

LA DANZA CLÁSICA EN FRANCIA



Universidad de Zaragoza, Facultad de Educación

Titulación: Grado en Educación Primaria

Directora: Ana Soler Pérez

Autora: Lucía Homedes Escartín

2014

INDICE

Resumen	p. 3
Introducción	p. 3
1. Nacimiento y evolución histórica de la danza clásica	p. 5
1.1. Nacimiento del ballet clásico	p. 5
1.2. Creación de la Real Academia de la danza	p. 6
1.3. El auge de las innovaciones técnicas y estilísticas	p. 8
1.4. Emancipación del ballet frente a la ópera	p. 12
1.5. La influencia del estilo ruso en Francia	p. 14
2. Obras	p. 16
2.1. Temática	p. 16
2.2. Técnica	p. 22
2.3. Vestuario	p. 24
2.4. Decorados	p. 28
3. La Ópera de París	p. 30
3.1. Evolución histórica	p. 30
3.2. Edificios de la Ópera de París	p. 32
3.3. Funcionamiento de la compañía	p. 33
3.4. Bailarines principales	p. 35
4. Filosofía de vida de un bailarín	p. 37
4.1. Inversión	p. 37
4.2. Acceso a las escuelas	p. 38
4.3. Régimen alimentario	p. 38
4.4. Horas de formación	p. 39
4.5. Competencia	p. 40
4.6. Premios	p. 41

4.7. Sueldo y salidas profesionales una vez terminada la carrera de bailarín	p. 42
5. Conclusión	p. 44
6. Referencias bibliográficas	p. 45

Resumen

En este trabajo se realiza un estudio de la evolución histórica que ha sufrido la danza clásica en Francia desde sus inicios hasta la actualidad. La Ópera de París, una de las compañías de danza más importantes del mundo constituye uno de los núcleos temáticos del mismo. También se analizan las cuatro obras francesas más representadas en la historia de la danza, desde su temática pasando por la técnica, vestuario y decorados utilizados. Por otro lado, se estudia el funcionamiento tanto de la escuela como de la compañía de bailarines y se ahonda en el estatus que puede tener un bailarín, según su papel en la compañía. El Trabajo de Fin de Grado acaba con una referencia a cuatro de los bailarines más importantes que se han formado y han bailado en la Ópera de París. Por último recoge la filosofía de vida de un bailarín y aborda su dieta, su formación, los concursos en los que puede participar en Francia, su salario y sus posibles salidas profesionales tras retirarse.

Palabras clave: danza clásica, Ópera de París, obras, compañía, bailarín y formación.

Introducción

La línea de trabajo a partir de la cual se ha elaborado este Trabajo de Fin de Grado es los signos de la identidad francesa. La cultura de un país es el marco en el que se desarrolla la lengua. Por ello, no se puede ni enseñar ni aprender una lengua aislándola como si fuera algo abstracto, sino que debe estar siempre interrelacionada con aspectos de la vida, cultura y de la sociedad del país en que se habla. La danza clásica, que es una parte muy importante de la cultura francesa, constituye por ello el tema de este trabajo. Desde el punto de vista cultural la danza clásica nació en Francia y, hoy en día, este país continúa siendo pionero y cuenta con una de las mejores compañías de danza del mundo como es la Ópera de París.

Este tema podría parecer alejado del ámbito de la Educación Primaria, pero no es así. En efecto, a la hora de formarse un bailarín recibe una educación no sólo relacionada con el baile sino también con la disciplina y el comportamiento. Se le enseña a trabajar en grupo y también de forma individual. Cada bailarín es responsable de su propio esfuerzo y tiene que ser consciente muy pronto de hasta dónde puede llegar y de cuáles son sus límites. Ser bailarín implica, por un lado, un proceso de maduración más rápido para los niños y por otro exige una gran responsabilidad. Muchos valores y principios de conducta, tanto personales como grupales, enseñados en la danza son extrapolables al aula y aplicables en cualquier ámbito de la docencia.

He tenido la ventaja de poder crecer y madurar dentro del mundo de la danza y tengo muchos amigos bailando en compañías nacionales y extranjeras que, con su experiencia y testimonio, me han ayudado para el análisis de algunos aspectos tratados a continuación.

Este trabajo se estructura en cuatro capítulos, de los cuales el primero trata de la evolución histórica de la danza clásica en Francia, concretamente de las transformaciones que experimenta el ballet hasta convertirse en lo que hoy conocemos. El segundo capítulo se centra en el estudio de cuatro obras de origen francés que marcaron una época en la historia de la danza y que se siguen representando en la actualidad. Se realiza una comparación de la temática, de la técnica utilizada, del vestuario de los bailarines y del decorado de todas ellas. La

tercera parte analiza la historia de la Ópera de París, el funcionamiento de su escuela y compañía, sus edificios y recoge una pequeña biografía de algunos de los bailarines que se formaron en la escuela y son o fueron grandes estrellas de la compañía. Finalmente en el último capítulo se estudia la filosofía de vida de un bailarín, su formación, su alimentación, los concursos que puede realizar en Francia, así como sus salidas profesionales.

1. Nacimiento y evolución histórica de la danza clásica

1.1. Nacimiento del ballet clásico

El primer lugar donde se realizaron las primeras danzas fue Grecia. Se danzaba sobretodo en ritos religiosos y ceremonias como bautizos, defunciones y bodas. Posteriormente estas danzas se incorporaron a los banquetes y celebraciones para amenizar a los allí presentes. Este arte irá evolucionando con el paso de los años, hasta llegar al Renacimiento donde nacerá un nuevo estilo de danza, el ballet clásico.

Con la llegada del Renacimiento se produce un cambio de actitud en la percepción del mundo que va a afectar al ámbito de las artes. Aparece el Humanismo que sitúa al hombre como el centro del mundo lo que va a producir que haya una variación en la manera de representarlo en los diferentes medios artísticos. En lo que respecta a la danza esa modificación tiene que ver con la nueva organización social que aparece en esos momentos, la aparición de la burguesía.

En esta época nace en Francia el *ballet comique* gracias a Catalina de Medici. Podemos considerarlo como la antesala de lo que va a ser realmente unos años después el ballet clásico. El *ballet comique* consistía en una gran celebración que tenía una tendencia propagandística y cuya importancia residía más en el diseño espacial que en la invención coreográfica y los pasos que se bailaban. En estas obras no se buscaba una técnica o una habilidad física determinada, sino el decoro, elegancia y porte de los bailarines. Posteriormente, comenzó a desarrollarse el *ballet de cour* y los espectáculos alcanzaron bastante importancia. Fueron muchas las personas encargadas de prepararlos pero podemos destacar a Balthasar Beaujoyeulx que estuvo muy unido al *Ballet Comique de la Reine Louise* que se celebró en 1581. Es considerado por los

historiadores como el primer ballet de la historia. El *Ballet Comique de la Reine* fue una obra que tuvo un alto grado de complejidad en su ejecución y diseño, alcanzando un gran esplendor. El ballet contaba la historia de Circe y tenía una duración de cinco horas. Lo que destaca en este ballet es el trabajo de Beaujoyeux que consiguió mezclar danzas sociales y cortesanas dándoles una unidad temática y artística. Fue toda una novedad ya que esto no se había hecho antes en el *ballet de cour* y que se repetirá continuamente en la historia de la danza hasta mediados del siglo XX. Siete años después del evento se publica el tratado de Thoinot Arbeau llamado *Orchesographie*. Este se sigue utilizando actualmente y en él podemos encontrar desde descripciones de pasos que se han mantenido a lo largo de los años, hasta recomendaciones de posturas y movimientos al danzar. También se le da mucha importancia a la relación de la danza con la música y al estudio de la geometría de las danzas.

1.2. Creación de la Real Academia de la danza

Tras los triunfos conseguidos en Francia, el *ballet de cour* comenzó a declinar. Giulio Mazarini, italiano que desempeñó un papel muy importante en la corte francesa en todo lo relacionado con los espectáculos, impuso entonces el género de la ópera al público parisino. Lamentablemente este no triunfó ya que la gente no disfrutaba al no poder entender lo que se cantaba. Jean Baptiste Lully comprendió este hecho y tras la muerte de Mazarini introdujo una serie de reformas en la corte que favorecieron que la danza comenzase el camino para ser considerada como arte escénico.

Lully fue un músico y bailarín de gran nivel. En 1653 apareció en el *Ballet de la Nuit* y a partir de este momento comenzó su fama. En 1661 ocupó el puesto de superintendente de la música del Rey. Lully apostó por desarrollar el talento local y prescindir de los cantantes italianos para crear una música de origen francés. Sin embargo esto no



gustó mucho al público parisino por lo que Lully buscó apoyo en el nuevo monarca Luis XIV.

Con Luis XIV se abre una nueva etapa en el devenir de la danza. Este era un amante de la misma y se hizo conocer como el Rey Sol gracias a su aparición en el antes mencionado *Ballet de la Nuit* haciendo del dios Apolo con tan sólo catorce años de edad. Luis XIV fue el primer monarca en comprender que para que la danza pudiera desarrollarse y mejorar sus técnicas de ejecución la profesionalización de los bailarines era necesaria. Por ello, en 1661 fundó la Real Academia de la Danza, que será la primera creada y el modelo a seguir por los demás países en los que se iba a desarrollar la danza.

Ana Abad Carles (2004, p.28) expone que “Lully fue el verdadero motor de esta gran academia tanto en la vertiente de música como en la de danza. Pero también debemos tener en cuenta que sin Beauchamp, Torelli, Molière y la participación directa del Rey los avances que se produjeron no habrían sido posibles”. Gracias a Beauchamp comienza la tradición de la *danse de l'école* tal y como la entendemos ahora. Hizo que la danza se mostrara en los escenarios lo que supuso el desarrollo de otros aspectos, como las organizaciones coreográficas que respondían a las nuevas exigencias visuales. Pero hubo otra innovación que tuvo más importancia debido a su repercusión, que es el *en dehors* y posteriormente las cinco posiciones de los pies. El *en dehors* ha sido y continúa siendo una de las características fundamentales de la danza clásica, que ha provocado una eterna disputa entre esta y la posterior danza moderna y contemporánea. El *en dehors* consiste en la rotación de las piernas desde la cadera con apertura de los pies. La adopción de esta postura a la hora de bailar se debe a que permite una mayor movilidad de las piernas de manera independiente al torso. Por otro lado también permite al espectador apreciar mejor los pasos desde múltiples puntos de visión. Finalmente, esta posición está relacionada con los zapatos que monarca y corte exhibían en los espectáculos¹. A pesar de todo, el *en dehors* sigue siendo el principio fundamental que rige la enseñanza de la danza clásica hoy en día.

¹ Los espectáculos eran meros desfiles donde se lucían los zapatos del monarca y la corte para que los espectadores los apreciaran.

Podemos decir que el lenguaje de la danza se vale del idioma francés. Los franceses fueron los primeros en codificar los primeros pasos terminológicamente, pero también los primeros en enseñarlos en la *danse d'école*. Todas estas reformas del vocabulario tuvieron lugar en los primeros años de la Real Academia de Danza, con Beauchamps como principal innovador.

La danza en este siglo evoluciona como espectáculo, buscando crear una unidad dramática y musical. Los responsables de que esto sucediera fueron Lully y Molière. Lully decidió que para que los ballets pudieran tener una unidad artística, su música debía estar compuesta por un único compositor y sus diseños debían ser realizados también por un solo artista. Molière fue el encargado de desarrollar la *comédie ballet*.

El siglo XVII se cerró con gran esplendor. La Escuela de Ballet de la Ópera de París, que es la más antigua de la historia, se creó entonces. Con esta escuela, la danza continuó su desarrollo a lo largo del siglo posterior, dejando totalmente establecidas las bases que permiten explicar la aparición y el triunfo en el siglo XIX del ballet como arte escénico.

1.3. El auge de las innovaciones técnicas y estilísticas

El siglo XVII sirvió de confirmación para que la sociedad se diera cuenta que la danza sólo podía ser ejecutada por profesionales. En el siguiente siglo experimentó una evolución que le permitió poco a poco poder aspirar a ser un arte independiente.

Fernando Reyna (1985, p.70) explica que “Los hijos de Terpsícore² innovaron no solo en el terreno filosófico sino también en el



² Terpsícore es la diosa de la danza, por eso Reyna hace referencia a los bailarines como “los hijos de Terpsícore”.

desarrollo de la danza, concretamente en la técnica. La codificación del vocabulario coreográfico se creó no solo por el trabajo de maestros y coreógrafos sino también por la labor de algunos bailarines que a partir de distintas acciones consiguieron liberar a la danza de muchas contradicciones que impedían su desarrollo”. Por ejemplo gracias a la bailarina María Camargo que un día decidió acortar su falda, se consiguió que se comenzaran a realizar modificaciones de los trajes de manera paulatina. Esto iba a facilitar la manera en que los bailarines ejecutaran sus pasos. Gracias a Camargo se aceleró el trabajo de lo que se conoce como *batterie* o pequeños saltos. Ella fue la primera en ejecutar el paso conocido como *entrechat quatre* o entrecruzamiento de los pies en el aire. Otras bailarinas se decidieron a quitarse el miriñaque o a prescindir de la careta. Todos estos avances junto con los de los coreógrafos, que no solo buscaban una brillantez técnica sino que sus bailarines fueran capaces de expresar algo, propiciaron que, por primera vez en la danza, hubiera un equilibrio entre la forma y la expresión.

A partir de este momento comienzan a aparecer las primeras figuras de importancia en el plano teatral. Una de ellas María Camargo, nombrada anteriormente, destacó por el ejercicio técnico y estilístico de sus bailes, ya que sus pies cobraron un gran protagonismo que no existía en otras bailarinas. Con todo ello consiguió que la *danse haute* fuera imponiéndose poco a poco sobre la *danse basse* que había dominado hasta el momento. Esta nueva danza vertical ponía mucho énfasis en los pequeños saltos, no como la danza horizontal del siglo precedente que destacaba por coreografías que emulaban desfiles y paseos cortesanos. Con la *danse haute* llegó la época artística conocida como el rococó, que se caracterizó por un predominio de la decoración ornamental sobre las esculturas.

En esta época artística aparece otra gran bailarina llamada Marie Sallé, quién remplazó a la señorita Prévost que era entonces la primera bailarina de la Ópera. Muy pronto empezó a ser comparada con Camargo que destacaba por su técnica mientras que Sallé destacaba por su expresividad a la hora de bailar.

Entre los bailarines masculinos destacó sin duda la figura de Gaetano Vestris, que era considerado “el Dios de la danza”. Tuvo un gran papel en el mundo de la danza, ya que fue el encargado de establecer los principios que todo bailarín debería seguir para formarse. De origen florentino, consiguió entrar en la Ópera a la edad de veinte años y fue el primer bailarín en ejecutar la pirueta más o menos como hoy la conocemos.



De esta manera, gracias a estos bailarines y bailarinas, la técnica iba evolucionando, al igual que la expresión artística. Si durante el siglo XVII los ballets consistían en pequeños espectáculos de ópera y música, en este siglo el ballet se convirtió en un espectáculo en sí mismo.

Uno de los personajes que más influye en estos cambios será Rameau que se encargó de desarrollar la *opéra-ballet* frente a la oposición de los seguidores de Lully en la Academia. Rameau escribió un nuevo tratado de danza donde se recogían los avances técnicos que había tenido la danza. Por un lado en él podemos encontrar la codificación de las cinco posiciones creadas por Beauchamps y una explicación sobre por qué la danza no debe ser considerada solamente un ejercicio de divertimento.



Y por otro lado hace referencia a los nuevos pasos que se habían creado como el *balancé*, el *sissonne*, el *grand jeté*, el *entrechat* y la *pirouette*³ que era ejecutada sobre

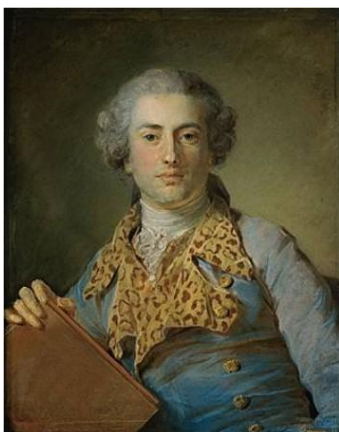
³ Balancé: paso oscilante que consiste en cambiar el peso de un pie al otro.

Sissonne: es un salto que se realiza con ambos pies, deslizando el peso del cuerpo hacia el pie de apoyo.

dos pies, pero que hoy es realizada sobre una pierna. Rameau compuso varias obras, una de ellas *Les Indes galantes*, ejemplo de lo que se denominará posteriormente como los *ballets géographiques*. Estos eran un elemento más de ese afán de conocimiento del mundo real, eran los motores mismos de la historia y en los que la expresión primaba sobre la técnica. Se buscaba que el espectador se fijara en la manera en que el bailarín expresaba sus sentimientos a través del baile y no en como ejecutaba los pasos, la técnica. Las partes de danza fueron denominadas *danse en action* y son los predecesores de los *ballets d'action* de Noverre. Se intentaba seguir con la simetría en el cuerpo de baile pero respecto a los solistas se les permitía añadir o cambiar lo que no les gustara.

La fórmula *opéra-ballet* se repitió sin descanso, lo que conllevó un conflicto ya que las obras terminaban convirtiéndose en una sucesión inconexa de los talentos de cada artista principal, por lo que las obras carecían de sentido alguno.

Estas situaciones llevaron a la Ópera de París al declive. Los nuevos coreógrafos se fueron a otros países para poder desarrollar sus ideas sobre la danza. Desde ese momento hasta la reaparición del ballet en el Romanticismo París perderá su primacía. Gaetano Vestris continuó como profesor y director de la Escuela de la Ópera, pero Carlo Blasis del que hablaremos más adelante será el que a partir de ese momento asentó en Milán las bases de la técnica de ballet actual.



Ana Abad Carles (2004, p.50) expone que “Noverre fue un gran artista que alcanzó una gran importancia al publicar sus *Cartas* en 1760. Se anticipó a su época y, aunque tuvo éxito como bailarín, no pudo conseguir su gran ambición de triunfar en la Ópera de París, la misma que es muy criticada en sus cartas”. Este colaboró con Mozart para el ballet *Les petits riens* (1760). Fue nombrado maître de

Grand jeté: es un salto a partir de un pie al otro y en el aire las dos piernas deben estar estiradas formando una línea recta.

Entrechat: es un salto donde el bailarín mientras está en el aire debe hacer que sus piernas se crucen una o varias veces.

Pirouette: es un giro que realiza una vuelta completa del cuerpo con un pie en punta o en *demi-pointe* y con la otra pierna doblada, con el pie colocado a la altura de la rodilla.

ballet de la Ópera Cómica parisina. Se le llamó “el Shakespeare de la danza”. Era tal su fama como coreógrafo que el gran Gaetano Vestris dejó París para trabajar con él. Vestris quedó tan impresionado que cuando volvió a París, incitado por las ideas del *ballet d'action* con las que Noverre le había instruido, decidió interpretar el ballet *Jasón y Medea* (1770), y fue en este espectáculo en el que el bailarín decidió quitarse la máscara para glorificar al coreógrafo.

Aunque Noverre tenía muchos apoyos como Diderot y Voltaire, este nunca consiguió triunfar en la Ópera de París. Sus reformas sí que fueron retomadas por los coreógrafos que le siguieron, como Jean Dauberval que destacó por su ballet cómico *La fille mal gardée* que fue estrenado pocos días antes de la Revolución Francesa en 1789. Sus protagonistas son campesinos y no dioses, ninfas o personajes históricos, lo que refleja la sociedad de entonces y los cambios que se estaban produciendo en ella.

1.4. Emancipación del Ballet frente a la Ópera

Para poder comprender el triunfo del ballet romántico en París a mitad del siglo XIX hay que enumerar algunos factores. Primero, los logros en la técnica conseguidos gracias a la escuela italiana concretamente por Carlo Blasis. Este se centró en los saltos pero lo que tuvo mayor importancia y destacó más es el desarrollo de la danza de puntas para las bailarinas. Segundo, la época y los valores de esta, que fueron los verdaderos detonantes que otorgaron al ballet la configuración y atención necesarias para su desarrollo. El Romanticismo dio su relevancia al artista y a la utilización del medio artístico para poder expresarse. En esta época las obras se centran en el dualismo romántico, la realidad y lo irreal, lo terrestre y lo fantasmagórico, el sueño y la razón. Otro factor que influyó mucho en el triunfo del ballet romántico fueron los adelantos técnicos en lo que se refiere a la escenificación. Se introduce en los teatros la luz de gas, que ayudó a crear una atmósfera fantasmal. En lo referente a los decorados, comienzan a hacerse superposiciones y se añaden efectos de luz para darles profundidad. De esta manera los espectadores observaban un mundo idílico en el que la realidad y la ficción eran posibles y podían ser percibidas por los sentidos.

En 1831 con el estreno de *Robert le Diable* de Meyerbeer, el ballet inicia su camino hacia la independencia de la ópera. Este hecho es muy curioso ya que esta obra es una

ópera. El ballet iniciará el paso de elemento complementario de las obras musicales a género más o menos independiente de las mismas. No será hasta la época de Marius Petipa en San Petersburgo cuando el ballet se erigirá en arte totalmente independiente de la ópera.

Según Fernando Reyna (1985, p.91)

“*Robert le Diable* es considerado el primer ballet del romanticismo por la inauguración del concepto escénico de apagar las luces del teatro”. Esto permitió al espectador sumergirse en ese mundo irreal del que trata el espectáculo. Por otro lado el vestuario utilizado por los bailarines era completamente nuevo, usaron trajes



blancos de tul que hoy en día conocemos como tutú romántico. Esto no fue solo una innovación estética respecto al vestuario teatral, el material empleado, gasa o tul, permitió a las bailarinas moverse más ligemente por el escenario y realizar la técnica aérea de la danza desarrollada por Blasis. Pero el hecho más destacado de esta obra es el debut de la bailarina María Taglioni, que fue la primera bailarina capaz de dar a la técnica de las puntas un fin artístico. Hija del coreógrafo Filippo Taglioni, María se formó en París con su padre y con Vestris. Era admirada por su capacidad de movimiento ágil, casi flotando en el escenario, como si cada paso que daba, cada posición, cada movimiento no le costaran ningún esfuerzo. Con la creación de esta imagen, las puntas y su técnica adquirieron por primera vez una finalidad artística.

Tras *Robert le Diable* llegó *La Sylphide* creada por Filippo Taglioni que será considerada como la obra que reflejaba los ideales del Romanticismo. Se estrenó en 1832. Es una obra en dos actos que triunfó debido a dos motivos. Sería considerado el modelo a seguir en la realización de otros ballets en esta época. Además la bailarina aparecía como un ser etéreo e irreal lo que promovió una imagen que aún hoy se sigue utilizando para describir a cualquier bailarina de ballet clásico. Los personajes pertenecían a mundos reales e irreales y la situación que se narra claramente tiene un final trágico.

En 1839 se iba a crear la obra maestra del ballet romántico, *Giselle*, que fue representada por Carlota Grisi.

Giselle está dividida en dos actos, el primero se corresponde con el mundo real, mientras que el segundo está ligado al mundo irreal. En esta obra es una única bailarina la que se encarga de reflejar ambos mundos, lo



que en su momento fue muy novedoso. Si este ballet ha sobrevivido al paso de los años es gracias a su música y coreografía, ya que, por primera vez se creó una música que siguió la estructura dramática de la obra. Respecto a la coreografía, los pasos son muy reducidos, centrados en su mayoría en saltos y batería en los dos actos. *Giselle* es descrita como una gran amante de la danza, y por ello la danza es el eje central a partir del cual va desarrollándose dramática y coreográficamente esta obra.

Tras triunfar con *Giselle*, Carlota Grisi representó otros papeles con los que siguió cosechando éxitos. Pero finalmente decidió marcharse al extranjero. Tras ella ninguna otra bailarina fue capaz de tomar su puesto, por lo que la crisis del ballet romántico comenzó a notarse, no sólo por este hecho sino también por un agotamiento de la fórmula romántica.

En 1859 se estrenó *Le Corsaire* con coreografía de Mazilier e interpretada por Carolina Rosati, pero esta obra tuvo un gran triunfo debido a los efectos especiales que se realizaban al inicio y final del ballet. Lo que confirmó que el ballet estaba en crisis.

Sin embargo, antes de que el romanticismo finalizara se creó una última gran obra, *Coppélia*, que se estrenó en 1870. Este ballet se alejó del estilo romántico dejando de lado el mundo irreal, aunque la historia se inspirara en un cuento de Hoffmann. Esta obra sigue representándose hoy en día gracias a la música compuesta por Léo Delibes, que fue creada para ser danzada en su totalidad.

La época del romanticismo se cerró debido al asedio de las tropas prusianas en París. A partir de este momento París dejaba de ser el centro del ballet para ceder el honor a Saint Petersburg de la mano de Marius Petipa.

1.5. La influencia del estilo ruso en Francia

Tras unos cuantos años en los que el ballet había estado triunfando y desarrollándose en Rusia, los Ballets Rusos decidieron ir a triunfar y asentarse a París. Gracias a esto el Ballet de la Ópera comenzó a recuperar su poder. Durante el siglo XX, Francia tuvo una producción de bailarines impresionante, pero a nivel coreográfico no pudo competir con países como Gran Bretaña o Estados Unidos.

La llegada de Serguéi Diaghilev, fundador de los Ballet Rusos, a París provocó que muchos artistas que trabajaban para él permanecieran en la capital, entre ellos George Balanchine y Serge Lifar. La figura de este último definió el estilo de la compañía de la Ópera durante décadas. Los directores del teatro pidieron primero a George Balanchine que se hiciera cargo de la compañía y de la escuela, pero este cayó gravemente enfermo por lo que delegó su tarea al joven Serge Lifar. Este creó el ballet *Las*



criaturas de Prometeo que fue un gran éxito y gracias a esto continuó siendo director de la compañía. Gracias a él, tanto la escuela como la compañía consiguieron mantenerse activas durante la Segunda Guerra Mundial. Pero también fue acusado de colaborar con los nazis por lo que estuvo a punto de ser expulsado de su cargo. Una de sus creaciones que sigue representándose hoy en día es *Suite en blanc* estrenada en 1943, en la que podemos observar cual era el estilo y la técnica de la danza clásica francesa utilizada en ese momento. En 1946 Lifar fue relevado por Balanchine debido a las acusaciones.

La Ópera de París se caracteriza por tener un régimen altamente burocrático por lo que es muy difícil encontrar directores que lo soporten. Rudolf Nureyev estuvo al frente de la Ópera de 1983 a 1988, y consiguió que volviera a colocarse a la cabeza de las compañías internacionales. Nureyev accedió a su puesto de director tras Claude

Bessy quien formó una gran generación de bailarines y bailarinas. La compañía impedía que los bailarines ascendieran a la categoría de estrellas si no tenían una determinada edad. Pero Nureyev consiguió tener las estrellas más jóvenes en la historia de la compañía: Sylvie Guillem, Isabelle Guerin, Manuel Legris o Laurent Hilaire. Y también consiguió que grandes coreógrafos fueran a montar sus obras a París con sus bailarines.

Fuera del ámbito de la Ópera de París, también hubo figuras muy importantes como Roland Petit, quien fue alumno de la Ópera pero decidió abandonarla debido a la rigidez artística y política. En 1944 creó su propia compañía el Ballet des Champs Elysées. La obra que le llevó a la fama fue *Le Jeune Homme et la Mort*, pero la obra por la que se le recuerda es *Carmen* estrenada en 1949. Gracias a sus triunfos fue llamado varias veces por los directores de la Ópera de París para colaborar con ellos. La última compañía que fundó fue el Ballet de Marseille que sigue existiendo actualmente.

2. Obras

En este capítulo vamos a centrarnos en analizar y comparar las cuatro obras más importantes creadas en Francia, pertenecientes al periodo del Romanticismo, y que son, *La Sylphide* (1832), *Giselle* (1841), *Le Corsaire* (1856) y *Coppélia* (1870). De ellas estudiaremos el tema tratado, la técnica utilizada por los bailarines, el tipo de vestuario que llevan y los decorados característicos de cada una de ellas.

2.1. Temática

La historia de *La Sylphide* se centra en Escocia, y comienza el primer acto con James, prometido de Eiffie, dormido en un sillón. Contemplándolo se encuentra la Sílfige⁴, la cual lo despierta con un beso. James intenta atraparla pero ella desaparece por la chimenea. En ese momento aparece en escena Eiffie con los



⁴ Las sílfiges son unas hadas que poseen una gran belleza.

habitantes del pueblo que están preparando la boda de ambos. En medio de los preparativos aparece la bruja Madge y James nada más verla, alterado, intenta echarla de la casa por lo que esta decide hacerle un maleficio. Eiffie consigue calmar a James y le pide que Magde lea el futuro a las jóvenes del pueblo. Cuando la bruja lee la mano a Eiffie esta le dice que se casará pero no con James, sino con Gurn, que también está enamorado de ella. Finalmente James consigue echar a la bruja de casa y Eiffie le tranquiliza explicándole que ella no cree en esas cosas. James, solo de nuevo, recuerda su sueño con la Sílfide y esta reaparece en la ventana. Intenta que la siga al bosque pero él se niega. De nuevo todos los invitados se encuentran en la casa y James continua viendo a la Sílfide que finalmente consigue que le acompañe al bosque y abandone a Eiffie. En el brindis de los novios Eiffie descubre que James la ha abandonado y el primer acto concluye con la desolación de esta mientras sus amigos la rodean.

El segundo acto comienza con un grupo de brujas presidido por Magde que están preparando un chal envenenado. Estas

desaparecen y entran en escena James y la Sílfide que le está enseñando donde vive y llama a sus compañeras para que bailen con ambos. James intenta escapar y estar con su amada pero la



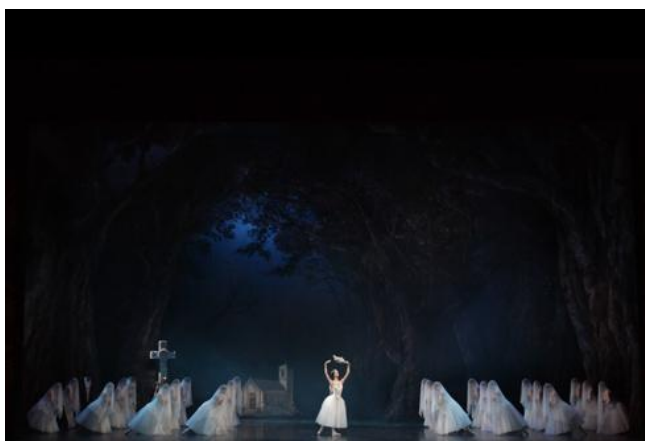
Sílfide le dice que no es posible ya que si la toca, ella morirá. En un momento en que James está solo, aparece Magde y le ofrece el chal envenenado como regalo para la Sílfide. Este lo acepta entusiasmado y se lo pone poco después a la Sílfide. En ese momento las alas de la Sílfide caen al suelo y finalmente muere en los brazos de James. A lo lejos, James observa la boda de Eiffie y Gurn, mientras Madge vuelve a escena a reírse de él. La obra finaliza con Madge obligando a James a presenciar cómo es transportado el cuerpo inerte de la Sílfide por sus hermanas.



El argumento de *Giselle* se centra en el primer acto en una campesina que está enamorada de Albrecht, un campesino de un pueblo cercano que en realidad es un príncipe disfrazado, pero esto ni Giselle ni nadie del pueblo lo sabe. Enamorado de ella

también está Hilarion, que es el guardia forestal y el que descubrirá la verdadera identidad de Albrecht. Giselle ama bailar más que a nada en el mundo, pero su madre se opone ya que tiene un débil corazón e intenta que esta pasión no afecte a su salud. Para asustarla le cuenta la historia de las *willis* que son espíritus de jóvenes doncellas que murieron antes de sus bodas y que amaban el baile más que nada. Durante las celebraciones de la fiesta de la vendimia, aparece una cacería real que se detiene en el pueblo. En esta se encuentra Bathilde, la prometida de Albrecht, la cual regala a Giselle un colgante como premio al baile que ejecuta para ella. Hilarion herido por el rechazo de Giselle le descubre a esta la identidad de su amado y esta, tras unos momentos de gran tristeza, enloquece y muere de un ataque al corazón.

En el segundo acto Hilarion desolado, acude a la tumba de Giselle en el bosque, y es sorprendido por las *willis*. Myrtha la reina de las *willis*, aparece y ordena a todas las demás que salgan de sus tumbas para iniciar el rito y dar la bienvenida a la nueva



compañera, Giselle. Esta sale de su tumba y es obligada a bailar. Tras este rito todas las *willis* desaparecen y Albrecht entra en el bosque para llevar flores a la tumba de su amada. El espíritu de Giselle se le aparece y le pide que la siga. Entonces aparece en escena Hilarion el cual es perseguido por las *willis* y estas le obligan a bailar hasta morir. Por otro lado, una vez muerto Hilarion, estas encuentran a Albrecht, y aunque

Giselle intenta evitarlo, Myrtha le obliga también a bailar hasta morir. Giselle intenta retrasar el momento y consigue que aguante hasta el amanecer, momento en el que el poder de las *willis* desaparece. Tras despedirse para siempre de su amado, Giselle desaparece en su tumba.

Le Corsaire es un ballet que se divide en tres actos que trata sobre el amor de un pirata por una esclava.

El primer acto comienza con el corsario Conrad, su esclavo Alí y su amigo Birbanto navegando en su barco pirata hacia Turquía. En el Gran Bazar se encuentran compradores y traficantes negociando la compra de bellas esclavas. Conrad y sus



acompañantes llegan a puerto en el momento en el que Lankedem está negociando con un Pachá que quiere ampliar su harén. Este descubre a Medora, una esclava, y quiere comprarla a toda costa, aunque tenga que pagar mucho más dinero del que estaba habituado. Conrad se enamora nada más ver a Medora, pero esta es vendida al Pachá. Este y Lankedem se van por lo que Conrad decide enviar a su esclavo Alí y a sus hombres tras ellos.

En el segundo acto Conrad y sus hombres consiguen apresar a Lankedem y las esclavas. Mientras navegan, Medora intenta convencer a Conrad de que abandone su vida de pirata y deje libres a las prisioneras. Pero Birbanto junto con un grupo de piratas no están de acuerdo y planean devolver a Medora al traficante y obtener una buena recompensa. Deciden con Lankedem darle un somnífero a Conrad para así poder raptar a Medora, la cual defendiéndose le hace un corte en el brazo a su raptor. Birbanto intenta deshacerse de Conrad pero Alí consigue evitarlo.

El tercer acto se desarrolla en el palacio del Pachá, en el que las odaliscas⁵ están bailando para él cuando Lankedem llega con Medora. Esta se pone a bailar tristemente mientras piensa en su amado Conrad. Conrad y sus amigos llegan al palacio pero deciden disfrazarse de peregrinos, incluido Birbanto, ya que Conrad no sabe lo que ha sucedido anteriormente. Consiguen llegar hasta las esclavas y Medora le cuenta todo lo ocurrido. Conrad no puede creer que Birbanto le haya traicionado de esa manera y rechaza lo que Medora le dice, pero al ver el corte en el brazo de Birbanto se da cuenta de que dice la verdad. Conrad lo reta a él y al traficante y termina matando a Birbanto. Conrad y Medora huyen hacia el barco para salvarse. Emprenden el viaje pero una tempestad hace que naufraguen. Finalmente Conrad y Medora se despiertan juntos, en tierra firme, sanos y salvos.



Coppélia también se divide en tres actos. En el primero la acción transcurre en la plaza del pueblo donde vive Swanilda, su novio Franz y el artesano Coppélius. Este vive en una misteriosa casa donde realiza sus creaciones. Su última creación ha sido una muñeca del tamaño de una persona, que tiene sentada en el balcón. Parece tan real que la gente del pueblo cree que es una chica de verdad. Swanilda intenta llamar su atención de muchas maneras y se termina enfadando porque no le hace caso. Pero el enfado de Swanilda aumenta cuando esta descubre a su novio Franz flirteando con Coppélia. A continuación entran la gente del pueblo en la plaza y se anuncia que se celebrará una fiesta para presentar la nueva campana del pueblo. En esta fiesta todos aquellos que estén prometidos recibirán unas monedas. Swanilda quiere asegurarse

⁵ Las Odaliscas son las esclavas del Pachá.

de que Franz le quiere, pero este se lo asegura con poco convencimiento. Por la noche, Coppélius sale de su casa y pierde su llave. Swanilda y sus amigas la encuentran y deciden entrar en la casa para investigar qué fabrica el señor Coppélius. Este se da cuenta de que ha perdido la llave y al llegar a su casa se encuentra la puerta abierta, decide entrar con cuidado para sorprender al intruso. Mientras, Franz sube hasta el balcón para conocer a Coppélia, la chica de la que se está enamorando.



El segundo acto se desarrolla en el taller de la casa del señor Coppélius. Swanilda y sus amigas descubren que Coppélia es una muñeca y se dedican a bailar y jugar con los demás inventos que hay en el taller. El señor Coppélius entra en el taller descubriéndolos y



decide echarles excepto a Swanilda que se ha disfrazado con las ropas de Coppélia para hacerse pasar por ella. En ese momento entra Franz y Coppélius lo atrapa y lo duerme con una droga para poder llevar a cabo su plan: usar el alma de Franz para dar vida a la muñeca. Swanilda hace todo lo que Coppélius le pide para que crea que la muñeca puede moverse. Finalmente sus amigas vuelven, Franz se despierta y Coppélius se da cuenta de que todo es un engaño.

El tercer acto se desarrolla en la plaza del pueblo y se hace la presentación de la nueva campana. El Duque entrega a las parejas de prometidos sus regalos y la obra concluye con la boda de Swanilda y



Franz, y el festejo del pueblo.

En cuanto a estas cuatro obras podemos decir que sus historias se desarrollan en pequeños pueblos, excepto en *Le Corsaire*, donde conviven personajes del mundo real e irreal. En la primera mitad del Romanticismo las obras se dividen en dos actos. En la primera parte se introduce la historia, centrada en el mundo real y comienza la situación dramática, mientras que en el segundo acto se desarrolla esa situación con un desenlace generalmente trágico, en el mundo irreal. Posteriormente en la segunda mitad del Romanticismo las obras se dividen en tres actos, el primero sigue el patrón que hemos explicado antes, se introduce la historia y la situación dramática, a continuación en el segundo acto se desarrolla el drama y en el tercer acto se resuelve de manera que tenga un final feliz como podemos observar en *Le Corsaire* y *Coppelia*.

En *Giselle* se introdujo una novedad que antes no se había visto y que marcó un antes y un después en el mundo de la danza clásica: una misma bailarina se encargó de plasmar ambos mundos, el real y el irreal. Primero Giselle es una feliz campesina amante de la danza, y posteriormente pasa a formar parte de las willis mostrando a través del baile la tristeza que siente al haber sido engañada por su amado.

Con la creación del *Corsario* el argumento comenzó a alejarse del dualismo del mundo real e irreal, centrándose más en el primero. Es una historia que se desarrolla en el Gran Bazar, que continúa en escenarios realistas como la cueva o el palacio del Pachá, y que es protagonizada por personajes también reales como los piratas, las esclavas o el Pachá. Esta obra ya no seguía las características del Romanticismo tan firmemente como se hizo en las anteriores. Podemos observar el mismo fenómeno en *Coppélia*, que también utiliza escenarios realistas como la plaza del pueblo o el taller del doctor Coppelius y cuyos personajes son unos simples campesinos que protagonizan una historia de amor y celos.

2.2. Técnica

La Sylphide fue un ballet donde la bailarina Maria Tagliani utilizó, en 1832, por primera vez la zapatilla de puntas. Este ballet se



caracteriza por la importancia que se le da a la *batterie*.⁶ El bailarín tiene el torso erguido mientras los pies realizan complicadas combinaciones de saltos y los brazos destacan por tener una gran simplicidad de movimiento.

La técnica de pasos utilizada en *Giselle* en el primer acto se centra en la realización de grandes saltos como *ballonné*, *balloté*, *entrechat*, *cabriole*, *assemblé*, *grand jeté*⁷ que se repiten continuamente en perfecta sincronía con la música que es un *allegro* animado y enérgico. En el segundo acto la música es en su mayoría un *adagio* por lo que la *batterie* se reduce destacando el paso a dos entre los dos protagonistas, el cual es de gran simplicidad y consiste en la realización de *développé*, *porté*, *penché*, etc.⁸ que consiguen crear una historia y una atmósfera con los más simples medios de expresión.



⁶ Batterie: movimientos de acción de las piernas que se cruzan o entrecrocán una o más veces durante el tiempo de suspensión del salto.

⁷ Ballonné: mientras el cuerpo se queda en eje sobre la pierna de apoyo, la otra pierna se levanta a la segunda en el aire y traza con la punta de los dedos un movimiento curvo ascendente y vuelve a la posición de inicio.

Balloté: salto en el mismo sitio de un pie sobre otro de adelante hacia atrás estirando completamente la pierna que sale. La inclinación del cuerpo va hacia adelante o atrás con cada cambio de peso.

Cabriole: paso en el que las piernas extendidas se baten en el aire. La pierna que sube “empuja” a la otra haciendo que suba más alto.

Assemblé: salto cuyo movimiento se inicia en quinta, el pie de detrás se eleva a la segunda, mientras se salta con la pierna de soporte. La pierna de la segunda se coloca delante de la de soporte en quinta.

⁸ Développé: es un movimiento en el que la pierna que trabaja es elevada al nivel de la rodilla de la pierna de apoyo y despacio ampliada a una posición abierta en el aire y sostenida durante un determinado tiempo.

Porté: es todo paso que se realiza mientras se es transportado por el partenaire.

Penché: se eleva la pierna hacia atrás mientras el cuerpo se inclina hacia delante para permitir que la articulación de la cadera no se bloquee y pueda subir más la pierna.

Le Corsaire se caracteriza por la utilización de grandes saltos. Los bailarines tienen mucha importancia en este ballet sobretodo en el primer y segundo acto. En el tercero, cobra una mayor importancia Medora y las



odaliscas ya que bailan varios vals, caracterizados por una formación en *manège*⁹. Posteriormente realizan variaciones individuales, aquellas bailarinas que tienen un papel importante, las cuales destacan por la continua realización de diagonales de *pirouettes* y *piqués*¹⁰, de grandes saltos como *brisé*, *glissade*, *jeté battu*¹¹, etc y estas generalmente terminan con la realización de *fouettés*¹².

El primer y tercer acto de *Coppélia* es del estilo de *Giselle*, la música es un *allegro* por lo que los pasos utilizados también son parecidos: una serie de *batterie* combinada con grandes saltos y giros. También hay una *Mazurka* que es una danza de carácter animado, que se baila por parejas en las zonas rurales. En el segundo acto hay una gran mímica por parte de la protagonista que no realiza pasos de ballet ya que tiene que hacer de muñeca, sino que hace una serie de giros y se desplaza sobre las puntas.

Todos los ballets terminan con una *Coda* en la que los bailarines protagonistas realizan grandes saltos y giros, y después intervienen todos los demás, realizando una serie de combinaciones de pasos todos al mismo tiempo.

⁹ *Manège*: es un tipo de formación a la hora de bailar en grupo, en el que las bailarinas se colocan en círculo desplazándose de manera lateral o hacia el centro.

¹⁰ *Piqué*: paso que se realiza mientras el bailarín se desplaza. La posición estática consiste en que la pierna de apoyo se encuentra en punta o *demi-pointe* mientras que la otra pierna se encuentra doblada con el pie apoyado a la altura de la rodilla. Esta posición es conocida como *passé*.

¹¹ *Brisé*: paso en el que los pies mientras están en el aire se cruzan con el torso inclinado hacia delante. *Glissade*: las piernas se deslizan por el suelo desde un *demi-plié*, estirándose a la segunda en el aire y terminando en la misma posición inicial de flexión.

Jeté battu: se comienza con los pies en quinta posición y la pierna que está detrás, en el aire pasa delante haciendo que se cruce con la otra pierna. Al ser un *jeté battu* debe volver a la posición inicial.

¹² *Fouetté*: es un paso en el que la bailarina realiza un giro. Utiliza el impulso de la pierna que extiende primero delante llevándola a la segunda para cerrarla en un *passé* mientras gira y volviendo a empezar extendiendo la pierna otra vez.

2.3. Vestuario

El vestuario desempeña un papel muy importante en el mundo de la danza clásica. Ayuda a definir los personajes, a que el bailarín se meta en su papel y a que el espectador sea capaz de creer la historia que está siendo representada. Todo esto se produce gracias a la variedad de tejidos, colores y adornos con que están confeccionados los trajes. Consiguen captar la atención del espectador nada más aparecer el bailarín en escena.

En el vestuario de *La Sylphide* los personajes del mundo real llevan trajes típicos escoceses. Los hombres en la parte de arriba visten una camisa y encima una chaqueta de cuadros, y en la parte de abajo una falda de cuadros con calcetines altos hasta la rodilla. La vestimenta de cuadros puede ser de color rojo, verde o azul. El protagonista James va de un color y el resto llevan otros colores para que esté bien diferenciado. Las mujeres llevan un vestido largo de cuadros escoceses por debajo de las rodillas en diferentes tonos. El traje de la protagonista Effie tiene el mismo color que el de James para diferenciarse del resto de personajes.



En cuanto a los personajes del mundo irreal, la bruja Magde lleva un vestido largo casi hasta los pies que tiene un estilo como de campesina compuesto por un corpiño y una falda. Y finalmente la Sílfige y el resto de sílfiges llevan lo



que se conoce como tutú romántico. La primera vez que apareció este traje fue en esta obra y supuso una revolución estética, ya que se utilizó un tejido como de gasa o tul, que pesa muy poco, lo que permite a la bailarina desplazarse y moverse de manera más ligera. También llevaban unas pequeñas alas en la parte de la espalda y una

corona de flores. La Sílfide para diferenciarse de las demás suele tener el traje con algún detalle como por ejemplo unas pequeñas flores en el escote del mismo color que el traje o tiene las mangas de diferente forma. También lleva alguna joya como un collar de perlas o unos pendientes de diamantes.

En cuanto al vestuario de *Giselle*, el primer acto que se centra en el pueblo todos los personajes van vestidos con trajes de campesinos. El de las mujeres está compuesto de un corpiño y una falda larga por debajo de la rodilla, todos ellos con colores vivos y diferentes. Los hombres llevan unas

mallas en tonos marrones o grisáceos, una blusa blanca, un chaleco y unas botas no muy pesadas para poder bailar sin dificultad. En esta primera parte, el príncipe Albrecht se hace pasar por campesino por lo que va vestido como los



demás. Cuando se descubre su secreto se cambiará de vestimenta, quitándose la blusa y el chaleco y poniéndose una casaca, que hace la función de blusa pero es de un material más pesado y elaborado. Suele ser de terciopelo y lleva bordados en colores plata o dorado, tiene las mangas abullonadas y se abrocha por la espalda. Hilarion, el guardabosque, lleva una vestimenta casi igual que Albrecht cuando es un campesino pero con colores distintos para poder diferenciarlos. En cuanto a la familia real visten unos trajes muy llamativos y voluptuosos. Son largos hasta los pies con todo lujo de detalles y con una capa por encima. Las mujeres llevan muchas joyas y lucen unos peinados muy elaborados con detalles mientras que los hombres llevan sombreros y pieles para abrigarse. Los hombres no llevan zapatillas de ballet, sino botas altas y las mujeres tacones.

En el segundo acto aparecen las willis y estas llevan el tutú romántico que hemos descrito anteriormente y unas pequeñas alas en la espalda. En su primera aparición todas llevan un velo en la cabeza para simular ser novias. Todas llevan una corona de flores, mientras



que la reina de las willis Myrtha suele llevar una corona de diamantes. Su traje tiene algún detalle característico como un bordado y si no, lleva joyas como unos pendientes o algún collar. Por otro lado Giselle en este segundo acto también aparece con un velo en la cabeza, pero cuando se lo quita no lleva ninguna corona de flores, solo un moño bajo y quizás algún adorno junto a él sin más. Su traje también se diferencia del cuerpo de baile por algún pequeño bordado o detalle en la parte del escote.

El primer acto de *Le Corsaire* se desarrolla en el Gran Bazar de Turquía, por lo que los trajes que nos encontramos son típicos del lugar. Los hombres turcos llevan túnicas largas en tono rojo o azul claro y algunos llevan turbantes blancos con el sombrero interior en colores vivos como el rojo o el azul, pero otros llevan el fez, sombrero tradicional que tiene forma de cono, pero plano en la zona superior, y que tiene una pequeña borla colgando del lateral también en color rojo. En cuanto a las mujeres turcas, llevan túnicas largas coloridas con muchos detalles y en la cabeza un fez. Los piratas sin



embargo, en la parte superior visten una camisa blanca con una chaqueta con bordados dorados y de color. El cuerpo de baile tiene el mismo color, mientras que Conrad y Bibanto llevan cada uno un color diferente. Y en la parte inferior visten una falda en color crudo, con unas mallas en colores vivos y unas zapatillas de media punta. Medora, la protagonista, aparece con un tutú blanco, una falda rígida y corta

de tul en forma de disco, apoyada sobre la cadera que deja al descubierto sus piernas. En esta obra tiene bordados tanto en la parte de la falda como en el corpiño.

En el segundo acto se desarrolla el conflicto entre los piratas. Hay un pequeño cambio de vestimenta, la camisa y chaqueta se sustituyen en Conrad y Birbanto por una casaca en color granate con bordados dorados y el cuerpo de baile cambia su camisa blanca por una de color. Las mujeres esclavas llevan unos vestidos largos por debajo de la rodilla de material ligero que tiene movimiento cuando estas bailan y en la cabeza llevan un pequeño turbante. Como zapatillas no utilizan puntas, sino zapatillas de media punta con un poco de tacón. Por otro lado Medora viste un tutú de diferente color. Como detalle característico la bailarina lleva la tripa al aire.



En el tercer acto que se desarrolla en el palacio del Pachá, las odaliscas van todas vestidas con un tutú en tono rosáceo y los hombres van vestidos como hemos descrito en el primer acto. Por otro lado Medora aparece en el palacio vestida con un pantalón bombacho y con un pequeño corpiño que no le cubre la tripa.



Hay que tener en cuenta que este es uno de los ballets en los que el vestuario puede tener mayores modificaciones ya que es la compañía la que lo elige y diseña. Por esto, para la misma obra puede utilizarse un vestuario completamente diferente. Por ejemplo, los hombres pueden llevar mallas y una casaca durante toda la obra, mientras que las mujeres, sólo utilicen tutús de diferentes colores en cada acto o combinen el uso del tutú con una falda vaporosa o pantalón bombacho. En la parte superior visten un pequeño corpiño que no está unido a la falda o pantalón sino que deje la tripa al aire.

En el primer acto de *Coppélia* los trajes son típicamente de campesinos. Las bailarinas llevan un corpiño y una falda con colores vivos, mientras que los bailarines visten unas

mallas de color junto con una blusa blanca y un chaleco también de color. El señor Copelius lleva un traje más elaborado compuesto de pantalón, camisa y chaqueta.



En el segundo acto que se desarrolla en el taller, siguen llevando el mismo traje. Las marionetas llevan un traje que se corresponde con su papel como el chino que lleva un traje típico, el pirata, el mago, el Arlequín,... Por otro lado, Swanilda cuando se disfraza de Coppélia utiliza un traje compuesto por una falda con mucho volumen, de corte por la rodilla y la parte de arriba de manga corta.

Finalmente en el tercer acto, las bailarinas van con tutús de diferentes colores y estampados para celebrar la fiesta de la campana. Swanilda lleva un tutú más elaborado con bordados y Franz lleva unas mallas junto con una blusa y un chaleco.



2.4. Decorados

Los decorados de una obra se utilizan para poner en situación al espectador, ayudarlo a meterse en la historia y para crear una armonía con el bailarín. Los decorados sirven también para crear el efecto visual de que el escenario es más grande de lo que realmente es. Se utilizan telones pintados, uno de ellos colocado al fondo del escenario, que representa el lugar donde se desarrolla la escena y otro situado delante o en los laterales, que simula la entrada por ejemplo a un palacio, a un bosque o a una habitación. También se colocan unas escaleras en el centro del escenario por la entrada de los bailarines.

El decorado se cambia en cada acto de la obra para poder representar las distintas escenas donde se desarrolla la historia.

En *Giselle* y *Coppélia* el decorado del primer acto es muy parecido, representa la plaza del pueblo, en la que hay varias casas y alguna mesa como en *Giselle*. En el caso de *Coppélia* una de las casas de la plaza, la de la derecha tiene un pequeño



balcón donde se encuentra la muñeca sentada. En el *Corsario* podemos decir que el decorado es algo parecido, ya que representa el Gran Bazar de Turquía y se utilizan algunas casas y también un pequeño balcón por el que se asoma Medora. El ambiente es diferente. Ya que los bailarines están comprando y vendiendo objetos por lo que se utilizan objetos decorativos como alfombras, platos, ropa... En *la Sylphide* sin embargo, encontramos una decoración distinta. El decorado representa el interior de una casa, en tonos grises, con una pequeña chimenea, una mesa al fondo y con una silla en el centro donde se encuentra James durmiendo.



En el segundo acto, *Giselle* y *la Sylphide* tienen un decorado parecido ya que la historia se desarrolla en el bosque. Estas tienen un telón de fondo en el que se representa el interior de un bosque frondoso. El segundo acto de *Coppélia* se desarrolla en el taller del señor Coppélius, por lo que el decorado parece el interior de una casa, donde aparecen objetos como armarios, una mesa y sillas donde están sentados los diferentes muñecos que el doctor Coppélius ha creado. En el *Corsario* el segundo acto se desarrolla en una cueva que se encuentra junto al mar. Con el



decorado del fondo se representa la lejanía, con el mar y un conjunto de rocas. Y el doble telón evoca el interior de una cueva. También se utilizan los laterales para representar esa cueva.

En cuanto al tercer acto, en *Coppélia* se vuelve a la plaza del pueblo, con al fondo y en el centro del escenario una gran campana que simboliza la fiesta que se va a celebrar. En el *Corsario* sin embargo, la historia se desarrolla en el palacio del Pachá, por lo que el telón de fondo representa el interior de una gran sala,



donde aparecen unas escaleras centrales para acceder al escenario junto al segundo telón. En los laterales se representan con telas varias columnas por las que aparecen y desaparecen del escenario los bailarines.

3. La Ópera de París

En este apartado vamos a tratar la evolución de la Ópera de París desde su creación hasta la actualidad, destacando los hechos más importantes. Posteriormente se hará una descripción de los edificios que son utilizados tanto para la formación de los futuros bailarines como por los miembros de la compañía. Finalmente se explicará los componentes necesarios para el funcionamiento de una compañía con una breve referencia a aquellos bailarines y coreógrafos que han destacado en su paso por la Ópera de París.

3.1. Evolución histórica

En 1661 Luis XIV creó la Academia Real de Danza con la misión de formar a artistas y desarrollar el arte coreográfico. Posteriormente se fundó en 1669 la Academia Real de la Música, y con ella la primera orquesta profesional de Francia y el cuerpo de baile de la Academia Real de Danza que cambia su nombre para llamarse Academia de la Ópera u Ópera. Considerado como el creador del ballet moderno, Noverre es el primero en imponer el ballet de acción en el escenario de la Ópera en 1776. Por primera vez el

cuerpo de baile desarrolla una historia a través de la danza. En 1784 Luis XVI dota a la Ópera de una escuela de danza conocida como *École de l'Académie*.

El 14 de Enero de 1858 mientras Napoleón III se encontraba en la Opéra, unos anarquistas italianos lanzaban bombas a la multitud. El Emperador y su esposa se salvaron milagrosamente. Al día siguiente del drama, el Emperador comunicó su intención de construir una nueva sala de espectáculo. Se organizó en 1860 un concurso internacional para construir *l'Académie impériale de musique et de danse* en el que participaron 131 arquitectos y que ganó Charles Garnier. Trece años más tarde en octubre la sala Le Peletier, donde se realizaban actuaciones, se incendió durante más de veinticuatro horas por causas desconocidas. Mientras se esperaba la apertura del Palacio Garnier, la Ópera se instaló provisionalmente en la sala Ventadour. El 5 de enero de 1875 se inauguró de nuevo la Ópera en el Palacio Garnier, que Napoleón III no llegó a conocer, al morir dos años antes.

En 1929 el antiguo bailarín de los Ballets rusos de Diaghilev, Serge Lifar fue invitado a crear un ballet para la Ópera al que llamó *Les Créatures de Prométhée* con música de Beethoven. Al año siguiente accedió a ser profesor y a coger las riendas de la compañía a la que dedicó treinta años de su vida. Creó también una clase de *adagio* que permitía a los bailarines no ser simplemente el acompañante o ayudante de las bailarinas sino desarrollar su estilo y aptitudes. Algunos de esos alumnos fueron Roland Petit y Maurice Béjart. Este primero entró en la Escuela de danza de la Ópera con nueve años y con tan sólo veinte años decidió dedicarse a coreografiar obras como, por el ejemplo, una de las más conocidas *Le Fantôme de l'Opéra* (1980).

El Presidente de la República François Mitterrand decidió en 1982 la construcción de un nuevo edificio dedicado a la Ópera de París, por lo que se organizó un concurso internacional al que se inscribieron 1700 arquitectos. La inauguración del edificio *Opéra Bastille* se hizo en 1989. Este edificio junto al Palacio Garnier forman la Ópera de París. La primera temporada de *l'Opéra Bastille* comenzó al año siguiente.

Desde 1990 hasta ahora la Ópera de París ha tenido grandes directores como Rolf Liebermann que había sido anteriormente director de otro gran teatro: el de Ginebra. En 1995 le reemplazó Brigitte Lefèvre antigua bailarina del Ballet de la Ópera hasta

2004, año en el que ocupó el cargo Gérard Mortier que anteriormente dirigía el Teatro Real de Bruselas. Desde 2009 se encuentra en la dirección de la Ópera de París Nicolas Joel que anteriormente dirigió el Teatro de Toulouse.

3.2. Edificios de la Ópera de París

La Ópera de París posee cuatro edificios en los que se realizan representaciones tanto de ballet como de ópera, o donde se prepara a los futuros bailarines o músicos.

Le Palais Garnier fue construido por el arquitecto Charles Garnier en 1875. Posee una gran sala de espectáculo, otros espacios públicos como un vestíbulo, un espacio para los abonados, salones y una biblioteca-museo así como varios estudios de ensayo y talleres. La sala de espectáculo cuyo techo fue pintado por Marc Chagall en 1964, puede acoger a 2054 espectadores. Recibe aproximadamente 480.000 visitantes por año, y es considerado uno de los monumentos más visitados de París. Fue calificado como monumento histórico en 1923.



L'Opéra Bastille fue inaugurado en 1989. Este teatro moderno, construido por Carlos Ott, tiene una sala principal de espectáculo con 2745 plazas, un anfiteatro de 500 y un estudio de 230. También se encuentran los talleres de fabricación de los decorados y vestuario, así como los administradores locales.

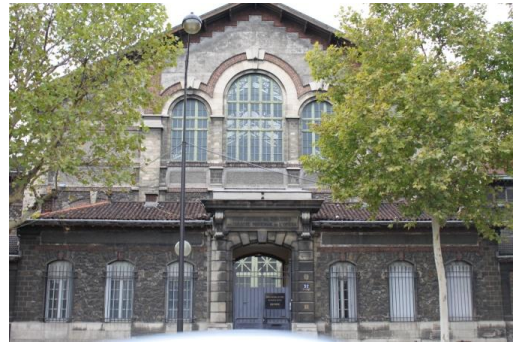


L'École de Danse está situada en Nanterre, fue construida por Christian de Portzamparc inaugurado en 1987. Es un lugar de estudio y de vida para los 150 alumnos de la escuela. El edificio tiene tres unidades: el de enseñanza de la danza, el de enseñanza general y el internado.



Les Ateliers Berthier se encuentran en el distrito diecisiete y fueron construidos por Charles Garnier con la ayuda de Gustave Eiffel. Históricamente dedicados a la

fabricación y renovación de las pinturas del Palacio Garnier. Constituyen igualmente un lugar de ensayo, de almacenamiento de los decorados y del vestuario así como una plataforma de logística.



3.3. Funcionamiento de la compañía de la Ópera de París

El funcionamiento de una compañía es complejo y se necesitan muchas personas que desempeñan diferentes cargos para que esta pueda funcionar. El organigrama de la Opéra de París es el siguiente:

El máximo representante de la Ópera es el director, el cual es responsable tanto de la compañía como de la escuela. A continuación se encuentra la directora de danza que es la responsable del funcionamiento de la compañía de danza, así como del compromiso de alcanzar los objetivos establecidos por el director general. Por otro lado, el administrador de la danza se encarga de la puesta a punto y utilización de los medios materiales, humanos o financieros de un espectáculo, respetando el presupuesto previsto. Centrándonos en los maestros, encontramos: la maestra de ballet asociada a la dirección de la danza que además de dar clase, ensayar y coreografiar con los bailarines de la compañía, también tiene responsabilidades en la dirección de la compañía. Los maestros de ballet se encargan de dar clase, ensayar, coreografiar con los bailarines de la compañía. Finalmente, los asistentes de los maestros de ballet están siempre con el maestro, les indican sus obligaciones y resuelven sus problemas.

En cuanto a la organización de los espectáculos intervienen: el regidor general que se encarga de que todo esté a punto para las representaciones escénicas: los elementos escénicos, el atrezzo, los bailarines, iluminadores. Durante la función, da las órdenes de luz, sonido, y entrada de bailarines. El responsable de producción y gira es el que se encarga de realizar los acuerdos con los diferentes establecimientos y países para realizar la gira del espectáculo.

En cuanto a las personas que trabajan en la escuela se encuentran: la directora de la Escuela de Danza que se encarga de dar clase, ensayar coreografiar y dirigir a los

profesores de la escuela, los profesores de ballet que se encargan de dar clase, ensayar y coreografiar con los alumnos y el director de pianistas que se encarga de dirigir a los pianistas que tocan en las clases.

En toda compañía hay un personal que se encarga de ayudar a los bailarines con sus lesiones y a prevenirlas. Estos son: el osteópata y el fisioterapeuta.

En cuanto a los bailarines existe una serie de categorías por las que tendrán que pasar para ir ascendiendo y convertirse en *danseurs étoiles*. De menor a mayor estas son:

Stagiers: son aquellos alumnos que tienen el privilegio de estando aún formándose en el último curso de la escuela, pueden conocer cómo funciona una compañía y asistir a los ensayos. Estos bailarines no aparecen en los espectáculos de la compañía, y si aparecen tienen un papel muy pequeño.

Quadrilles: Son los bailarines que acaban de ser contratados por la compañía y que en los espectáculos actúan en grupo y realizan pasos detrás. También realizan los bailes como por ejemplo mazurkas o vals. En la obra Giselle el cuerpo de baile tiene una gran importancia ya que hace el papel de willis.

Coryphées: son aquellos que marcan el tiempo y dirigen al cuerpo de baile. No realizan ninguna variación en el espectáculo son los protagonistas de mazurkas o vals.

Sujets: cuando los bailarines alcanzan esta posición podrán comenzar a protagonizar algún pequeño papel que les permita hacer alguna variación como por ejemplo las esclavas en *Le Corsaire* o las amigas de Swanilda en *Coppélia*. También protagonizan pasos a cuatro como el del *Lago de los Cisnes* o pasos a tres.

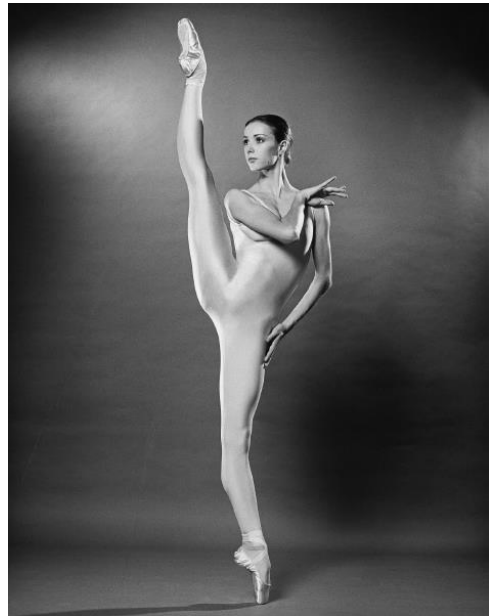
Premiers Danseurs: estos bailarines ya desempeñan papeles protagonistas de grandes obras y son admirados tanto por los miembros de la compañía como por los alumnos de la escuela.

El acceso a estas cuatro categorías se realiza a través de pruebas que realiza la compañía. La última categoría, *danseur étoile*, es concedida por la Directora del Ballet. Esta no es concedida a todos los primeros bailarines, muy pocos la obtienen, y este título abre las puertas de cualquier compañía del mundo.

3.4. Bailarines principales

Este apartado tratará brevemente sobre algunos bailarines que se han formado en la Ópera de París y son considerados grandes artistas a nivel mundial.

La primera bailarina más importante para mí, que siempre ha sido un referente en mi vida y que me ha hecho evolucionar y mejorar como bailarina es Sylvie Guillem, una célebre bailarina francesa que nació en París en 1965. Ingresó en la Escuela de la Ópera con 11 años, y con tan sólo 16 años ya formaba parte del cuerpo de ballet de la compañía. Pero lo más destacable es que con 19 años se convirtió en *danseuse étoile*. Los papeles por los que ha sido más alabada son *Giselle*, Odile/Odette en *El Lago de los cisnes*, Julieta en *Romeo y Julieta* y Kitri en *Don Quijote*. Ha ganado los premios más importantes a nivel mundial, la medalla de oro del concurso de Varna (1983), el Gran Premio Nacional de Danza de París y posee distintas condecoraciones¹³. Sylvie también fue durante muchos años la bailarina principal del Royal Ballet de Londres.



La segunda bailarina es Aurélie Dupont, actualmente una de las bailarinas estrella de la Ópera. Nació en París en 1975 y cuando era pequeña primero decidió estudiar piano, que luego dejó para entrar en la Escuela de la Ópera a la edad de diez años. En 1989 integró el cuerpo de baile de la compañía y pasando por las distintas categorías de bailarín finalmente en 1992 fue promocionada como *danseuse étoile*. Aurélie ha bailado los papeles más importantes de las grandes obras del



¹³ Oficial de las artes y las letras, en 1988 ambas, y Oficial de la Legión de Honor.

ballet clásico y ha sido invitada a bailar en los escenarios de grandes compañías por todo el mundo desde el teatro Mariinsky en Rusia hasta el American Ballet Theater en Estados Unidos. También ha recibido grandes premios y conmemoraciones como el oro en el concurso de Varna (1992) y el de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras (2005).

En cuanto a bailarines hay que destacar a Manuel Legris. Nació en París en 1964 y a la edad de 12 años entró en la Escuela de la Ópera. Tan solo cuatro años después fue contratado para el cuerpo de baile y finalmente fue promocionado como *danseur étoile* en 1986 sin pasar por la categoría de bailarín principal. Legris una



vez ascendido a esta categoría fue el *partenaire* de Sylvie Guillem para representar las grandes obras del ballet clásico como *Coppélia*, *Carmen*, *La Bayadère*, *Le Lac des Cignes*, etc. Bailó en escenarios de todo el mundo como por ejemplo el Ballet Nacional de Cuba, el Ballet de Tokio o el New York City Ballet y ha recibido premios y distinciones como el premio de Nijinski en Montecarlo, el Oficial de las Artes y las Letras y Caballero del orden Nacional de la Legión de honor.

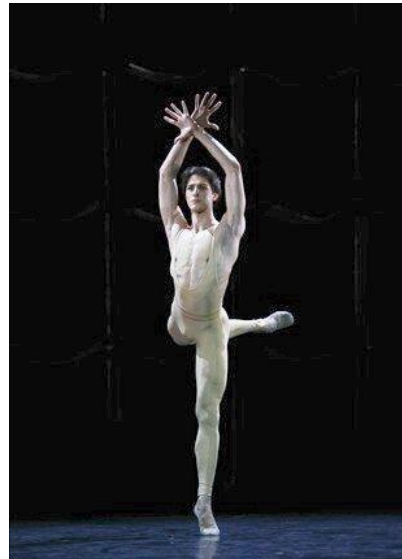
Otro bailarín muy importante, ahora retirado del mundo de la danza, es Laurent Hilaire. Nació en 1962. Empezó sus estudios en la escuela de la Ópera de París a los trece años y consiguió con solamente diecisiete entrar a formar parte del cuerpo de baile de la compañía. Finalmente tuvo el prestigio de ser nombrado *danseur étoile* por Rudolf Nureyev. Durante toda su carrera interpretó los papeles protagonista de todas las obras importantes como *Raymonda*, *Romeo et Juliette*, *Le Lac des*



Cignes, etc. Ha recibido premios y distinciones importantes como el premio *Benois* honorífico por su carrera, el Oficial de las Artes y las Letras y Caballero del orden

Nacional de la Legión de honor. Este año ha decidido retirarse del mundo de la danza, pero aún podemos disfrutar de sus interpretaciones delante de una cámara, ya que ha seguido con su carrera de actor que empezó en 1997 con la película *Hasards ou Coïncidences* de Claude Lelouch.

Finalmente cabría destacar a Mathieu Ganio, que es actualmente un bailarín de la Ópera de París. Nació en Marsella en 1984 y comenzó su formación a la edad de siete años en la Escuela nacional de Danza de Marsella hasta que en 1999 entró en la Escuela de la Ópera. Consiguió con 17 años entrar en el cuerpo de baile e igual que en el caso de Legris fue promocionado como *danseur étoile* sin ser bailarín principal. Ha sido una estrella invitada en muchas compañías de distintas partes del mundo y en 2005 recibió el premio *Benois de la danse* por su interpretación de James en *La Sylphide* como *partenaire* de Aurélie Dupont.



4. Filosofía de vida de un bailarín

4.1. Inversión

Querer formarse como bailarín supone una gran inversión, ya que no sólo hay que pagar las clases que se reciben, sino que hay que tener en cuenta que es necesario comprar cada mes aproximadamente el vestuario, para poder bailar. Una bailarina debe comprarse como mínimo dos pares de zapatillas de puntas al mes, y un par cuesta aproximadamente cien euros. En el caso de la Ópera de París, todos los alumnos que sean internos tienen que pagar 1305€ por trimestre. Esta tarifa comprende el alojamiento y el comedor durante toda la semana. Aquellos alumnos que no están internos deben pagar 150€ al mes. La Ópera de París distribuye su formación como bailarín en seis cursos de diez meses cada uno.

Hay unos pocos alumnos que reciben becas de ayuda lo que les permite pagar un precio mucho más reducido o no desembolsar nada. Hay muchos concursos cuyo

premio es una beca de un año en la escuela que el bailarín elija, lo que permite a muchos darse a conocer en las escuelas más importantes del mundo.

4.2. Acceso a las escuelas

En las escuelas más importantes del mundo como es la Ópera de París, para que un niño de 8 a 11 años pueda entrar debe cumplir unos requisitos físicos mínimos y máximos que son establecidos de antemano y que son:

NIÑAS	Altura- peso	NIÑOS	Altura- peso
8 años	Min 1m32-22 kg Max 1m35-25 kg	8 años	Min 1m34- 25 kg
9 años	Min 1m35-25 kg Max 1m38-27 kg	9 años	Min 1m38- 28 kg
10 años	Min 1m38- 27 kg Max 1m42- 29 kg	10 años	Min 1m40- 31 kg
11 años	Min 1m42- 29 kg Max 1m50- 34 kg	11 años	Min 1m45- 37 kg

En el caso de la Ópera la formación empieza con ocho años, pero hay otras escuelas que permiten que los niños accedan con 6 años.

También se puede acceder a la escuela realizando el curso de verano que está orientado a niños entre 10 y 19 años. El curso tiene una duración de quince días y las clases son de nueve de la mañana a cinco y media de la tarde.

4.3. Régimen alimentario

Muchas personas consideran que las bailarinas no comen prácticamente nada y que por eso todas tienen esos cuerpos musculados pero delgados rozando la anorexia. Es imposible que una bailarina no coma, ya que sin alimento no hay energía y un bailarín suele bailar como mínimo cuatro horas al día por lo que necesita esa energía no sólo para bailar sino para evitar lesiones que le puedan apartar de su carrera.

La alimentación va a determinar sus habilidades mentales, su estado de ánimo y las diferentes posibilidades de gastar energía. Una bailarina necesita estos tres componentes para poder ejecutar las rutinas coreográficas y el trabajo que ello conlleva.

Los bailarines tienen una dieta similar a cualquier persona, solo que la cantidad de alimentos que consumen varía respecto a los demás. Necesitan comer una mayor cantidad para cubrir el gasto de energía que produce realizar actividades físicas. La dieta tiene que tener un balance entre comer la cantidad apropiada de cada uno de los grupos de alimentación y la cantidad adecuada para cada bailarín y su gasto diario de energía. Los bailarines comen las proporciones recomendadas de los cinco grupos de alimentación: un 30% de frutas y vegetales y carbohidratos, un 20% de proteínas, un 15 % de leche y lácteos y un 5% de grasas y azúcares. Dividen su alimentación en cinco o seis comidas durante el día, tres de ellas son comidas principales como el desayuno, comida y cena. Estos tienen proporciones moderadas para que tengan ganas de almorzar y merendar entre ellas.

Con esto podemos responder a las preguntas qué, cuánto y cuándo come un bailarín.

4.4. Horas de formación

Un bailarín tiene una formación continua de lunes a sábado incluido en el que recibe varias clases con distinta temática a lo largo de todo el día. Las horas y los días que se dedican van aumentando conforme a la edad, ya que un niño de 6 a 8 años no puede estar concentrado más de una hora u hora y media.

Conforme el bailarín va creciendo se van introduciendo nuevos cursos como son las puntas y variaciones para las chicas y saltos y repertorio para los chicos. Por otro lado tienen clases comunes en las que aprenden juntos como es el paso a dos, contemporáneo, carácter, jazz, folclore y barroco. También tienen cursos complementarios de música, mimo, comedia, historia de la danza, anatomía y gimnasia. En las grandes escuelas se busca formar al bailarín no solo en danza clásica sino en diferentes vertientes para que cuando sea adulto pueda elegir el camino que quiera seguir.

Las clases suelen comenzar a las 8-9 de la mañana con una clase inicial en la que pueden estar chicos y chicas juntos a no ser que la escuela les forme por separado. Esta clase tiene una duración de hora y media/ dos horas cuya primera parte consta de una serie de ejercicios utilizando la barra. Esta sirve para calentar los músculos, estirarse y prepararse para los ejercicios de centro que vienen posteriormente, en los que el bailarín hace ejercicios de *adagio*, saltos, giros. La sesión empieza con ejercicios simples que van trabajando las distintas partes del cuerpo de manera individual y que poco a poco van teniendo una mayor dificultad, trabajándose varias partes del cuerpo a la vez. Estas clases se realizan en media punta para preparar los pies y las piernas para los ejercicios posteriores.

Posteriormente las chicas tienen una clase de una hora de puntas y los chicos de saltos en los que se perfecciona la técnica para poder pasar a trabajar las variaciones de los distintos ballets (puede tener una duración de una hora u hora y media). Hay que tener en cuenta que no todos los días se realiza lo mismo, sino que se van combinando las clases para así poder conocer y mejorar en diferentes tipos de danza.

Todos los alumnos para poder ir ascendiendo de nivel realizan exámenes de todas las clases en las que están inscritos a lo largo de todo el año. Y estas notas se utilizan para poder ver su evolución respecto a las pruebas finales que son las que determinan si los alumnos pasan al siguiente curso o no pueden continuar con su formación en la escuela de la Ópera.

Respecto a la enseñanza general, proporcionan a los alumnos una formación incluyendo el bachillerato. Y todos los alumnos tienen la obligación de seguirla hasta incluso después de los 16 años.

4.5. Competencia

Competencia es una palabra presente en la vida de los bailarines desde el primer momento en que ponen un pie en una escuela de ballet hasta que se retiran. El bailarín en la escuela está continuamente compitiendo con sus compañeros para poder ser el que tenga los mejores papeles en las representaciones, ya que esto le ayudará a que el público y personalidades de otras escuelas o compañías se fijen en él.

Esto supone tener una mayor facilidad para encontrar un trabajo en una compañía. Una vez que el bailarín es contratado comienza la competencia para ir ascendiendo por las distintas categorías hasta ser la estrella del ballet.

Por un lado, no hay que ver esta competencia como insana ya que en la escuela uno crece con sus compañeros y al pasar tantas horas del día junto a ellos en muchas ocasiones se gesta una relación de amistad. Produce una gran alegría ver cómo todos consiguen sus objetivos y se convierten en bailarines profesionales aunque no sea en la misma compañía, hecho que suele ser muy común. Pocas personas de un curso suelen acceder a la compañía de la escuela. Generalmente sólo los tres o cuatro mejores y el resto va a buscar un contrato a otras compañías.

Por otro lado, existe la mala competencia que lleva a los bailarines a estar siempre alerta vigilando la evolución de sus sucesores o propios compañeros. Estas situaciones hacen que los bailarines se exijan demasiado, y terminen a veces con lesiones muy graves, viéndose obligados a retirarse dejando pasar por delante a aquellos bailarines que suponían una competencia.

4.6. Premios

Existen muchos concursos de danza en Francia. El más importante es el *Chausson d'Or*, Concurso Internacional de Danza Clásica. En él pueden participar bailarines de todo el mundo con edades entre 8 y 22 años en sus respectivas categorías:

- Préparatoire para candidatos de 8 a 9 años
- Étude A et B para candidatos de 10 y 11 años
- Espoir para candidatos de 12 y 13 años
- Supérieur para candidatos de 14 y 15 años
- Professionnel para candidatos de 16 a 21 años

Los bailarines de la primera categoría deben realizar una variación libre. El resto de categorías deben preparar una variación de repertorio y otra libre en la que usan media punta o puntas. Conforme se sube de nivel aumenta la dificultad.

El concurso se divide en dos partes: la eliminatoria y la final en la que todos los bailarines tendrán que representar sus variaciones. Serán puntuadas sobre 40: 20 puntos serán otorgados a la técnica y otros 20 a la expresión artística.

El jurado está compuesto por personalidades de la danza y son los que otorgarán los premios a los bailarines. Hay varias categorías de premios: la primera categoría el Grand Prix du Chausson d'Or con 500 euros, Prix Artistique Sonia Rykiel con 300 euros y Prix Janine Stanlowa con 300 euros.

En segunda categoría Professionnel, al ganador se le otorga el Chausson d'Or con 400 euros, Chausson d'Argent con 300 euros y Chausson de Bronze con 200. Se dan los mismos premios al resto de categorías.

Otro concurso de danza de Francia es el Concours International de Danse d'Aix en Provence de Classique, Contemporain, et Modern-Jazz.

El ballet clásico está dividido en varias categorías que son preparatoire, ballerina, étude 1 et 2, supérieur y excellence. Los bailarines deben realizar una variación de repertorio y otra libre utilizando media punta o puntas según la categoría en que se encuentre.

El jurado está compuesto por bailarines estrella, coreógrafos, maestros y directores de compañías internacionales. Los premios están divididos en primer puesto junto con beca de estudios, segundo y tercer puesto y *encouragement*. La diferencia de este concurso con el anterior es que los bailarines ganadores pueden obtener una beca de estudios en una escuela de Francia.

Hay muchos concursos de otros países cuyas eliminatorias tienen lugar en París como el Prix de Lausanne (Suiza), el Prix Benois de la Danse (Rusia) o el Youth America Grand Prix (América).

4.7. Sueldo y salidas profesionales una vez terminada la carrera de bailarín

El sueldo de un bailarín varía según la categoría en la que se encuentre en la compañía. En la Ópera de París aquellos que están en las categorías más bajas cobran poco más

de 1300 euros, y este sueldo va aumentando conforme se llega a ser bailarín principal con un salario de aproximadamente 2000 euros¹⁴.

Cada compañía paga a sus bailarines en función del dinero que obtiene no sólo con los espectáculos, sino con las ayudas del estado, colaboraciones con empresas o donaciones de los propios espectadores.

Cuando un bailarín tiene que retirarse debido a su edad o por una lesión, lo más común es que este se quede en la compañía como profesor o se marche a otras a desempeñar el mismo trabajo. Este es el caso de José Carlos Martínez que se formó en la escuela de la Ópera y terminó siendo nombrado *danseur étoile*. Estuvo bailando por los escenarios de grandes compañías hasta que decidió coger las riendas de la Compañía Nacional. Muchos bailarines tras retirarse comienzan siendo profesores, pero con el paso de los años deciden aspirar a cargos más altos llegando a convertirse en directores de compañías.

Otro camino que siguen algunos bailarines es dedicarse a la realización de coreografías. No tiene que ser para una compañía en concreto sino que pueden realizar colaboraciones con varias.

Aunque hay otros que deciden abrir su propia escuela como es el caso de Ángel Corella, quien fue un artista principal del American Ballet y cuando se retiró abrió una escuela en Segovia. Su propia escuela tiene una compañía que se dedica a viajar por las ciudades de España y del mundo.

Estas opciones son a las que pueden optar aquellos bailarines que llegan lejos en su carrera profesional. Aquellos que no han llegado a una gran categoría están graduados y cualificados para ser profesores de danza, por lo que pueden buscar un trabajo relacionado con este mundo.

¹⁴ José Carlos Martínez, actual director de la Compañía Nacional de Danza de España y *danseur étoile* de la Ópera de París, critica los sueldos mileuristas que tienen los bailarines de la compañía. En las compañías de otros países cobran como mínimo el doble.

5. Conclusión

La danza clásica nació en Francia y evolucionó junto con la sociedad e incluso podríamos decir que la sociedad evolucionó en muchos aspectos gracias a ella. He podido descubrir cómo era la danza clásica en sus inicios, desde que acompañaba a la ópera hasta que se convirtió en un espectáculo en sí misma. Las características de los trajes, que en un principio eran pesados y que apenas dejaban moverse al bailarín, se fueron haciendo más ligeros y adaptados al cuerpo. También he podido conocer cómo eran algunos pasos cuando se crearon y compararlos con su ejecución en la actualidad.

Como se ha explicado un bailarín dedica mucho tiempo a su formación. Para labrarse un buen futuro un bailarín debe presentarse a concursos de danza y hacer cursos en escuelas de otras ciudades o países para darse a conocer. A pesar del esfuerzo y la dedicación, el camino hacia el éxito es costoso y azaroso.

Los puntos fuertes de este trabajo para mí han sido el estudio de las cuatro obras y el análisis de la vida de un bailarín. Con respecto a las primeras, el estudio del vestuario y de los decorados, me ha permitido conocer la relevancia que tienen en las representaciones. En cuanto a la vida de un bailarín, he dedicado diecisiete años de mi vida a este arte, por lo que conocía varios aspectos de los tratados, pero desconocía cómo se trabaja en una compañía.

Una de las dificultades encontradas en este trabajo fue, en un primer momento, la búsqueda de bibliografía, ya que me fue bastante costoso encontrar el material adecuado para la investigación. Muchas de las páginas web utilizadas están en inglés, por lo que he tenido alguna dificultad añadida con la comprensión de estas. Sin embargo, he tenido la ventaja de contar con los testimonios e información en primera persona de bailarines profesionales, que me han proporcionado material muy valioso y de primera mano para algunas partes del TFG.

Finalmente, las perspectivas de futuro que tengo sobre este trabajo son positivas. Me gustaría poder seguir investigando sobre la danza clásica en otros países como Inglaterra, Estados Unidos o Rusia donde este arte tiene una gran importancia. Asimismo, querría ampliar esta investigación hacia otras artes escénicas como es la

interpretación. Pero sobre todo espero poder emplear algunos contenidos de este trabajo en el aula, mediante la realización de actividades participativas y creativas para el alumno. En efecto, la danza clásica, piedra angular de la cultura francesa, puede constituir un tema transversal para trabajar en clase la formación integral de las personas. Así con ayuda de las TIC, se mostrarían a los alumnos pequeños fragmentos, de no más de diez minutos, de las obras más populares, donde pudieran apreciar y describir los trajes, los decorados, o las expresiones y movimientos de los bailarines. Con ello se pondría en práctica, en lengua francesa, los colores, los adjetivos para describir la apariencia de los personajes, los sentimientos que expresan los bailarines y los que los niños sienten a partir de lo visionado. Podrían contar en francés la historia que han visto o acabar una narración a partir de una pequeña introducción propuesta.

Todos estos recursos didácticos conseguirían alcanzar un doble objetivo, permitir al alumno formarse como persona al mismo tiempo que aprende la lengua francesa.

6. Referencias bibliográficas

Libros

Abad Carles, A. (2004). *Historia Del Ballet y de La Danza Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

Alonso, A. (2000). *Diálogos con la Danza*. La Habana: Editorial Política.

Pérez, M. (2004). *Hablando de escuelas de ballet*. Chile: Editorial Universitaria.

Reyna, F. (1985). *Historia Del Ballet*. Madrid: Editorial Daimon.

Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.

Páginas web

Berlioz, S. (2012). Ballet. *El Corsario*. <http://terpsicoreballet.blogspot.com.es/2012/07/el-corsario.html> (Consultado el 10/6/2014)

Berlioz, S. (2012). Ballet. *Coppélia*. <http://terpsicoreballet.blogspot.com.es/2012/01/coppelia.html> (Consultado el 10/6/2014)

Berlioz, S. (2012). Ballet. *La sylphide*. <http://terpsicoreballet.blogspot.com.es/2012/08/la-silfide.html> (Consultado el 10/6/2014)

Contemporary Dance. *Dieta para bailarines*. <http://www.contemporary-dance.org/dieta-para-bailarines.html> (Consultado el 15/7/2014)

Cosin, A. (2007). *Apéndice: Breve historia de la difusión de la danza clásica*. (2007) <http://www.alternativateatral.com/nota175-apendice-breve-historia-de-la-difusion-de-la-danza-clasica> (Consultado el 15/3/2014)

Guelbert, V. (2012). Bailarinas en dehors y en dedans. *Las escuelas de ballet y sus métodos*. <http://www.bailarinas.eu/las-escuelas-de-ballet-y-sus-metodos-i-parte/> (Consultado el 15/3/2014)

Diccionario de la danza. *Posiciones*. <http://diccionariodeladanza1.blogspot.com.es/> (Consultado el 3/9/2014)

Danza Virtual. *Pasos de danza clásica*. <http://www.danzavirtual.com/pasos-de-danza-clasica/> (Consultado el 3/9/2014)

Green. A (2014). About entertainment. *Giselle ballet synopsis*.
<http://classicalmusic.about.com/od/balletsynopses/qt/Giselle-Ballet-Synopsis.html>
(Consultado el 10/6/2014)

Haegeman, M. (2007). Danceview. *A conversation with Manuel Legris*.
<http://www.danceview.org/interviews/legris.html> (Consultado el 5/7/2014)

Haegeman, M . (2002) Ballet Classical. *Laetitia Pujol danseuse étoile of the Paris Opera Ballet*. http://www.ballet.classical.ru/b_epujol.html (Consultado el 5/7/2014)

Mundo ballet. *Diccionario de pasos*. <http://mundoballet.galeon.com/glosario.htm>
(Consultado el 3/9/2014)

Palazzi, R. (2012). *La Sylphide*. <http://www.godoycruz.gov.ar/sitio2/?p=9541>
(Consultado el 10/6/2014)

Site Officiel du Concours International de Danse d'Aix en Provence.
<http://concoursdanseaix.com/> (Consultado el 19/7/2014)

Site Officiel du Concours International de Danse Classique. *Le chausson d'Or*.
<http://www.chausson-or.com/> (Consultado el 19/7/2014)

Site Officiel du Palais Garnier. *Histoire de l'Opéra de Paris*.
<http://visitepalaisgarnier.fr/fr/lhistoire/histoire-de-lopera-de-paris> (Consultado el 29/6/2014)

Web Oficial de la Ópera de París:

- *Admissions*. <https://www.operadeparis.fr/les-artistes/l-ecole-de-danse/admissions/de-8-moins-de-11-ans> (Consultado el 12/7/2014)
- *Étoile Aurélie Dupont*. <https://www.operadeparis.fr/en/les-artistes/le-ballet/etoiles/aurelie-dupont> (Consultado el 5/7/2014)
- *Étoile Mathieu Ganio*. <https://www.operadeparis.fr/les-artistes/le-ballet/etoiles/mathieu-ganio> (Consultado el 5/7/2014)
- *Histoire de l'Opéra de Paris*. <http://www.operadeparis.fr/l-opera-de-paris/l-institution/histoire-de-l-onp> (Consultado el 28/6/2014)
- *Les bâtiments*. <http://www.operadeparis.fr/l-opera-de-paris/l-institution/les-batiments> (Consultado el 29/6/2014)
- *L'Opéra Bastille*. <https://www.operadeparis.fr/l-opera-de-paris/l-opera-bastille> (Consultado el 29/6/2014)
- *Les enseignements*. <https://www.operadeparis.fr/les-artistes/l-ecole-de-danse/presentation/les-enseignements> (Consultado el 13/7/2014)
- *Les métiers*. <https://www.operadeparis.fr/les-artistes/les-metiers> (Consultado el 4/7/2014)

- *Organigramme*. <https://www.operadeparis.fr/les-artistes/le-ballet/organigramme> (Consultado el 4/7/2014)
- *Stage d'été* <https://www.operadeparis.fr/les-artistes/l-ecole-de-danse/stage-d-ete/les-cours> (Consultado el 12/7/2014)
- *Recrutement*. <https://www.operadeparis.fr/l-opera-de-paris/recrutement> (Consultado el 16/7/2014)

Web Oficial de la Compañía Nacional de Danza. *Biografía de José Carlos Martínez*. <http://cndanza.mcu.es/es/elenco/jose-carlos-martinez/biografia> (Consultado el 20/7/2014)

Whitney, B. Enciclopedia Britanica. *Sylvie Guillem*. <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/861380/Sylvie-Guillem> (Consultado el 5/7/2014)