algodón que da caída cuerpo y amplitud para bailar, sus diseños son espaciosos, se busca que el mismo movimiento se integre a la coreografía, que sea el vestuario y el bailarín uno mismo en el lenguaje corporal, pues la danza moderna es la que nos habla de sentimientos humanos tanto positivos como negativos.

No obstante el que sus diseños de vestuario sean una propuesta con una síntesis exquisita, estos nos permiten leer la gran carga emocional a través de los movimientos del lenguaje del bailarín, que es el movimiento.

### 3.2 Loie Fuller la protagonista del vestuario

En el mismo contexto de principios del siglo XX y en circunstancias político sociales muy similares, en cuanto al papel de la mujer, es que Loie Fuller en el ensayo "Cuac, M.D."; descubre por accidente, al estar usando una falda de seda china transparente y al girar ella bajo una luz color verde pálido; el efecto de la luz sobre la seda en movimiento y la repercusión que esta imagen causó en el público, que fue notable. Ella comienza a experimentar con distintos largos de seda y de luz con diferentes tonos, de esa manera fue evolucionando su danza serpentina. En esa danza ella viste con una capa como una túnica de largo de seis a ocho metros de tela en forma semicircular, esta capa tiene unos bastones de madera unidos con los que manipula el movimiento, convirtiendo a la capa en una oleada en movimientos ascendentes y descendentes que en algunos momentos pareciera una mariposa abriendo y agitando sus alas con vigor, otras con suavidad



como si solo revoloteara. También en ocasiones pareciera una flor de grandes y variados pétalos que se abren y cierran a los compases de una melodía.

Es Loie Fuller quién a partir del vestuario crea su danza pues crea sus movimientos partiendo de los movimientos que producen las grandes extensiones de tela, algunas veces transparente otras teñidas con pinturas fluorescentes y tiñéndola también con efectos de iluminación convirtiendo al vestuario como fuente protagónica del espectáculo.

### 3.3 La moda en lo cotidiano.

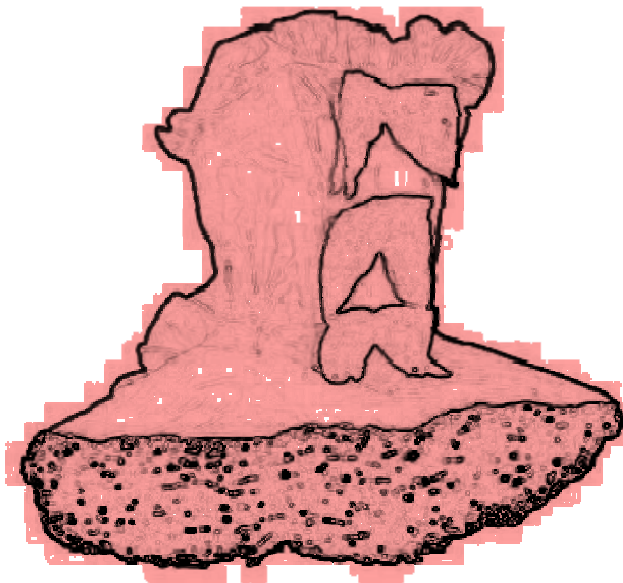
Es a tres cuartos del siglo XX donde la mujer ha logrado gradualmente una parcial igualdad ante el género masculino y tanto en la danza como en el vestuario esta liberación se ve reflejada.

La estética asociada a los Tutus llegó a algunos diseñadores de moda que se convirtieron en diseñadores de vestuario para ballet. Un caso destacado lo constituye el tutú corto de color rojo fuego, obra de <sup>43</sup>Christian Lacroix para Karole Armitage. Algunos diseñadores como Alexander Maqueen y otros han llenado sus colecciones de Tutus reinterpretados, entre algunas de estas piezas que se pueden encontrar en el museo del traje CIPE se encuentra un claro ejemplo de este tipo de reinterpretación de la creadora Lidia Delgado.

<sup>43</sup>Christian Lacroix, diseñador de moda Frances (16 de Mayo de 1951)



Del cuerpo ajustado da paso a una falda con canesú, del que parte el tutú formado por seis capas de tul y azar superpuestas que crean un volumen de clara inspiración en los trajes de ballet clásicos, la autora en su juventud fue bailarina de Ballet.



44 Se trata de un tutú confeccionado para el ballet Les Anges Ternis, con música de Charles Mingus, coreografía de Karole Armitage y diseño de vestuario de Christian Lacroix. Lo utilizó la bailarina Elisabeth Platel. TUTÚ, 1981

Es en este tipo de creaciones donde podemos apreciar que tanto los materiales como las propuestas para el diseño de los tutus se han visto claramente influenciadas por las prendas cotidianas usadas por el común de la gente, revelando la apertura de pensamiento en el que vivimos y reflejándolas en el diseño de vestuario, esto ha incluido también al vestuario masculino; que a lo largo del siglo XX a sufrido cambios drásticos dejando de lado las chaquetas ornamentadas para dar paso a propuestas de gran síntesis donde el planteamiento es dejar ver el torso del bailarín y plasmar texturas intrincadas o lisas con alguna terminación simple y elegante, en el pantalón que puede ser a un largo completo o llegar a media pierna, en estas propuestas se busca destacar el virtuosismo de la técnica, englobar en una sola pieza el carácter, la belleza del personaje representado por el bailarín.

## 3.4 La innovación

Es en la última década del siglo XX y principios del XXI donde una conciencia real de la igualdad de sexos ha venido a manifestarse en todos los ámbitos incluidas las artes, la danza y el ballet con nuevas propuestas innovadoras, resueltas a reflejar este cambio y desde luego que el vestuario ha sido parte de este cambio.

Es con la propuesta en escena de <sup>45</sup>Matthew Bourne, en 1995 donde plantea al Lago de los cisnes con un elenco masculino y donde el vestuario es tan ingenioso como la propuesta en sí, los medios pantalones que fueron usados por los bailarines, confeccionados con grandes flecos no uniformes semejando el plumaje de un cisne son el claro ejemplo de una síntesis perfectamente bien lograda donde se entiende a través de la elegancia de este diseño el carácter del personaje.

<sup>45</sup>Matthew Bourne, coreógrafo y bailarín inglés (13 de Enero de 1960)

Hay otro tipo de propuestas tan ingeniosas y originales como la de los ballets de Montecarlo en 1987 en ella se plantea un tutu por demás interesante y fuera de serie. Esta hecho a base de un armazón sin revestir en tubular plástico matizado con sombras y detalles con plumas, no hace falta enfatizar más la imagen del tutu pues es perfectamente legible en su forma en el lenguaje del mismo.



Nos encontramos también con otra propuesta tan interesante como la anterior emulando a los tutus encorsetados. En este diseño hecho a base de delgados aros de madera simulando la falda tutu, en la parte superior nos muestra la clara imagen de la estructura de un corsé solo que en este caso es la parte protagónica en vez de sostener a las prendas y se vuelve el acabado final.



## IV LA POETICA DE EL CUERPO HUMANO.

### 4.1. El vestuario habla.

El vestuario siempre significa algo, transmite importantes informaciones como la edad, sexo, grupo étnico al que pertenece, su grado de religiosidad, de independencia y su originalidad.

En su conjunto, el vestuario es un sistema de signos, cuya conjunción tiene un sentido. El semiólogo Umberto Eco. En su trabajo *Sicología de vestir* dice: El vestido es expresivo, con esta premisa nos transportaremos a la gramática que tiene el vestuario en el teatro y en particular en la danza:

La ropa presta sus atributos al personaje, el sujeto enmascara o desenmascara en sus atuendos. De hecho no es lo mismo vivir atrapada en un corsé y un enorme polisón con muchos metros de tela alrededor que andar con tutu, y zapatillas de punta

<sup>46</sup>Honore de Balzac escritor francés (1799-1850)

<sup>47</sup>Nicola Squicciarino escritor y sociólogo Italiano

En las palabras de <sup>46</sup>Balzac, por medio de los atavíos (lo que incluye también los adornos del peinado, el maquillaje y el aspecto personal), se presentan en escena las claves jeroglíficas que habrán de revelar entre otros aspectos, la identidad, la posición económica y social, el carácter, el ánimo o la situación según <sup>47</sup>Nicola Squicciarino: las investigaciones semiológicas parecen haber favorecido la toma de conciencia de que el vestido, en una armónica interacción con todas las demás modalidades expresivas del cuerpo que lo complementan y resaltan, es un fenómeno de comunicación que se expresa mediante un lenguaje visual. Esta toma de conciencia trae aparejada la noción del funcionamiento de todo un código.

Podríamos decir que como lenguaje verbal, el código del vestuario tiene un alfabeto y una sintaxis que le son específicos, que la apropiación de estos dos sistemas por parte de los individuos termina por confirmarlos o desafiarlos en distintos grados. Pero a diferencia de lo que sucede con el lenguaje verbal, el lenguaje del vestuario se modifica, muta y ajusta sus contenidos, formas a un ritmo mucho más vertiginoso en un ámbito mucho más amplio que el de una comunidad de una lengua.

Al ser un código visual, espacial y al estar tan fuertemente determinado por la situación de uso, el vestuario se convierte en un sistema de permutaciones sensoriales e utilitarias entorno al cuerpo, además hay que considerar que el mismo cuerpo vestido es un factor inmerso también en un sistema de permutaciones sensoriales e utilitarias. Por poner un ejemplo a lo largo del el siglo XVII la vestimenta de los bailarines y bailarinas se acogían a la moda imperante en ese momento con pesados miriñaques, pelucas, mascararas y vestidos largos e incómodos, sin embargo en pro de la técnica y en la

facilitación en el movimiento del cuerpo en la danza, llegamos a las mayas que totalmente ajustadas al cuerpo y de tejidos elásticos que dibujan la belleza del mismo, en los albores del siglo XX, de manera que eso significo una transmutación del cuerpo femenino y masculino, a una situación textil y tecnológica inédita en la historia.

Los elementos de los vestuarios configuran una sintaxis a partir de la relación que establecen entre si y con el cuerpo, no es lo mismo un traje de tres piezas vestido con zapatos o con zapatillas ni con la camisa dentro o fuera del pantalón, ni hecho de pura lana o bordado con lentejuelas, ni el cuerpo de un hombre, un niño o una mujer y en particular las del cuerpo de un bailarín (na),  
***(Paráfrasis realizada a partir de palabras de Nicola Squicciarino en su obra El vestido habla)***

Así como el vestuario configura un sistema de significados, el cuerpo también expresa y significa, comunica información a cerca de la edad, sexualidad, modo de vida y hasta el carácter de un individuo, mediante la postura y el movimiento. El peinado, el maquillaje, el tatuaje y otras intervenciones estéticas resaltan su aspecto social, lo que junto con la vestimenta termina de dar sentido y particularidad al diseño como parte de un todo dinámico y armónico, el vestuario siempre significa algo, transmite información vital en relación al individuo, como son: su grado de religiosidad, independencia, originalidad o excentricidad, así como su concepción sobre la sexualidad y el cuerpo.

El vestuario puede emplearse hacia la actitud de los demás, la agresividad, la rebeldía, la sumisión, la formalidad para distinguir el estatus social y económico

48El vestido habla de Nicola Squicciarino Págs.. 78,79 Edit. Cátedra4ta. Edición, 2003

Para entender este lenguaje visual debemos tener en cuenta algunos aspectos:

- El color como medio de expresión, sensaciones, como expresión del carácter y de la emoción.

*“48Los colores del lado positivo son el amarillo, rojizo (naranja), rojo amarillento. Predisponen un humor excitado, vivaz, combativo*

*Los colores del lado negativo son azul, azul rojizo y rojo azulado. Crean una sensación intranquila, blanda y nostálgica.*

*Wasily Kandinsky (1922).*

*El rojo bermellón atrae e irrita la vista como la llama que el hombre contempla irresistiblemente. El amarillo limón intenso, tras algún tiempo, hiere el ojo como el sonido agudo de una trompeta desgarrar el oído. El ojo parpadea, no puede soportarlo, y va a sumergirse en las calmas profundidades del azul o del verde”*

## Blanco

Puede entenderse como la unión completa de todos los colores del espectro de la luz, como símbolo de la inocencia o como definitivo de la persona purificada, de la unidad y de la pureza. Fue siempre empleado como tal en los ritos de iniciación de todas las religiones. En los ritos paganos se sacrificaban animales blancos a los dioses celestes.

En la tradición china, el blanco es el color de la vejez, del otoño y del infortunio, aunque también el de la virginidad y de la pureza. Lo consideran como el color del luto por los muertos, tal vez a causa de la palidez de la muerte. En los sueños, un caballo blanco puede interpretarse como el presentimiento de una muerte. En muchas culturas aparecen fantasmas o espectros como figuras blancas.

## Azul

Es el color que más se considera como símbolo espiritual. Se compara con la transparencia del aire, de agua, del cristal y del diamante. También con el mar y el cielo. Envía una vibración de equilibrio, de armonía y de alegría de vivir. Agrandando el espacio a la

vez que lo vuelve luminoso. El azul, todo profundidad y frescura, contiene una promesa de libertad. Simboliza la calma de un mar tranquilo, la suavidad de modales, la ternura, el amor a la vida y a los valores permanentes.

La contemplación de este color tiene un efecto pacificante para el sistema nervioso central. La presión de la sangre, los ritmos del pulso y de la respiración se lentifican, produciendo una tranquilidad saludable. Un entorno azul oscuro es lo más adecuado para practicar meditación.

## Rojo

En forma de óxido de hierro ha acompañado al hombre desde épocas inmemoriales y se empleó abundantemente en las pinturas rupestres que han llegado hasta nuestros días. En la antigua China era el color sagrado, revitalizador de la dinastía Chou (1050-256 AC). Rojo también era el color del dios de la buena suerte que concedía la riqueza. En el arte cristiano tradicional es el color de la sangre del sacrificio del Cristo y de los mártires.

Se considera agresivo, vital, cargado de energía, afín al fuego, sugiere tanto el amor como la lucha entre la vida y la muerte. Es como la sangre y la pasión. Excita y estimula la mente, aumenta la tensión muscular, la capacidad de la respiración. Se dice que exalta los impulsos eróticos y el entusiasmo. Excitante para los sanguíneos, estimulante para los linfáticos o convalecientes. Acrecienta la actividad sexual del hombre, es el color del calor y movimiento. Despierta la energía vital, el deseo, la voluntad de conquista y el apetito de aventuras riesgosas.

## Naranja

Este color evoca la luz, el fuego, el calor del sol. Goethe dijo que representa la exaltación extrema tanto como el suave reflejo del sol poniente. En efecto, el naranja estimula más de lo que excita. Símbolo de la intuición, de la alegría serena, de la fuerza equilibrada, induce al optimismo. Es un estimulante emotivo que acelera ligeramente las pulsaciones del corazón y da una sensación de bienestar, de júbilo, regocijando el alma.

## Violeta

Es una mezcla de azul y rojo. Simboliza tradicionalmente espiritualidad unida a la sangre del sacrificio. En el uso litúrgico, se vincula a conceptos de penitencia, expiación y conversión. Se usa en la Iglesia católica durante el tiempo de reflexión de Adviento, próximo a la Navidad.

Al unificar la conquista impulsiva del rojo y la sumisión gentil del azul, llega a un alto grado de sensitiva intimidad que conduce a una completa fusión entre el sujeto y el objeto, como si todo lo que se pensara y deseara pudiera transformarse en realidad. Es como un espejismo, un encantamiento, un sueño realizado en la imaginación.

## Amarillo

Como el oro o la luz del sol. Considerado a menudo el color más alegre, evoca en cierta forma la riqueza y la abundancia. Por su efecto luminoso de vitalidad, es el color que más aumenta la tonicidad neuromuscular general. Agudiza el intelecto e incita a los trabajos del espíritu. Todo luz, el amarillo agranda los espacios exaltándolos e irradiando un alegre júbilo.

En el sentimiento popular, se le considera el color de la envidia y de los celos, probablemente en relación con la bilis amarilla. En la Edad Media se consideraba el amarillo pálido como la representación de la agresión traicionera, por ello los judíos se veían obligados en esa época a vestir de amarillo.

La preferencia por este color demuestra una personalidad de temperamento abierto, jovial, espiritual, testimoniando una cierta libertad interior.

## Verde

Combinación del amarillo y del azul, este color es el más tranquilizador que se pueda hallar. El ojo y el alma descansan en él, sin desear más. El sistema nervioso encuentra en este color una calma y una serenidad como la que nos produce la maravillosa visión de la múltiple variedad de tintes de la vegetación. El verde crea el reposo, aplaca el tumulto de la mente procurando una verdadera refrigeración mental. Equilibrado, apaciguador, crea un ambiente alegre. Sus muy variados matices son mensaje de vida.

En el simbolismo popular representa la esperanza y se consideran positivos los sueños en donde aparece este color. En la vida cotidiana "luz verde significa paso libre, en el Islam el color del profeta es verde

## Marrón

Es el color de la madre tierra o de la madera. Es un color confortable, representa la maduración del verde, sus múltiples tonos leonados lo hacen el color del otoño. Actúa siempre como un soporte estabilizador, despierta la consciencia de las raíces del ser y de las fuerzas vivas que hay que volver a encontrar. Es la base de la alquimia sutil que obra en la creación. ¿Acaso según el Génesis el hombre no fue formado de un simple puñado de arcilla? Color receptivo y sensorial, sus diversos matices corresponden al cuerpo, al hogar, a la intimidad, a la seguridad ideal de la célula familiar.

## Negro

En su Simbolismo negativo

Es la negación del color mismo, representando la idea de la extinción de la vida: la muerte. Es la antítesis del blanco, el otro color de la dualidad natural.

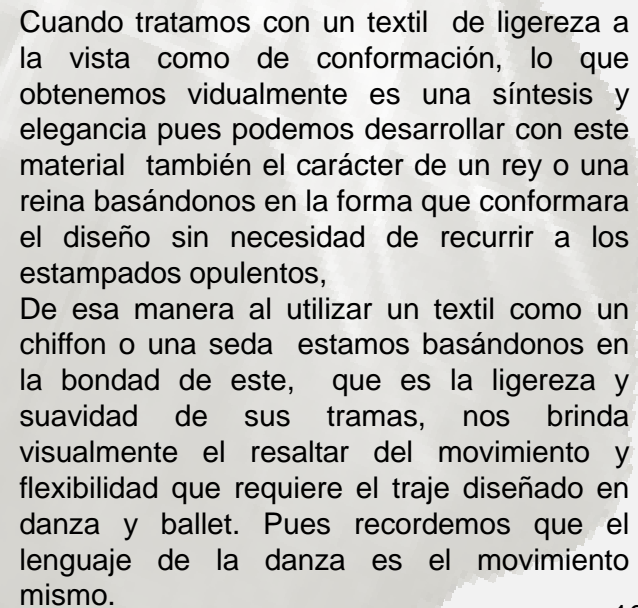
Blanco y negro, bien y mal, día y noche, vida y muerte, yin y yang. Siempre se le ha atribuido a este color toda la maldad de la que es capaz la humanidad. Se habla de magias blanca y negra producidas por fuerzas benéficas o maléficas. 98

## 4.2 Hablando con mis encajes telas y lentejuelas

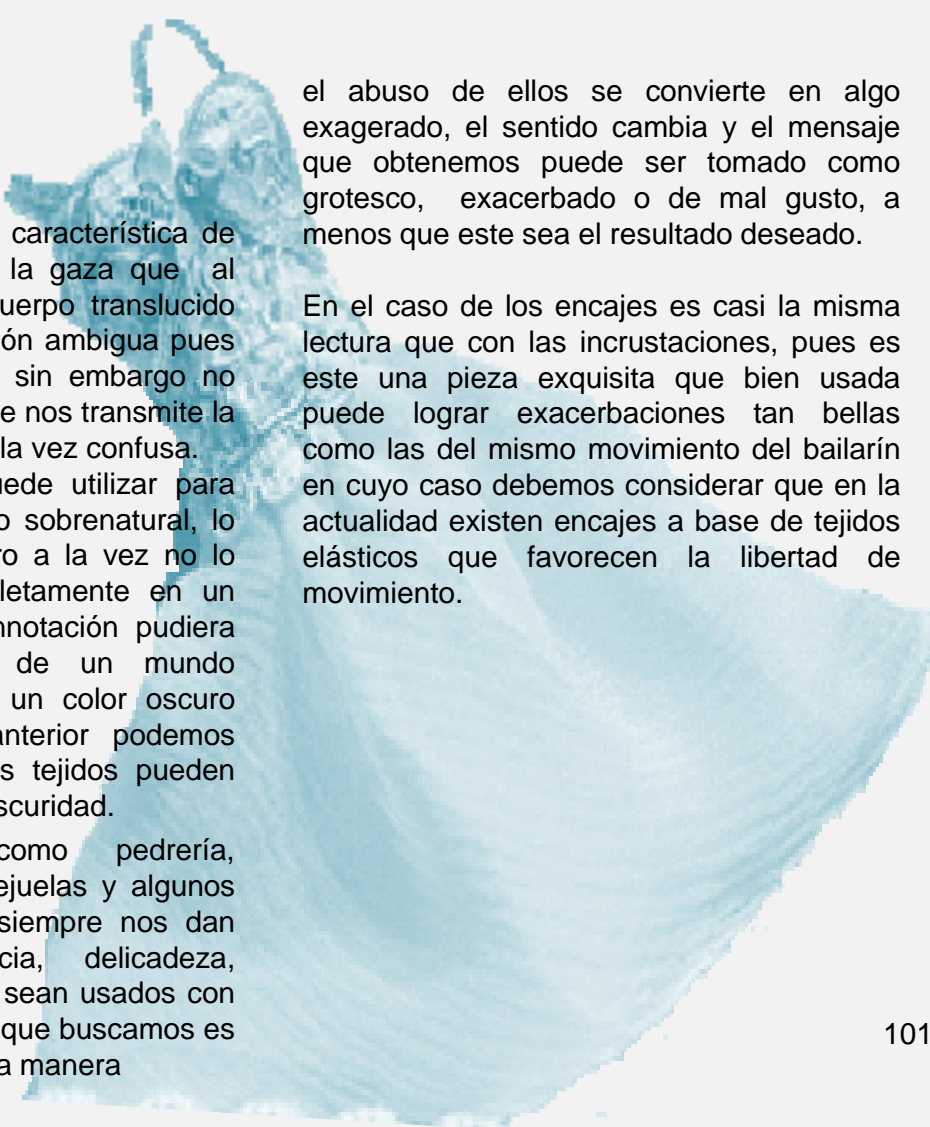
“<sup>49</sup>Por otra parte según Kandinsky, existe una inevitable relación entre color y forma: he aquí una serie de objetos equivalentes muy diversos entre ellos, que ejercen una acción muy diferente: un triángulo amarillo, un círculo azul, un cuadrado verde y, por otra parte un triángulo verde, un círculo amarillo y un cuadrado azul. Determinados colores obtienen una intensificación de su valor a través de ciertas formas, si como un debilitamiento de este a través de otras, de este modo los colores vivos destacan más en cuanto a sus cualidades cuando aparecen con formas agudas, como por ejemplo en el caso de el triángulo amarillo, mientras que los colores que tienden a la profundidad refuerzan ese efecto por medio de formas redondeadas, como en el caso de el círculo azul. Sin embargo según Kandinsky, si una forma no se adapta a un color no se debe vislumbrar necesariamente una falta de armonía, sino lo contrario, una nueva posibilidad, por tanto armonía, por el hecho de que el número de colores y de formas es infinito, como consecuencia también lo son sus combinaciones y sus efectos.”

Es parte fundamental en la lectura del vestuario, el entender cuál es la sintaxis de los materiales utilizados en el diseño de las prendas ya que estos constituyen un sistema de signos que contribuyen a la lectura del carácter de los personajes y se encuentran ligados íntimamente en la relación movimiento-cuerpo, pues no es lo mismo vestir un polizón brocado que una seda y tampoco nos da la misma lectura la caída de un Jacquard que la de un chiffon así como no nos produce la misma sensación el observar una textura ricamente estampada que el mirar la transparencia más nítida.

Es la saturación visual la que observamos en un rico brocado y que nos da una connotación de riqueza, opulencia, y ostentación en su debida medida es capaz de presentarnos un placer a la vista, dar al personajes el carácter de un rey, una reina, o de un cortesano opulento, o traído hasta nuestros tiempos, podría tratarse de un burgués adinerado o de un nivel más alto, además de tener en cuenta que visualmente el tener un estampado ricamente ornamentado dependiendo del lugar y momento puede conectarnos con noche o día festivo. Debemos tomar en consideración que al estar íntimamente ligado el tejido con el cuerpo y específicamente con el movimiento del bailarín al leer la caída de un textil pesado visualmente, igualmente pudiera representar en el movimiento la misma lectura. Sin embargo si el tejido es liviano y solo el estampado fuera visiblemente cargado pudiéramos experimentar una sensación de riqueza como ligereza lo beneficia en gran manera al movimiento que es el lenguaje de la danza.



Cuando tratamos con un textil de ligereza a la vista como de conformación, lo que obtenemos visualmente es una síntesis y elegancia pues podemos desarrollar con este material también el carácter de un rey o una reina basándonos en la forma que conformara el diseño sin necesidad de recurrir a los estampados opulentos, De esa manera al utilizar un textil como un chiffon o una seda estamos basándonos en la bondad de este, que es la ligereza y suavidad de sus tramas, nos brinda visualmente el resaltar del movimiento y flexibilidad que requiere el traje diseñado en danza y ballet. Pues recordemos que el lenguaje de la danza es el movimiento mismo.



La transparencia es otra característica de los tejidos ligeros como la gaza que al momento de mirar un cuerpo translucido nos provoca una sensación ambigua pues vemos a través de ella, sin embargo no vemos su totalidad así que nos transmite la lectura reveladora pero a la vez confusa.

Esta ambigüedad se puede utilizar para dar una sugerencia de lo sobrenatural, lo efímero, lo que está pero a la vez no está, o que está completamente en un plano superior. Otra connotación pudiera ser el de lo oculto de un mundo subterráneo, si usamos un color oscuro sobre ellos. Todo lo anterior podemos englobarlo, en que estos tejidos pueden ser un velo de luz o de oscuridad.

Las incrustaciones como pedrería, canutillo, chaquiras, lentejuelas y algunos otros son detalles que siempre nos dan una lectura de gracia, delicadeza, abundancia siempre que sean usados con la debida sobriedad, si lo que buscamos es resaltar su belleza, de otra manera

el abuso de ellos se convierte en algo exagerado, el sentido cambia y el mensaje que obtenemos puede ser tomado como grotesco, exacerbado o de mal gusto, a menos que este sea el resultado deseado.

En el caso de los encajes es casi la misma lectura que con las incrustaciones, pues es este una pieza exquisita que bien usada puede lograr exacerbaciones tan bellas como las del mismo movimiento del bailarín en cuyo caso debemos considerar que en la actualidad existen encajes a base de tejidos elásticos que favorecen la libertad de movimiento.

## 4.3 El diseño en el bailarín

El vestuario añade mucho a la ilusión del espectador, y el bailarín y/o bailarina se hace así más fácilmente con su personaje, el primer golpe de vista que el espectador proyecta sobre el bailarín(a) debe predisponerle sobre el carácter que este va a desarrollar en la escena.

El escenario, la música, los vestuarios, las bailarinas(es), las ambientaciones, cada uno de los personajes, la percepción del público, la idea del espectáculo, los aromas y la luminosidad en el diseño se vuelve integral, con prácticas y lenguajes superpuestos, las actividades artísticas se fusionan, se confunden, lo bello sobre lo bonito y viceversa, todo es desarrollado casi hasta el límite, y luego siempre es rebasado, reciclado, sublimado. Cada parte de un diseño es un sistema en sí mismo, un vestuario, obra objeto diseñado, es un sistema de sistemas, de sistemas, cada propuesta es poliforme, pluridimensional, multinivel, polisistémica y resultado de varios lenguajes superpuestos.

Cada prenda es diseñada al menos en tres dimensiones básicas en sí misma, como parte de una serie y como parte de un conjunto.

No hay límites, excepto los que puedan imponer la falta de conceptos en este arte, que es el diseño de vestuario, se producen objetos casi vivos, a la altura de la complejidad de nuestro tiempo. Es un arte que interactúa directamente con el contexto en que se produce, puesto que depende de él permitir mezclar las fusiones de lógicas, lenguajes y estilos.

Da vida a construcciones artificiales a través de formas mediadoras, que son al mismo tiempo ideales y naturales, se balancea entre el manejo anatómico de los materiales que se encuentran directamente relacionados con la anatomía y movimiento del cuerpo que es el lenguaje de la danza.

### ***El movimiento.***

El movimiento es parte fundamental en el lenguaje dancístico, que no debemos perder de vista, en la planeación, al diseñar prendas para la danza.

El proceso de diseño se inicia en la proposición de un objeto imaginario y culmina en la realización de un objeto material: nace de una idea, se concreta en una forma. Pero dado que la forma que se proyecta en el diseño de vestuario, es la del vestuario y que tiene el elemento de intervención sobre la morfología del cuerpo del bailarín (a), el diseño debe preveer que el resultado del proyecto terminara creando con él una nueva condición en relación directa con el o los contextos.

En el caso del vestuario para danza podría decirse que el diseño es la forma que surge entre el cuerpo y el contexto de movimiento, ya que el vestuario es un elemento relativo, cuyo mismo planteo se determina a partir de una relación, viste, cubre, descubre enfatiza, da carácter y modifica al cuerpo, en función de un contexto específico como es la movilidad.

Si bien el vestuario se proyecta en función de favorecer la movilidad del cuerpo, la instancia del movimiento no implica solo una condición sino también la mejor vía de exploración y generación de diseños dinámicos.

Nada más atractivo que el movimiento. En la naturaleza, el movimiento, la transformación se expresan de manera constante, el viento que mece los árboles, el aletear de los pájaros, el vuelo de una mariposa, la danza de la medusa en el agua, el andar de un ciempiés, la serpiente, el caracol, nos sumergen en el placer de la contemplación.

Desde esta perspectiva, el movimiento se convierte en una situación sumamente atractiva para el diseño. El concepto de movimiento implica la transformación de una forma dada. Mientras que el diseño industrial o en la arquitectura, se deben utilizar dispositivos o fuerzas externas para lograrlo, en el campo del vestuario el contenido mismo de la forma (el cuerpo mismo entendido como el soporte del diseño) tiene un movimiento propio, lo que facilita inmensamente la transformación del vestuario en el espacio.

Así en la prenda el movimiento es el resultado de la interacción entre el cuerpo y el vestuario. En este caso se trata de trasladar las cualidades mutantes de la forma al textil, con el fin de que operen conjuntamente con el movimiento del cuerpo.

Los diseños dinámicos articulados con el movimiento del cuerpo, desarrollan líneas de trajes danzantes y formas suspendidas en el aire dando lugar a imágenes móviles a través de la relación cuerpo-vestuario. Para llevar a cabo la translación del movimiento al textil, es necesario el estudio del comportamiento y características en término de movimiento en la figura del bailarín.

Otra faceta de esta labor consiste en incorporar el vocabulario y las nociones específicas de la danza, para considerar aquellos factores consustanciales al movimiento (como la forma, la energía, la dinámica, la trayectoria y el tiempo) a la hora de pensar las maneras en que el cuerpo se despliega en el espacio, de postular las cualidades del movimiento en sí. Esto permite reconocer que en el espacio existen direcciones y niveles; en las formas que adopta el cuerpo, en el dibujo del movimiento, en el espacio, en la energía, la calidad de la fuerza; en la dinámica

la manera de enlazar las formas; en la trayectoria; el recorrido; y en el tiempo, los ritmos, las pausas y los silencios. El moviendo del vestuario puede permanecer ligado a el cuerpo o iniciarse en él para convertirse en un efecto independiente.

### ***La Anatomía de los textiles.***

La conformación de la silueta depende de la calidad del textil y de las soluciones constructivas en la elaboración de las prendas que tiendan a aproximarla o alejarla del cuerpo, la naturaleza del material provee o impone diferentes condiciones, según el peso y la caída, la elasticidad, la densidad, la rigidez etc. En consecuencia a partir de la constitución morfológica, un textil con rebote tendera a plantear una silueta adherente (cuyo grado de adherencia dependerá de la tensión del material en torno al cuerpo); un material resbaladizo, con caída tendera a insinuar las formas de el cuerpo de manera más o menos difusas de acuerdo a su peso y textura, un material rígido tendera a plantear una silueta geométrica, creando un espacio independiente entre el cuerpo y el vestuario. ***(Estudio realizado Saltzman, Andrea en su obra El cuerpo diseñado).***

El vinculo del vestuario con el cuerpo se puede resolver a partir de generar en el material nuevas cualidades, sin necesidad de emplear los recursos de confección. Para lograr que el plano textil se aproxime a la anatomía y se calcule sus formas, es necesario producir en el, un movimiento que facilite dicha adaptación, por ejemplo los drapeados, los plisados y las torsiones, entre otros crean un efecto de rebote en el material, que posibilita a tomar las formas de el cuerpo sin realizar recortes, ni costuras.

En este punto es necesario, recordar que el espacio interno del vestuario es el que plantea un límite, como contenedor del cuerpo, que mediante el movimiento de expansión del textil ese limite puede ser ampliado y modificado sustancialmente.

#### 4.4 El vestuario al desnudo.

*“<sup>50</sup>La forma es el aspecto del mundo susceptible de ser moldeado. El contexto el factor que plantea las condiciones para su conformación, un escenario cambiante que será a su vez modificado por la intervención de la forma” proyectada. (Alexander, Christopher).*

El estado de desnudez en el que el ser humano abandona el seno materno en el acto del nacimiento constituye el único momento de igualdad con sus semejantes. Porque incluso en el momento de la muerte quedamos a merced de otras personas que son los que deciden la indumentaria (traje o sudario) que hemos de llevar hasta que todo se convierta en polvo. Esa indumentaria, escogida por creencias religiosas o posibilidades económicas, nos diferencia incluso en la muerte.

En el ámbito de la comunicación no verbal, donde se encuentra inmerso el vestuario el aspecto es, sin duda la señal que más influye en las percepciones tanto en las reacciones de todos los individuos en general como las de cada uno en particular.

Las manipulaciones de la imagen corporal tienden a poner de manifiesto los aspectos atractivos del cuerpo.

#### **La piel última frontera de la forma.**

La superficie es la zona límite de una forma. Como tal, rodea, circunda, cubre y envuelve algo, siendo a su vez el plano de contacto directo entre ese objeto o sujeto y el entorno. Todo el universo material se manifiesta, puede ser percibido a través de las características superficiales de los organismos naturales y las creaciones humanas.

**(Estudio realizado por Saltzman, Andrea en su obra *El cuerpo diseñado*).**

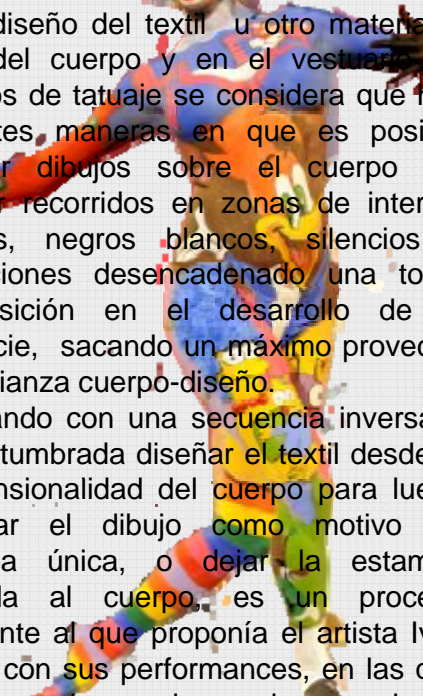
<sup>50</sup> El Vestido Habla, Nicola Squicciarino. Págs.. 56 Editorial Ediciones Cátedra 4ta. Edición, 2003

El tema del tatuaje es una óptima vía para entender y comprender el diseño de vestuario—maquillaje, porque implica emparentar las nociones de superficie y cuerpo. En el caso del vestuario, la piel (o la superficie) es el textil, el cuerpo es la estructura a partir de la cual se configura el proyecto. Esta concepción nos compromete a reconocer que el cuerpo es el punto de partida del desarrollo del proyecto, y a partir de ahí nos lleva a investigar el campo del vestuario considerando la relación entre cuerpo y superficie, profundizando en aquello que concierne a la anatomía, al motivo textil como agentes generadoras de forma, de lenguajes que se articulan mediante el diseño.

En esta pretensión del proyecto todavía no se encuentra planteada la problemática de proyectar la tela u otro material al espacio para conformar una silueta, pero lo cierto es que para postular una silueta, es de gran importancia vincular previamente las cualidades de la superficie y las formas de cuerpo-bailarín.

La superficie del cuerpo humano está lejos de ser uniforme tiene pliegues, hendiduras, zonas mas o menos porosas, pilosas, carnosas, húmedas, resacas o ásperas, y con mayor o menor sensibilidad táctil y térmica. Además de las diferentes conformaciones de músculos

Al tomar contacto con el textil, o cualquier otro material, la superficie corporal experimenta un cúmulo de sensaciones a la vez que se modifica su fisonomía. El diseño el color, la textura los pliegues y el brillo se recrean en cada depresión, convexidad, concavidad, articulación y movimiento del cuerpo. La superficie del textil se define en relación con la configuración del cuerpo, indica caminos, crea huellas, cicatrices, efectos de oscuridad y luminosidad, y así construye signos que se asocian a su situación con el contexto. Revela o esconde entre lo táctil y lo visual, entre lo expuesto y lo imperceptible. Una profunda comprensión de las formas y las características superficiales del cuerpo, es la condición sin la cual no se puede empezar a pensar en los términos tridimensionales de la silueta, dado que sólo a partir del cuerpo se puede proyectar la tela en el espacio, separándola o adhiriéndola a la superficie.



En el diseño del textil u otro material a partir del cuerpo y en el vestuario en términos de tatuaje se considera que hay diferentes maneras en que es posible colorear dibujos sobre el cuerpo y generar recorridos en zonas de interés, acentos, negros blancos, silencios y saturaciones desencadenado una toma de posición en el desarrollo de la superficie, sacando un máximo provecho de la alianza cuerpo-diseño. Trabajando con una secuencia inversa a la acostumbrada diseñar el textil desde la tridimensionalidad del cuerpo para luego trasladar el dibujo como motivo de estampa única, o dejar la estampa adherida al cuerpo, es un proceso semejante al que proponía el artista Ives Klein con sus performances, en las que pintaba mujeres de azul para luego utilizarlas como sellos humanos.

Imagen de: <http://www.adn.es/tv/20100217/IMA-0132-MAQUILLAJE-CONCURSO-CARNAVAL-CORPORAL-CANARIA>

Es así que en esta práctica el diseño del textil se origina en el cuerpo para ser trasladado al plano. Al desprenderse del cuerpo, el tatuaje adquirió un nuevo valor expresivo en función de las características del material sobre el cual fue proyectado, en este caso la piel del cuerpo humano.

**(Estudio realizado por Saltzman, Andrea en su obra *El cuerpo diseñado*).**

Por ello podemos decir que las mayas y leotardos usados por los bailarines y bailarinas, es un claro ejemplo de lo que constituye la última epidermis de la piel, y con lo antes expuesto deja totalmente al desnudo las formas más bellas del cuerpo humano y a partir de este desnudo creamos formas de comunicación no verbal, partiendo de la sintaxis de la piel humana.

## V UNAS PROPUESTA DE VESTUARIO.

### 5.7 Propuesta 1.

Para culminar con la investigación realizada en el inmenso mundo de la danza, me es un placer compartir una de tres propuestas de diseño de vestuario original, influenciada por el contexto actual en el que vivimos, tras el estudio y conocimiento adquirido de la danza.

La propuesta de vestuario que presento esta basada en mi investigación teórica desde el siglo XV hasta nuestros días, así también como en el ejemplo de algunos artistas que a mi parecer expresan su talento a través de sus obras, y que al haberlas estudiado me fueron de gran ayuda en el planteamiento de mi propuesta.

Es bajo la influencia del vestuarista Escenógrafo y fotógrafo Barry Kay (1932-1985) (y algunos otros) quien en su trabajo como vestuarista proyecta en sus bocetos y diseños de vestuarios una gran síntesis de la figura humana y una imaginación exacerbada en el planteamiento de los mismos.

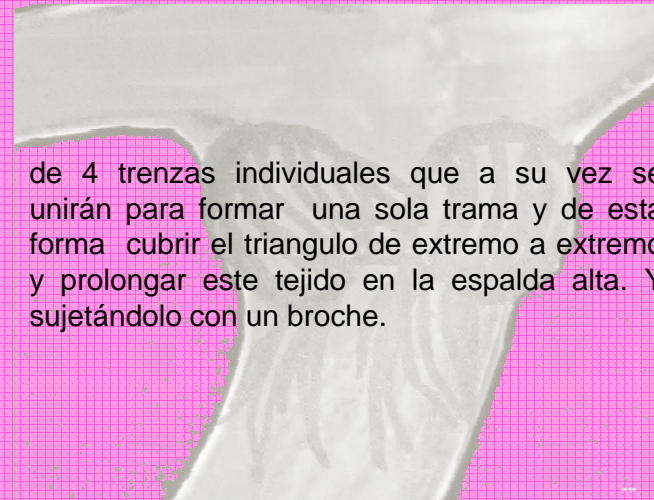
Este diseño esta propuesto partiendo del periodo romántico, trasladándolo a el momento actual, como un ser sobrenatural sin embargo esta característica de sobrenatural, yo la planteo de una forma orgánica y en un contexto vegetal, donde el tutu en lugar de ser semicircular aparece en una pirámide elaborada a partir de una armazón de varillas plásticas y con una sola capa de tul, en la parte superior existen tres capas simulando hojas de sábila, estilizadas en colores purpuras y verdes. Las puntas están plateadas en color verde hoja y el tocado simulando hojas al igual que el tutu.

### **Planteamiento del diseño.**

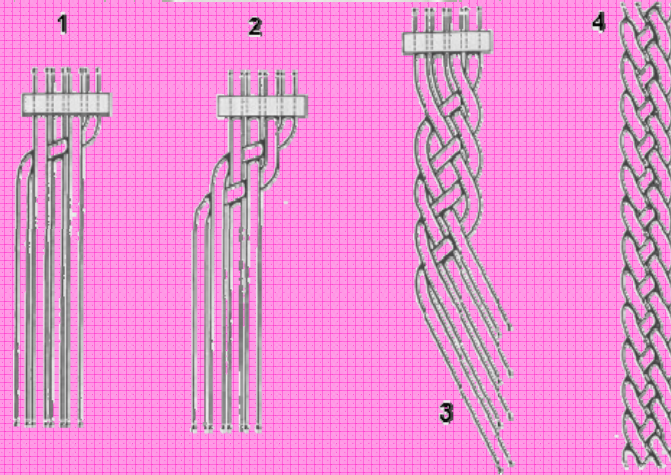
En la etapa inicial de la elaboración en las piezas que conforman esta propuesta, es importante dejar en claro el proceso de transformación en los materiales a utilizar, ya que en ellos radica la originalidad de la propuesta aquí planteada.

### **El corpiño.**

Se encuentra elaborado en un entramado de tejido de yute previamente tratadas para su confección, las fibras de yute son muy largas y resistentes casi tan brillantes como la seda, sus hilos más burdos se utilizan en tejidos baratos, y sus hebras mas finas son el sustituto ideal para la seda que en este caso he seleccionado, pues su segunda característica la brillantez se vuelve crucial en el diseño, para ayudar a dar elegancia a la prenda; en el momento de realizar el entramado o diseño del tejido, sujetamos de tres y cuatro hileras de hebras ciñéndolas a una primera base del mismo material con hilo nylon transparente, formando un triangulo equilátero que será la base del entramado que conforma el corpiño, iremos trenzando a razón



de 4 trenzas individuales que a su vez se unirán para formar una sola trama y de esta forma cubrir el triangulo de extremo a extremo y prolongar este tejido en la espalda alta. Y sujetándolo con un broche.

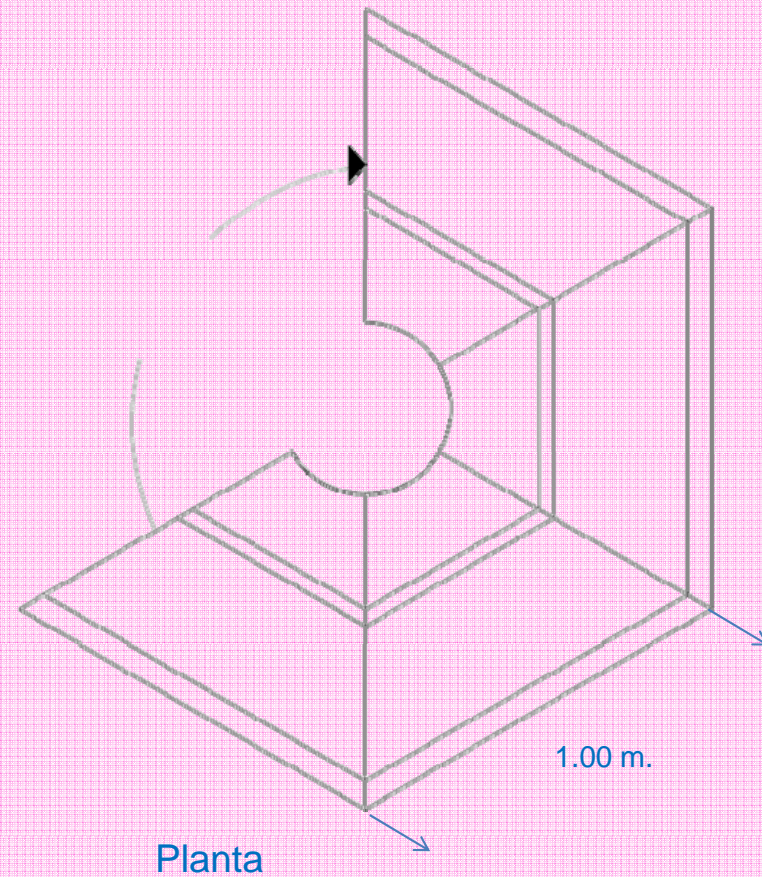


### ***El tutu.***

Es una pirámide donde la armazón se encuentra elaborada en varillas plásticas para sostener y dar forma, esta es la base de la falda tutu que estará forrada con tul de maya de color verde, matizada con pinturas vegetales, alrededor de ella se prenden simulaciones de hojas inspiradas en la zabala, hechas con hule espuma selladas con aislante de poros para textiles, para que el material no absorba la pintura vegetal en tonos lilas, naranjas, amarillos y verdes con los que se le da color y carácter; estas hojas tendrán tamaños no uniformes en dos o tres capas para darle volumen al tutu; el hule espuma nos permitirá hacer de este tutu estilizado, una amplia y volumétrica capa de hojas, sin perder de vista que tiene que ser ligero para no entorpecer el movimiento que como ya vimos en un capítulo anterior es la base del lenguaje dancístico.

### ***Tocado.***

El tocado se encuentra elaborado también con el mismo concepto de hojas de zabala en hule espuma, integradas al concepto del tutu, y que prolongan la esencia vegetal y sobrenatural en todo el diseño.

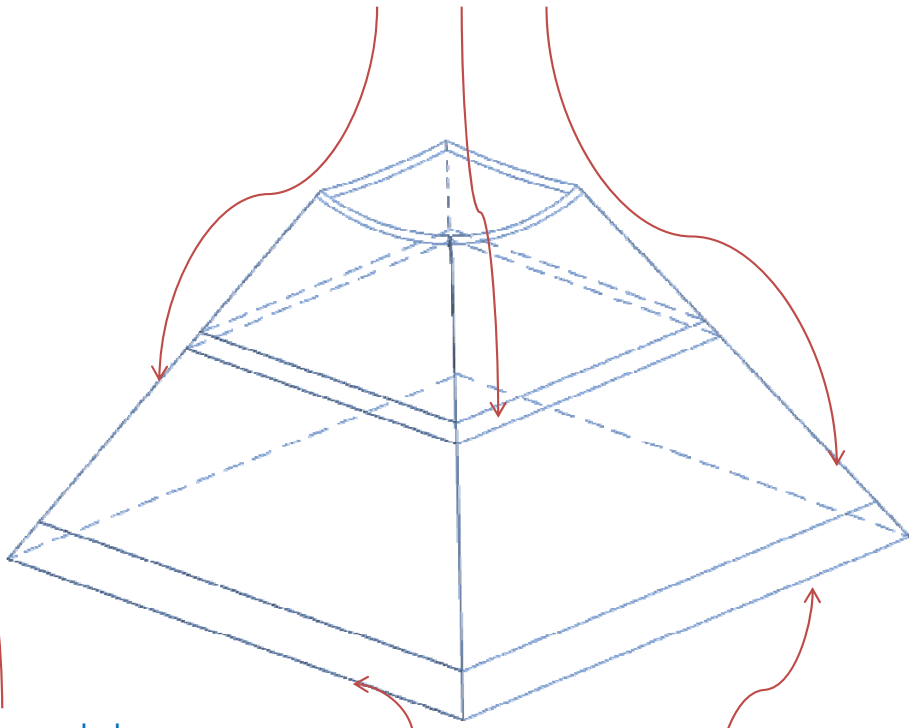


**Isométrico**

Armazones con varillas de plástico



Hojas elaboradas en hule espuma  
Matizadas en variaciones de colores  
que recorren una gamas de colores fríos  
a los cálidos.



Armazones con varillas de plástico







## 5.2 Propuesta 2.

En esta segunda propuesta mi influencia acerca de los artistas plásticos en los que me inspire han sido los mismos.

En ella estoy planteado traer a esta realidad una cenicienta moderna con todos los matices futuristas y circunstancias que esto implica.

Donde ella aparece en un planteamiento en varias combinaciones de colores y matices morados y verdosos, haciendo uso de diversas capas de chiffones y sedas ribeteados con un largo de hilo nailon de un grueso considerable para dar escarolas en los holanes, separados en cortes no uniformes para provocar varias profundidades en la falda, el corsé se encuentra elaborado en una trama

simulando el tejido de ratán sin tener que llegar a serlo por completo. La trama del tejido no es totalmente uniforme tiene claros dentro de la misma las puntas se encuentran matizadas en distintas tonalidades de marrones y verdes, he incorporado la propuesta de maquillaje y peinado que se integre a una totalidad de la propuesta.



La esencia de esta propuesta se encuentra en el eclecticismo de formas, y disposiciones en simular materiales, para crear un diseño fuera de tiempo y exacerbado, sin perder de vista el carácter de realeza que está implícito en el personaje.

### ***El corsé o corpiño.***

Esta elaborado en satén verde, naranja, azul, a base de tiras elaboradas individualmente, que conforman un entramado uniforme, no obstante tiene tramas que representan el tejido de ratán, además de una variedad de trenzas individuales tejidas entre si para dar complejidad, movimiento y elegancia.

La representación del ratán se encuentra en la parte baja del abdomen (talle) y el tejido, por trenzas individuales comienza en el busto bajo para terminar en el cuello.

### ***Las puntas.***

Son parte del mismo entramado del corsé, solo con una pequeña variación que es el color y los materiales; en el caso de estas zapatillas el color es verde y el material raso, las cintas para sujetar llevan el diseño de una trenza de 3 hebras, que también en

éste caso como en el corpiño el entramado da a este calzado un diseño de complejidad, estilización y porte.

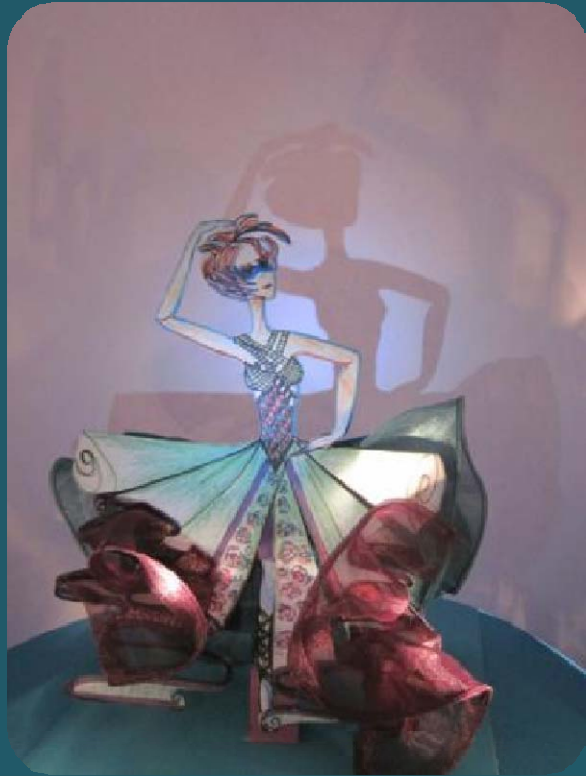




### ***El tutu.***

Se compone de varias capas de seda y tul en lienzos individuales, que a su vez están unidos en distintos niveles, partiendo de la cintura baja hasta el término de la cadera, y de ahí los lienzos ribeteados con hilo nylon bajan hasta los tobillos, los ribeteados en los lienzos sirven para formar grandes rizos con todos los lienzos y añadir un gran volumen a todo el tutu, esto añade gran movimiento a todo el diseño que al integrar movimiento bailarín con el movimiento del tutu, ambos forman una comunicación perfecta y dinámica

Cabe señalar que el diseño de este tutu está basado mayoritariamente en el movimiento aerodinámico, pues este último imprime fuerza, dinamismo y produce un efecto dómino en todos los lienzos que lo integran, pudiendo ser comparable como el movimiento de las olas de una mar tranquila hasta una marejada de grandes olas; según el ritmo que se imprima en él; de esa manera trasmite a través de este gran belleza, carácter y majestuosidad.



## Propuesta 3.

Con base en la investigación realizada y establecida en el apartado 4.4 El vestuario al desnudo, en particular a lo referente al proceso de la textura corporal como lenguaje visual, hago una propuesta definida a partir de látex con tintes vegetales, resaltando los matices en coyunturas, extremidades en el cuerpo de la bailarina para caracterizar a un ser sobrenatural híbrido entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos.

La morfología este vestuario la define en su totalidad el cuerpo humano que en éste caso es de una mujer, que pretendemos sea esbelta y con extremidades inferiores largas, que al enfatizar a estas últimas nos ayudaran a dar ese carácter sobrenatural.

Una vez tomada la plantilla del cuerpo femenino pasaremos a la personalización del color, matizando con verdes, azules, negros y en algunas aéreas en rojos, para marcar algunas áreas.

Para permitir la libre transpiración de la piel se tendrán en las tramas ligeras zonas mullidas con orificios imperceptibles a la vista humana.

Esta propuesta se justifica en látex por su maleabilidad para obtener formas en alta definición, partiendo de un negativo que es el cuerpo humano y permitiéndonos en este caso aprovechar al máximo las coyunturas entre los músculos que serán de gran peso visual para el diseño. Y debo resaltar también que el maquillaje juega un roll protagónico pues es el puente que integra al vestuario con el bailarín y lo convierte en una unidad.

## ***Proceso de elaboración de la prenda.***

En la actualidad el látex se encuentra listo para su uso, de manera que el verdadero trabajo creativo se encuentra en el molde a realizar, que es nuestro negativo para después sacar el positivo que da origen a la creación.

Para este diseño es necesario trabajar directamente con el cuerpo del bailarín, pues a partir de este creo los matices y caracteres del personaje que he imaginado y deseo destacar.

Aplicamos una capa de vaselina sobre el cuerpo no muy gruesa esto solo es para no irritar la piel al levantar la capa de látex, aplicamos el látex sobre la piel expuesta y dejamos a un proceso de secado de 20 a 35 minutos, (nota este proceso debe repetirse en 3 ocasiones por lo menos para que la capa del látex sea lo suficientemente gruesa y resistente) el látex es bondadoso con sus cualidades para mezclarse con colores de manera que se puede agregar color a la mezcla antes de aplicarla, y obtenemos una textura uniforme que para este diseño nos sirve como color base;

una vez obtenido nuestro positivo pasamos a la parte de la caracterización, aplicando una gama de colores que van desde verdes cálidos atravesando por algunos matices naranjas y matizando con negros y grises, los matices negros están marcados en las coyunturas de los músculos principalmente en los de las piernas y brazos para lograr profundidad y un aspecto alargado, lánguido, etéreo; al estar profunda e íntimamente ligado al cuerpo del bailarín, el vestuario cobra vida en el momento de vestirlo, pues es el mismo cuerpo quien aporta, engrandece, caracteriza y a partir del cual surge el diseño.

### ***La peluca.***

Este elemento tiene gran peso visual debido a que es un elemento híbrido entre el planteamiento natural y lo sobrenatural, en donde hay tonos rojos y verdes símbolos de vida, y tonos azules, morados fríos asociados con subniveles; está hecha a base de fibras sintéticas de nylon, cortada en capas no uniformes que van desde mechones muy largos hasta cortos a la altura de los ojos, donde el maquillaje del rostro, cuello toma la secuencia de colores y formas que marca el diseño de látex, dando lugar a un ser complejo lleno de vida pero a la vez irreal.



# Glosario

## Arte Danzario

Arte dancístico

## Danzarías

Dancísticas

## El pas de deux

Paso en numero dos

## El adagio

Movimiento musical lento

## La coda

Fin de un pedazo musical

## Objet trouvee

Arte encontrado

## Movement trouvee

Movimiento encontrado

## Plie

Movimiento en el que se doblan las rodillas sin que los talones dejen el piso

## Pas cinq

Paso cinco

## Dehors:

Afuera, hacia afuera, es la posición característica de las piernas en el ballet.

## Gargouillard

Gran sublime salto

## Danse d'ecole

Escuela de danza

## Efface,

Borrar

## Arabesques

Arabescos

# Conclusiones:

En base a la investigación realizada del y ballet y en menor medida, sin embargo de forma sustancial de la danza contemporánea, puedo concluir que el vestuario en el ámbito dancístico a través de los siglos, ha sido una manifestación de la evolución sociocultural, del ser humano y en particular de la mujer, que con el transcurrir del tiempo ha logrado trascender en ese ámbito artístico así como en muchos otros.

En una lucha constante por comunicar a través del movimiento, el ballet se ha visto ligado a una simbiosis con el lenguaje no verbal que es el vestuario, donde este ha desempeñado un rol protagónico siempre a la par del ballet haciendo uso de la creatividad de, Artistas diseñadores y artistas plásticos en cada una de sus etapas.

En este trabajo he intentado explicar algunos de los aspectos adquiridos a través del estudio de los materiales y diseños durante los distintos periodos en el ballet, pues sin éste estudio previo no sería posible tener un punto de partida, para lanzarme a proponer algo distintivo, que ha sido el principal objetivo de la presente investigación.

Comenzaré reafirmando lo mencionado con anterioridad, durante los siglos XV, XVI y XVII los textiles utilizados para los diseños en los bailes de corte, que aunque hermosos se caracterizaron por ser pesados, recargados, voluminosos, en particular los de las mujeres que en su afán por estereotipar la figura femenina, llegaron a causar daños a la salud, además el diseño solo tenía como objeto, el lucimiento en las cortes, y respaldar a la moda que imperaba en el momento.

Es en los siglos XVIII, XIX y XX donde se desarrolla el concepto de buscar materiales y diseños, que se encuentren al servicio del ballet en pro de los avances de la técnica, particularmente en los albores del siglo XX con el surgimiento del nylon y la incorporación de artistas plásticos al diseño del vestuario.

Una vez sentado lo anterior, debo decir que durante el transcurso del proceso de investigación que me llevo al planteamiento de las tres propuestas anteriores, tuve recurrir a áreas como la cinética para lograr comprender el movimiento y algunas de sus cualidades: la fuerza, el ritmo e intensidad, dado que el movimiento es el lenguaje dancístico, en este trabajo he podido comprobar que en la justa proporción en que consideremos la relación directa del movimiento, con los materiales y sus cualidades como son: la elasticidad, transparencia, dureza, saturación, color, y las formas del diseño para la elaboración del vestuario en el momento de su planeación, lograremos resultados originales y diseños propositivos que respondan al contexto de la innovación.

Tras la comprensión de todas y cada una de las etapas de la transformación del vestuario dancístico, cuyo principal objetivo fue el permitir que la técnica en la danza avanzara y diera paso a un hermoso lenguaje visual, puedo decir que sin embargo se encuentran estereotipos muy definidos como son los tutus del periodo romántico, romántico tardío, el clásico el conocido como Balanchine–Karinska

que si bien son dignos representantes de belleza y diseño para los periodos en los que fueron creados, en la actualidad no representan más que un antecedente histórico social.

Es por ello que en el presente trabajo he querido romper con estos estereotipos y adentrarme en el campo de la experimentación, en donde me sumergí primeramente en la búsqueda de materiales exóticos, que provocaran exuberancia extravagancia en sus texturas, que tan solo de verlos incitaran al tacto e hicieran lo propio con el sentido del olfato, para después pasar al terreno del diseño empleando en ello formas tan exuberantes como sus mismos materiales y haciendo uso de técnicas, antes no empleadas en su confección o elaboración

Bajo el mismo contexto de la experimentación, me di a la tarea de explorar imágenes que rompieran con los códigos visuales ya conocidos de príncipes, princesas, sílfides, para dar paso a propuestas

de figuras también sobrenaturales pero en un contexto híbrido en su morfología y realización partiendo de materiales vivos y secos a la vez pertenecientes al mundo de los vivos, pero también al mundo muerto del hades; y en donde los personajes de la realeza no necesitan vestirse en brocados y terciopelos para dar a conocer su rango, en lugar de ello se plantean la elaboración de tejidos y trenzados intrincados que den el carácter sublime y de aristocracia, y en donde el calzado (la zapatilla de ballet) también se encuentra estilizado dado que su evolución ha sido quizás, el instrumento en la técnica más significativo en el ballet, con esta estilización en la zapatilla he querido integrarla al cambio y quizás su siguiente paso en su evolución estética.

Por otra parte el estudio realizado en el ámbito de la danza contemporánea, me permito permearme con la maleabilidad de los textiles, pues en esta disciplina el cuerpo es la máxima expresión de la gramática dancística; lo mismo podemos verle ejecutando movimientos enérgicos en el suelo, como desplegarse en grandes saltos en el aire, partiendo de esto si bien para la danza contemporánea no hay cánones establecidos para el vestuario, si hay

una estrecha relación entre vestuario y movimiento, pues con los movimientos de esta danza se expresan sentimientos que pueden ser de felicidad, tristeza, enojo, constricción, euforia; y el vestuario debe ser capaz de transmitir con la misma intensidad todos estos sentimientos o situaciones, debido a lo cual en el planteamiento del diseño puedo decir que la forma es la base fundamental en este lenguaje.

Porque puede generar libertad y volatilidad, como también limitación y encierro; al ser capaz de generar estos ambientes se vuelve parte de la coreografía, es por ello que es tan importante la elección de los materiales que la generaran.

Otro factor importante a considerar en este trabajo, es la incidencia de la luz sobre el vestuario, dado que en mi investigación sobre los modelos en 3ra., Dimensión no siendo este el objetivo principal pero siguiendo en el terreno de la experimentación, me llevó a la observación del comportamiento de la iluminación sobre el vestuario en distintos ángulos y ambientes, con respecto a esto puedo decir: que la incidencia de la luz sobre

el vestuario, es un factor que puede determinar drásticamente el resultado de lo que se busca, pues hay materiales y texturas que dan una connotación de suavidad, rugosidad, transparencia, saturación o por el contrario pesadez, opacidad, simplicidad y ausencia de textura, con la incidencia de la luz sobre los diseños estas características pueden perderse o acentuarse, e inclusive podemos cambiar el carácter del vestuario tiñéndolo con la iluminación adecuada.

Si bien ya han existido representantes de la corriente vestuario- espectáculo como lo fue Loie Fuller, yo puedo agregar al respecto que el uso de modelos a escala en 3ra. dimensión del vestuario, nos lleva a un paso adelante en la selección de colores, texturas, formas y materiales, para el vestuario y la iluminación, porque nos permite experimentar de cerca con el resultado de las combinaciones, entre ambas disciplinas y si bien Fuller lo hacía en vivo, en esta propuesta tenemos la oportunidad de hacer abundantes planteamientos, dando pie a una serie de variantes, como podemos observar en los modelos expuestos sin necesidad de llevarlos a un plano de realidad, solo hasta que lleguemos al resultado deseado.

Además que en el terreno de la realización del vestuario también se ve beneficiado, pues al momento de realizar un modelo a escala en tres dimensiones, observamos con certeza los errores, aciertos, posibles mejoras o el replanteamiento de las propuestas antes de llegar a una realización final.

Lo mismo puedo agregar en el terreno coreográfico, aunque con diferentes alcances pues resulta útil el marcar trayectorias, zonas de atención y signos que se presentaran en una realidad a escala, que permitirá una planeación de todas y cada una de las escenas.

Con todo lo anterior puedo concluir que me he servido de todo lo expuesto en los capítulos anteriores, acerca del vestuario y la danza, para acercarme a este conocimiento y adentrarme en la exploración de propuestas, en un concepto diferente a lo que se ha planteado en otros tiempos y en donde, los materiales y formas exóticas de las propuestas de diseño, han sido el objetivo principal de la experimentación, que fue el uno de los motivos principales que me ha llevado a realizar esta investigación

sin dejar de lado el profundo respeto y admiración que siempre he sentido por el ballet y la danza, que si bien mi acercamiento a ella fue en mi niñez, en mi trayecto por la ENAT me ha permitido abordarla desde una perspectiva plástica, sensitiva que ha enriquecido mi acervo cultural y mi alma, al permitirme adentrarme en el basto mundo de la poesía en movimiento, y que mejor en una investigación, que me permitió enfatizar el antes y el ahora en la danza y lo que puede plantearse bajo una perspectiva diferente y a juicio personal.

## Bibliografía:

### **Historia Universal de la Danza.**

Davia Hernández- Fernando Jones.  
Universidad Autónoma de Querétaro  
Centro Universitario, Cerro de las Campanas s/n  
1ra. Edición mayo 2007.

### **Historia del Ballet y la Danza Moderna,**

De: Ana Abad Carles.  
Alianza Editorial, S.A. Madrid  
1ra. Edición 2004.

### **El Traje Imagen de el Hombre,**

Ivonne Deslandies.  
Editorial Ediciones Cátedra  
3ra. Edición, 2003

### **El Vestido Habla**

Nicola Squicciarino.  
Editorial Ediciones Cátedra  
4ta. Edición, 2003

### **Psicología del vestir,**

Eco Umberto Gillo Dorfler y otros.  
Edit. Lumen  
1ra edición. 1972

### **Hats Hute. Chapeaux. Cappelli. Sombreros. Hoeden**

Kuala Lumpur- Dorine van den Beukel  
The Pepin Press  
1ra. Edición 2000.

### **El Cuerpo Diseñado**

Andrea Saltzman.  
Editorial Paidós  
1ra. Edición, 2004

### **Marcar Tendencia:**

### **Ilustraciones de Moda contemporáneos**

Dawer, Martin  
Edit. Barcelona  
1ra. Edición 2005.

### **Historia de la moda.**

### **Desde Egipto hasta nuestros días**

Branwyn Casgrave  
Editorial: Gustavo Gili, S, A  
1ra. Tirada 2005

### **The Illustrated Encyclopaedia Of Costume and Fashion From 1066 to the present.**

Jack Cassin-Scott  
Brockhampton Press London  
5ta. Edición 1999

### **600 puntos Negros**

David A. Carter  
Editorial Combel  
1ra. Edición 2007

### **Los Elementos del Pop-Up**

David A. Carter y James Diaz  
Editorial Combel  
1ra Edición Septiembre 2009

## Web grafía:

[www.cfa.ilstu.edu/lmlowel/THE331/MiddleAges/EGothicreview.html](http://www.cfa.ilstu.edu/lmlowel/THE331/MiddleAges/EGothicreview.html)

imágenes de los primeros vestuarios

<http://es.wikipedia.org/>

Consulta de biografías

<http://bailes.astalaweb.com/Historia/bhistoria%20ballet%202.asp>

Consultas de historia

[http://www.chato.cl/2004/viajes/7/tn/Mas\\_Mascaras.jpg.html](http://www.chato.cl/2004/viajes/7/tn/Mas_Mascaras.jpg.html)

Imágenes de mascararas