

Entrada libre

El bazar de las piernas

Abigail Solomon-Godeau

Fragmento del ensayo "The Legs of the Countess", publicado en *October*, número 39. Traducción de Antonio Saborit.

La mercancía, al igual que el signo, sufre dicotomías metafísicas. Su valor, al igual que su verdad, está en el elemento social. Pero el elemento social se añade a su naturaleza, a su materia, y lo social la subordina como valor menor, de hecho como un no valor. La participación en la sociedad requiere que el cuerpo se someta a la especularización, a la especulación, que lo transforma en un objeto que puede tener valor, en un signo estandarizado, en un significante intercambiable, una "semejanza" con referencia a un modelo autoritario. *Una mercancía —una mujer— está dividida en dos "cuerpos" irreconciliables: su cuerpo "natural" y su cuerpo con valor social, negociable, lo cual es una expresión particularmente mimética de los valores masculinos.*

Luce Irigaray, "Women on the Market"

Es con respecto al fetichismo específico de las piernas y al más amplio fetichismo que informa la construcción de la femineidad que me gustaría considerar algunos aspectos de la historia social del ballet a partir del periodo romántico hasta el Segundo Imperio. Mi objetivo es doble. Por un lado, el desarrollo del ballet nos permite ver una ideología sexual en el momento de su formación: el culto de la *ballerina* y el eclipse correspondiente del *danseur noble* son indicios de nuevos conceptos de masculinidad y feminidad. Por otra parte, la historia del ballet ofrece un caso particularmente claro de la imbricación de fetichismo y mercantilización en los cuerpos de las mujeres. Una cosa es reconocer las propiedades metamórficas del capital al transformar todo a su propia imagen, otra muy distinta demostrar sus ramificaciones concretas, particularmente en el ámbito incoado de la producción cultural. En este sentido el ballet resulta signifiante; ofrece los elementos de un estudio de caso de las transformaciones sociales,

Todas las consideraciones del ballet del siglo XIX enfatizan que éste produjo la expresión de la feminidad más estética e idealizada.

sexuales y económicas, en tanto que el ballet ilustra las relaciones entre la fetichización de lo femenino, el proceso de prostitución de las mujeres trabajadoras que representan esa feminidad, y los imperativos del mercado que apuntalan a ambos desarrollos.

Mi información sobre la historia social del ballet durante el siglo XIX está sacada casi toda de las obras de Ivor Guest, las referencias más comunes en el campo. Pero la información que escogí de su libro y de sus ensayos, y el énfasis que les he dado, es parcial en todos sentidos. Al hacer sus detallados e indispensables historias de los ballets franceses e ingleses, el mismo Guest parece olvidar las políticas sexuales representadas no sólo en el nivel de la ideología sino también sobre las circunstancias materiales de los bailarines que literalmente dan cuerpo a esa ideología. Sin embargo, las historiadoras feministas de la danza, como Lynn Garafola, han sido capaces de releer las historias de Guest comprendiendo con claridad los factores hasta aquí no reconocidos de la ideología sexual que operaron de manera recíproca tanto dentro como fuera de los parámetros institucionales de la danza.

Todas las consideraciones del ballet del siglo XIX enfatizan que éste produjo la expresión de la feminidad más estética e idealizada. Con el desarrollo de la *pointe* en la segunda década del siglo, la *ballerina* se convirtió en una visión etérea de la sublimidad. Su levedad aérea, corporeizada en el movimiento flotante, como saeta, de su cuerpo *en pointe*, es el emblema de una feminidad purgada de la escoria terrena y de la carnalidad. Como las hadas, los fantasmas y las apariciones que pueblan los libretos del ballet romántico, la *ballerina* es una figura de otro mundo más rarificado. Al mismo tiempo, esta nueva primacía de la *ballerina*, en la descripción de Lynn Garafola, señala el momento histórico en el cual "la feminidad misma se convierte en la ideología del ballet, de hecho la definición misma del arte".¹

Esta representación espiritualizada de la *ballerina* como la encarnación de una feminidad idealizada es, claro está, la propia representación del ballet para sí mismo y de sí mismo; este es el lenguaje y la percepción de los coreógrafos, libretistas y bailarines, de los críticos de la danza, los aficionados, los admiradores del ballet y aquellos para quienes la belleza y el placer del ballet radica primero que nada en su *status* como arte expresivo y riguroso. Pero al mismo tiempo que el desarrollo interno del ballet en Londres y en París, desde la década de los veinte en el siglo XIX hasta el Segundo Imperio, se articula sobre la nueva primacía de la *ballerina*, en un rango de refinamientos técnicos y elaboraciones en el vocabulario de la danza, en la abolición de los géneros,² y en la asimilación del romanticismo dentro del libreto, la música y la narrativa de la danza, lo que importaba para el nuevo público mayor de la danza eran las piernas.

He aquí, por ejemplo, un extracto para nada excepcional de un artículo anónimo de 1843, un momento que los historiadores de la danza señalan como punto de referencia en la evolución artística y técnica de la evolución del ballet:

Cada vez que escuchamos que una *danseuse* va a salir nos ponemos el jacké blanco, los pantalones y nos engalanamos más que para la ópera. . . para que nada pueda interrumpir nuestro estudio y la profunda contemplación de “las piernas de la nueva muchacha”. El escenario, en particular el escenario del Teatro de Su Majestad, es una especie de galería de la escultura, un estudio en el que Fidias pudo haber revelado, y en el que los conceptos de Canova fueron dominados. Las piernas en la ópera son reflejo de los mejores maestros, perdón, queremos decir de las *concubinas*, sí, *concubinas* es exactamente a lo que nos referimos. Hemos visto a caballeros, incluso hasta a caballeros de edad, afectados profundamente por esta exhibición gloriosa. . . ¡Ah! Las piernas de Fanny (Elssler) exhibieron una buena cantidad de propiedad y asombraron la complacencia preescrita de los sobrios. Las piernas de Taglioni llamaron muchísimo la atención; las piernas de Cerrito aumentaron la emoción; la Duvernay poseía una pierna mágica, pero es inútil extendernos: la ópera es un bazar de piernas, y la butaca cuesta diez y seis peniques.³

Aunque el dobladillo emigró históricamente del arco del pie hasta varias pulgadas arriba del tobillo, nunca se mostraba toda la pierna, un protocolo que se aplicaba a las trabajadoras agrícolas como a las aristócratas y a las burguesas.

Que una proporción significativa de los públicos que encumbraron al ballet en Londres y París estuviera ahí para comerse con los ojos a los cuerpos de las bailarinas —y en particular sus piernas— fue un hecho de la vida del ballet que varió sólo en lo calamitoso de su expresión. Para los años treinta del siglo XIX el patio de Covent Garden Opera House, la parte de la casa a la que popularmente se le decía “Fop’s Alley”, se convirtió en un relajamiento ingobernable en el que los dandies de White’s y Crockford’s comentaban en voz alta los méritos y las faltas físicas de los cuerpos de las bailarinas, interrumpiendo regularmente el ballet con chiflidos, obscenidades, o el furor equivalente de su aprobación. La lascivia de los espectadores aristócratas masculinos a menudo la repetían tal cual los recuentos y los comentarios por escrito de las distintas representaciones.

Así, desde el punto privilegiado del palco, un escritor describía al ballet en términos de un locus erótico, “atrayendo innumerables catalejos a un centro común, cubierto en flores y una confusión de pliegues de gasa que apenas ocultan esa particular parte de la pierna en donde por lo general está el amarre de la media y sonriendo y haciendo sonreír a otros para verla hacer su *pirouette* como la estrella del *ballet*”.⁴

Que las piernas de las bailarinas son el foco de la mirada fetichizante del espectador masculino es sólo reflejo de un fenómeno más generalizado que superimpone un mapa de significado (erótico) sobre el cuerpo de la mujer. En la cultura occidental, las piernas de las mujeres estuvieron cubiertas por batas, faldas o vestidos hasta después de la Primera Guerra Mundial. Aunque el dobladillo emigró históricamente del arco del pie hasta varias pulgadas arriba del tobillo, nunca se mostraba toda la pierna, un protocolo que se aplicaba a las trabajadoras agrícolas como a las aristócratas y a las burguesas. Más aún, que las piernas de las mu-



Uno de los resultados inmediatos de la privatización fue la necesidad de suscripciones por avanzado y de subsidios privados. Esto significó que las finanzas del ballet fueran contingentes a la largueza de los ricos.

jeres normalmente no se vieran es un argumento necesario pero no suficiente para el significado erótico que se les otorgó cuando menos a partir del siglo XVIII. Ciertamente, el hecho de que las europeas no tuvieran la costumbre de usar calzones sino hasta bien entrado el siglo XIX resulta relevante. Arriba de la media, la pierna estaba desnuda; debajo de las faldas, los fondos y las enaguas, el cuerpo de la mujer —su sexo— estaba expuesto. Sin embargo el fetichismo de las piernas como, en términos kleinianos, un objeto parte es tal que trivializa los esfuerzos por una comprensión empírica. Las piernas de Betty Grable o Marlene Dietrich, o la prominencia de las piernas en la publicidad moderna, son muestra de la potencia duradera de este particular mapeo de lo erótico. Dentro del periodo histórico que aquí se estudia, sin embargo, el hecho sobresaliente es que hasta el siglo XX sólo las piernas de las bailarinas eran las que se exhibían públicamente.

Aquí nos enfrentamos con la primera de las contradicciones culturales de la mística de lo femenino inscrita en la danza. Construidas discursivamente para representar una esencia purificada de la feminidad, convirtiendo en un arte la transformación del cuerpo, los mismos bailarines son simultáneamente espectáculo erótico, bazar de piernas, panoplia de concubinas potenciales.

En este sentido, hay dos fenómenos cruciales e interrelacionados que acompañan la evolución del ballet de un arte cortesano, sostenido totalmente por el patrocinio real, a un espectáculo público, cada vez más burgués, que depende de ventas y suscripciones. Primero y ante todo, se dio un proceso de prostitución de la bailarina; segundo, se dio un eclipse, si no es que se borró por completo, del bailarín hombre y su sustitución por una bailarina travesti. Que estos desarrollos son el resultado directo de las nuevas exigencias económicas del ballet y su apoyo concomitante en una economía de mercado libre lo sostiene una comparación con las condiciones del Ballet Real en Copenhage y el Teatro Mariinsky en San Petersburgo. Licenciados y subsidiados por la corona y el rey, patrocinados por la corte, el ballet en ambos países conservó su *status* aristocrático. En consecuencia, el *danseur noble*, aunque ciertamente tenía la rivalidad de la bailarina, nunca perdió su posición. Y el *corps* de ballet femenino, malpagado y sobretrabajado como les sucedió a sus hermanas en Francia e Inglaterra, eran empleadas de la corte y por lo tanto protegidas legales de ésta. Pero tanto en Inglaterra como en Francia la privatización del ballet llevó inexorablemente a la destitución de los *corps* femeninos y eventualmente a la trivialización del ballet mismo.

Uno de los resultados inmediatos de la privatización fue la necesidad de suscripciones por avanzado y de subsidios privados. Esto significó que las finanzas del ballet fueran contingentes a la largueza de los ricos. Uno de los primeros actos de John Ebers, director designado del Covent Garden Opera Ballet después de su bancarrota en 1820, fue abrir el acceso al escenario para los caballeros y construir un Cuarto Verde donde ellos pudieran mezclarse con las bailarinas. Casi tan pronto como quedó listo

esto, se convirtió en una zona de ligue para los miembros de clubs privados, cuyo patrocinio era tan crucial para la economía del ballet. Los relatos contemporáneos dejan muy claro el grado de tráfico sexual dentro del mundo de las bailarinas, incluyendo la presencia de enganchadores como intermediarios y antiguos administradores. Esto no quiere decir que las mismas bailarinas no se hubieran vendido antes de la adaptación del ballet a una economía de mercado. Más aún, los nuevos arreglos tendían a estimular y a institucionalizar una situación en la cual los hombres de dinero y poder podían ver al *corps* de ballet como un mercado de carne sancionado.⁵

La conversión sexual de la bailarina en una mercancía se facilitó aún más por la desintegración y la desaparición eventual de un sistema de gremio y clan que tradicionalmente había suministrado tanto entrenamiento, como identidad social y protección. Mientras que muchas de las grandes bailarinas de la era romántica brotaron de los clanes teatrales, las muchachas que entraban a la profesión eran cada vez más productos de los lupanares urbanos.⁶

En París, la economía sexual del ballet, que se privatizó en el despertar de la revolución de 1830, reflejaba la de Londres. De la misma manera en que al Cuarto Verde se le convirtió en un lugar de comercio sexual, lo mismo pasó con el Foyer de la Danse bajo la dirección del Dr. Venon. Vale la pena citar toda la descripción que hace Albéric Sécond de este desarrollo:

Antes de la revolución de 1830, cuando a unos cuantos extraños se les permitía el acceso al escenario y los guardias y los lacayos con ropaje real estaban ahí para impedir el paso a los intrusos, el Foyer de la Danse funcionaba únicamente como un cuarto para que se reunieran las bailarinas y calentaran antes de pasar al escenario. Pero todo eso lo modificó el Dr. Venon, quien transformó el desnudo cuarto de calentamiento en un centro relumbrante de la vida social. Fue una jugada hábil que de la noche a la mañana puso de moda a la Opera. Se reunió entonces con las bailarinas toda una compañía selecta, compuesta por los *corps diplomatique*, los *abonnés* de más importancia, y otros hombres distinguidos, que hallaban en esta hora una fuente más de placer en la diversión nocturna. Muchos de estos hombres, jóvenes de la ciudad en su mayor parte miembros del Jockey Club, adquirieron el hábito de mirar los *coulisses* de la Opera como su serrallo particular. El más a la moda de ellos veía las representaciones desde los palcos del proscenio que colindaban en el escenario mismo y que se conocían como las *loges infernales*. "La Opera", se explicaba, "les da los placeres amorosos, del mismo modo en que la granja de sementales Pompadour les de sus placeres ecuestres; la consideran como un almacén para *remounts*, nada más". La verdadera naturaleza de los *coulisses*, en palabras de una bailarina inteligente, era "burguesa", la cual es la peor de las naturalezas. Nadie es tan virtuoso, porque eso

La conversión sexual de la bailarina en una mercancía se facilitó aún más por la desintegración y la desaparición eventual de un sistema de gremio y clan. . .



En la década de los cuarenta del siglo XIX se recortó la falda del ballet: de la espinilla a la rodilla, aunque la falda larga se conservó para ciertos papeles. Sin embargo, fue más importante la desaparición del *danseur noble* y el surgimiento de la bailarina travesti. . .

sería estúpido, pero nadie es tan pecador, porque eso cansa. Los *coulisses* en la Opera tienen, sobre todo, un aire de tedio. Tienen el *spleen*, como un gordo millonario inglés, y sería difícil que fuera de otra forma. Una gran proporción de los *abonnés* han frecuentado durante años la Opera. Para ellos, los *coulisses* ya no tiene misterio, sabor, novedad o poesía. Los otros, los recién llegados, no hacen más que mirar, siendo que no son lo suficientemente ricos para tocar.⁷

Pero si el espectador burgués sólo podía mirar, se le dio algo más para mirar. En la década de los cuarenta del siglo XIX se recortó la falda del ballet: de la espinilla a la rodilla, aunque la falda larga se conservó para ciertos papeles. Sin embargo, fue más importante la desaparición del *danseur noble* y el surgimiento de la bailarina travesti como acompañante de la bailarina.

Esta desaparición es, en gran medida, una consecuencia de definiciones alteradas de la masculinidad que engendró la cultura burguesa. Un aristocrático ideal cortesano de la gracia y la elegancia masculina era inconmensurable con una nueva ideología sexual en la que los conceptos de belleza y gracia se identificaban cada vez más de una manera exclusiva con lo femenino. Los adagios majestuosos del *danseur noble*, la gravedad y el equilibrio de su acompañante, eran mucho más atractivos para un público burgués que el atletismo de las vueltas y giros realizados por el *danseur de demi-caracter*. Asociado con el antiguo régimen, el arte del *danseur noble* también era sospechoso en términos políticos.⁸

Para 1840, estas actitudes se habían solidificado hasta tal extremo que un crítico tan conocedor y sofisticado de la danza como Jules Janin decía hallar ridículos a los bailarines:

Tal vez ustedes saben que no apoyamos a los que se llaman *grands danseurs* ¡El *grand danseur* nos parece triste y pesado! ¡Es tan infeliz y autocomplaciente! No responde a nada. Háblenos mejor de una bella bailarina que despliega la gracia de sus rasgos y la elegancia de su figura, que revela tan fugazmente todos los tesoros de su belleza. Gracias a Dios, eso lo entiendo a la perfección. . . Pero un hombre, un hombre horrendo, tan feo como usted y como yo, un fulano despreciable que da de brincos por ahí sin saber por qué, una criatura hecha especialmente para llevar un mosquetón y una espada y llevar uniforme. Que este tipo deba bailar como lo hace una mujer ¡es imposible! Que este fulano bigotón que es un pilar de la comunidad, un elector, un canciller municipal, un hombre cuyo negocio es hacer y deshacer leyes, tenga que presentarse ante nosotros en una túnica de satín azul cielo, con la cabeza cubierta por un sombrero con una pluma ondeante que le acaricia amorosamente la mejilla, un horrendo *danseuse* del sexo masculino, salga a dar una pirueta en el mejor lugar mientras que las hermosas muchachas del ballet están respetuosamente de

pie a la distancia, eso es verdaderamente imposible intolerable.⁹

El surgimiento de la bailarina travesti, a partir de la década de los veinte del siglo XIX, fue más que una solución técnica al problema que planteó el cambio en la ideología sexual. La sensualidad tenuemente velada en las descripciones de las bailarinas que se especializaron en papeles travesti indica el grado en el que su popularidad era inseparable del espectáculo de su cuerpo. Su talle encorsetado realzaba senos y caderas, las mallas pegadas a la piel exponían nalgas, caderas y piernas. Así, todo en la ropa de la bailarina travesti proclamaba su naturaleza de mujer aun cuando la coreografía la colocaba como amante/compañera de la *ballerina*. De esta manera, un *pas de deux* entre la *ballerina* y la bailarina travesti producía su propio erotismo distintivo, evocando de manera sutil un apareamiento lésbico que el libreto desautorizaba.¹⁰

Durante el Segundo Imperio, mientras el ballet se convertía en un arte venido a menos, se volvió todavía más elaborado como espectáculo, en el que se ponía mucha atención a la iluminación, decorado, efectos especiales y un aumento paralelo en los *corps* de baile. Aumentó el número de *venues* para el ballet, tanto para los bailes populares como para el ballet; para el periodo entre 1847 y 1870, Guest hace un listado de diecisiete teatros, *vaudevilles* y *bals* donde se podía ver con regularidad la danza. Esta proliferación produjo una expansión en el número de los bailarines que, por precario que fuera, pudieron vivir de la danza. La introducción de nuevas formas populares —el cancan, por ejemplo, que aunque se inventó en 1832, arrasó París como un furor en la década de los sesenta del mismo siglo— produjo un nuevo *corp* de bailarines célebres, como la notoria Mlle Rigolboche.¹¹ Los antecedentes proletarios de la mayoría de estas mujeres, combinado con las asociaciones ahora completamente sexualizadas de la danza, garantizaban que la *ballerina* era vista *a priori* como una mercancía sexual. Con sus adivinables orígenes humildes, las piernas expuestas, sus favores a la venta, la equivalencia de la bailarina con la prostitución era para mediados del siglo un hecho completamente reconocido. Las excepciones de virtud, como la trágica Emma Livry, funcionan de manera delicada como las vírgenes indispensables en un discurso de putas. En una figura como Lola Montes —quien en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado fue centro de una serie de libros escandalosos o moralizantes, de un gran espacio en la prensa popular, y de numerosas litografías y grabados en madera—, la mitología de la bailarina y la de la cortesana están unidas por completo.

Para un mercado que ya era amplio para las litografías y los grabados en madera de las bailarinas de ballet, el advenimiento de la *carte-de-visite* fotográfica, en virtud de su relativo bajo costo, de sus medios de producción cuasi industrial y su *status* indexical, garantizó una segunda vida y una diseminación todavía mayor. En su libro sobre los retratos fotográficos de las *carte-de-visite*, Elizabeth Ann McCauley enfatiza las determinaciones

Los antecedentes proletarios de la mayoría de estas mujeres, combinado con las asociaciones ahora completamente sexualizadas de la danza, garantizaban que la ballerina era vista a priori como una mercancía sexual.



El tráfico de fotografías (de baile), al igual que el tráfico de mujeres (bailarinas), en este periodo está cargado de otra corriente discursiva: sobre todo, una idea de celebridad intensa y extendida. . .

técnicas que gobernaban al tema y a la pose (e.g., el tiempo de exposición, la locación en el estudio, etcétera) que efectivamente impidieron transmitir cualquier impresión real de coreografía dancística o movimiento.¹² Sin embargo, de aceptar la formulación de que la bailarina se había convertido, por definición virtualmente, en un ícono de lo erótico, la producción masiva de las fotos de bailarinas no necesitan certificar ningún interés particular en el ballet *per se*. Además, el hecho de que muchas fotos de baile del Segundo Imperio son de bailarinas travesti respaldaría aún más la percepción de que éstas eran, en cierto sentido, objetos fetiche.

El tráfico de fotografías (de baile), al igual que el tráfico de mujeres (bailarinas), en este periodo está cargado de otra corriente discursiva: sobre todo, una idea de celebridad intensa y extendida, un fenómeno que de manera recíproca abasteció y en parte construyó precisamente el tráfico en imágenes, en particular el de las *carte-de-visite* y las fotografías estereoscópicas. MacCauley señala que para 1860, los distritos primero, segundo, tercero y noveno —el centro de la industria fotográfica— incluían 207 establecimientos fotográficos de los cuales deiciséis empleaban a más de diez obreros. Aunque el retrato por comisión era el servicio principal de tales negocios, las *cartes* de famosos representaban una parte importante de las ventas en las firmas más grandes.¹³ De igual forma, los esteros de celebridades se vendían ya fuera de manera individual o en grupos temáticos. McCauley señala que el treinta y siete por ciento de la *Galerie des contemporains* publicada de Disdéri estaba dedicada a personalidades y artistas del teatro; cincuenta y tres por ciento de las *cartes* de celebridades publicadas en un número de 1861 del *Journal Amusant* también eran de gente de la farándula. Mientras que la parte más alta de la pirámide fotográfica estaba ocupada por las trágicas de moda como las Rachel, Ristori, o, para el ballet, las Miraveau y Merant, la parte más baja la ocupaban las *figurantes*, muchachas de los cabarets, los cantantes de los cafés concierto y las *troupes* de los teatros y *bals* populares. En alguna parte entre las dos estaban las *cartes* de las cortesanas famosas: La Paiva, Cora Pearl, Anna Deslions y demás.

Acompañando la circulación de estas imágenes había libros hechos por periodistas que rápidamente se agotaban, libros con títulos como *Ces dames*, *Les jolies actrices de Paris*, *Les cocottes*, *Rigolbochermanie*. Estos eran por sí mismos suplementos de la extensa cobertura de *entertainers* y *demimondaines* legadas por la prensa ilustrada, publicaciones tales como *Le Boulevard* (fundado en 1862), *La Lune* (1866), *Journal Amusant* (1856), *La Vie Parisienne* (1863).

Es indiscutible que el desarrollo de la prensa ilustrada y las efemérides de chismes/escándalos/modas de las celebridades que éste suministró estuvieron entre los resultados de las leyes draconianas que se impusieron a la prensa después del *coup d'état* de Napoleón III en 1851; esta nueva construcción de la celebridad en el Segundo Imperio tiene ramificaciones más amplias. Porque en la medida en que esta expandida idea de celebridad

se propagaba en una economía del espectáculo —una imagen de Ada Isaacs Mencken en mallas no se puede entender en los mismos términos que una de Duc de Morny con una biografía adjunta—, estamos presenciando un cambio en la vieja concepción de la celebridad definida a través del poder o ejemplaridad de una evanescencia consumable —rellenadas constantemente. Y en la medida en que una gran parte de este ámbito espectacular está poblado por imágenes más o menos erotizadas de mujeres, la atracción de esta nueva imagen mundo está asegurada por fantasías de posesión imaginaria. Aunque la imagen de la mujer no está circunscrita al mercado de mercancías —esto sería el logro de la Tercera República—, el atractivo erótico de la mercancía y de la mujer misma se mueven de manera inexorable en una órbita compartida. Para los burgueses en la ópera que no podían tocar, sino sólo ver, la imagen diminuta de la mujer viviente —sexualizada, dócil, inmovilizada— es la prueba de su poder.

Aunque la imagen de la mujer no está circunscrita al mercado de mercancías —esto sería el logro de la Tercera República—, el atractivo erótico de la mercancía y de la mujer misma se mueven de manera inexorable en una órbita compartida.

Notas

¹ Lynn Garafola, "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet", *Dance Research Journal*, vol. 17, núm. 2, vol. 18, núm. 1 (otoño 1985/primavera 1986) pp. 35-40. La estructuración ideológica de la mística femenina de la *ballerina* se implementó aún más por la división de las *ballerinas* en dos categorías, una etérea (la cualidad legendaria de Taglioni), y una terrenal (la especialidad de Elssler). Esta oposición binaria la codificó Théophile Gautier en su distinción entre las *ballerinas* como "Cristianas" y "Paganas". Ver Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, London, Sir Isaac Pitman & Sons, 1966.

² Los tres géneros tradicionales eran el *noble* —en el cual el bailarín hombre era de especial importancia—, *demi-caractère* y *comique*. Ver Ivor Guest, *ibid.*

³ *Illustrated London Lige*, abril 16, 1843. Citado en Ivor Guest, "Dandies and Dancers", *Dance Perspectives*, núm. 37 (primavera 1969), p. 4. La cualidad especial de esta cita es particularmente reveladora en el hecho de que la Taglioni se percibía popularmente como la encarnación de la espiritualidad virginal.

⁴ Citado en Guest, *ibid.*, p. 12.

⁵ "La pobreza, naturalmente, invita a la explotación sexual, en especial en una profesión de morales flexibles. . . Sin embargo, en la década de los treinta del siglo XIX la parte de atrás del escenario de la Opera de París se convirtió en una zona privilegiada de asignación sexual, prohibida y controlada oficialmente. Al eliminar antiguas formas de separación por 'castas', la emprendedora administración del teatro exponía ante lo más selecto de su público consumidor un bien de indisputable rareza y *cachet*: su cuerpo femenino de danza" (Garafola, p. 36). A esta receta para la explotación hay que agregar las severas condiciones económicas de las bailarinas después que se perdió el subsidio real. Nuevas restricciones presupuestales al inicio de la privatización disminuyeron las pensiones —cuando no las eliminaron por completo— y buscaron otros beneficiarios. En 1848, cuando la Opera de París enfrentó enormes déficits, se redujeron los salarios de los cuerpos de baile. Con excepción de los grandes salarios que se daban a las estrellas del ballet, la paga era bastante baja. Los bailarines de la Opera tenían que pagar de su bolsillo las clases adicionales y las *classes de perfectionnement*. Que muchas bailarinas se vendieran tiene tanto que ver con la pobreza como con las costumbres sexuales más libres de los profesionales de la farándula.

La moda de juntar cartes-de-visite famosas en álbumes se extendió, propiciada tanto por la aristocracia como por la burguesía. Lo que es particularmente llamativo de estos álbumes es la promiscua mezcla de imágenes de poderosos, nobles, sociales, notorios y efímeros.

⁶ Ver Garafola, p. 36.

⁷ Albéric Sécond, *Les petits mystères de l'Opera*, París, 1844; citado en Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, p. 28.

⁸ Ver Garafola, pp. 35-36.

⁹ Jules Janin, *Journal des Débats*, marzo 2, 1840; citado por Guest, *The Ballet of the Second Empire*, Middletown, Wesleyan University Press, 1974, p. 21.

¹⁰ "En el formalizado juego de apareamiento del *pas de deux* travesti, dos mujeres tocándose y moviéndose en armonía comunicaban un erotismo tal vez aún mayor que el de sus encantos físicos individuales. La fantasía de mujeres seduciéndose para gusto del espectador masculino es un tema de la literatura erótica, una especie de actuación travesti puesta en escena en la privacidad de la imaginación. El *pas de deux* travesti del ballet le dio forma pública a esta fantasía privada, colmando el deseo del público, al mismo tiempo que se mantenía seguro dentro de los límites del decoro" (Garafola, p. 39).

¹¹ Las celebridades efímeras en la intersección entre la danza popular y el *demimonde*, mujeres tales como Rigolboche en la cúspide de su fama, inspiraron libros —e.g., *Rigolbochermanie*, *Mémoires de Rigolboche*—, numerosas caricaturas en la prensa popular y, claro, fotografías. Ver Ivor Guest, "Queens of the Cancan", *Dance and Dancers*, Diciembre 1952, pp. 14-16; y Francis Gribble, "The Origin of the Cancan", *The Dancing Times*, abril 1933, pp. 19-21.

¹² Elizabeth Ann McCauley, A.A.E. *Disdéri and the Cart-de-Visite*, New Haven, Yale University Press, 1985.

¹³ La moda de juntar *cartes-de-visite* famosas en álbumes se extendió, propiciada tanto por la aristocracia como por la burguesía. Lo que es particularmente llamativo de estos álbumes es la promiscua mezcla de imágenes de poderosos, nobles, sociales, notorios y efímeros. Por ejemplo, un álbum en la colección del Museo de Arte Moderno (Acceso no. 42.135), formado en 1865-75 trae juntos en sus páginas lo siguiente: víctimas de la Comuna, la Familia Real Británica, generales del Segundo Imperio, varias cabezas coronadas de Europa, artistas (Edwin Landsser, Adolph Menzel, Horace Vernet, Ary Scheffer, Coubert, Corot, Meissoniér), actrices (Raque, Ristori) y finalmente rarezas (el general Mite, la boda de Tom Thumb). Tal reunión no era del todo excepcional.

Cuando la muerte ronda a la mente

Emmanuel le Roy Ladurie

Tomado de *Le Nouvel Observateur*, 7-13 de octubre, 1983. Traducción de Guadalupe Pacheco Méndez.

¿Existió alguna vez la felicidad bajo el reinado de los luises? Claro que sí, pero entre las apretadas mallas de un tejido de catástrofes personales y colectivas.

Los historiadores especializados en el estudio de las sociedades tradicionales (anteriores a la Revolución Industrial o a la Revolu-