

ROJO, Tamara: *Perfil psicológico de un bailarín de alto nivel. Rasgos vocacionales del bailarín profesional*, Caligrama/Penguin Random House, 2020, 377 pp.

El interés de esta obra reside en la importancia de su contenido para entender el proceso de formación que ha de seguir la persona que decida dedicarse a la danza profesional. Es un tema de provecho para las ciencias de la educación ocupadas en estudiar todo aquello que versa sobre la adquisición de saberes y conocimientos. La obra se estructura en seis capítulos, el primero de ellos («Consideraciones preliminares», pp. 21-24) da paso a una extensa y detallada revisión cronológica de la evolución de la enseñanza del ballet (capítulo II. «Repaso cronológico», pp. 25-184) a partir de la creación de obras específicas y de la especialización de los bailarines. A efectos de sistematización de la enseñanza John Weaver publica en 1706 la obra *Orchesography or the art of dancing by characters and demonstrative figures*, en la que recopila y amplía el manual de Raoul Auger Feuillet impreso algunos años antes en París, como *Coreografía o el arte de escribir la danza*. A su vez John Weaver fue autor del primer estudio científico sobre las condiciones y cuidados físicos para el bailarín profesional expuesto en el tratado *Anatomical and mechanical lectures upon dancing* (1721). Las polémicas entre el coreógrafo y compositor Gasparo Angiolini, autor de *Disertation sur les ballets pantomimes des anciens pour servir de programme au ballet pantomime tragique de Sémiramis* (1765), con Jean-Georges Noverre aspiraban a elevar la categoría artística del ballet mediante todos los recursos del arte. Entre 1793 y 1819 se produce un interludio de decadencia previo al surgimiento del ballet romántico. En relación a la pedagogía de la danza académica ligada a la evolución del ballet, señala la autora que al implantarse el régimen imperial napo-

leónico se impulsaron rigurosos métodos de ordenación para un arte que estaría al servicio del Estado destinado a engrandecer a Francia y a enaltecer el culto al emperador. Napoleón superaba al mismo Luis XIV en la identificación de la Ópera de París con el Estado al transformarla primero en Academia Imperial de Música, con su Escuela de danza, siendo su primer mecenas y su *maître en chef*. Una responsabilidad que en parte delegó en los altos funcionarios de la policía.

En 1784 la Escuela de danza de la Ópera de París comenzó a admitir estudiantes menores de 12 años, estableciendo la gratuidad, normas de admisión y encuadre profesional de los graduados cuya edad máxima de escolarización se estableció en 18 años. En 1807 Napoleón I establece normas estrictas inspiradas en la disciplina militar, la competencia y la valoración de méritos individuales por medio de comisiones compuestas por maestros y primeros bailarines de la Compañía. Un modelo que se impuso en las escuelas de danza creadas durante el imperio. En 1812 en Nápoles (San Carlo) y en 1813 en Milán se inaugura la Scuola de Ballo del Teatro alla Scala. Más tarde, Varsovia, Moscú y San Petersburgo se ven influenciados por el modelo napoleónico en virtud del buen número de maestros italianos y franceses que imparten enseñanzas en sus aulas y estudios. Por otra parte, el influjo de los planteamientos de Rousseau en la enseñanza de la danza genera una concepción naturalista en la que arraigan las propuestas de los fundadores de la danza moderna. La naturaleza y lo natural serán el criterio pedagógico, ético y estético, dando prevalencia a los movimientos considerados naturales, o racionales, frente a la técnica académica compendiada a partir de la práctica y la investigación pretérita. El estudio del movimiento y la expresión corporal serán la base de la enseñanza en François Delsarte, la eurytmia de Émile Jacques Dalcroze y la danza expresiva de

Rudolf von Laban (Rojo, 45).

La tradición del magisterio de la danza italiana iniciada por Fabritio Caroso que expuesta en el manual titulado *Il Ballarino* arraiga en el legado propuesto por Raoul-Auger Feuillet en su libro *Chorographie ou L'art de d'écrire la danse par caractères, figure et signes* (París, 1713). Carlo Blasis, tras debutar como bailarín profesional y conocer a Dauverbal, su primer mentor, publicó un *Tratado elemental del arte de la danza*, que amplió mediante *El Código de Terpsicoré* (1828) y perfeccionó con el *Manual completo de la danza* (1830), lo que supuso la creación de un método de enseñanza que consolidó la danza académica.

La llegada del idealismo con el discurso que antepone la voluntad del educando es interpretada como una de las paradojas que hacen del romanticismo una época antes que un mero movimiento o tendencia cultural que tendría en Adolphe Nourrit, seguidor de Saint Simon y autor del libreto de *La Sylfide* (1832), un claro referente. Un año antes se estrenó la ópera *Roberto el Diablo* de Meyerbeer, en la que Filippo Taglioni trazó, en el acto tercero, la coreografía «espectral del ballet de las monjas», bailada en puntas por Marie Taglioni, considerada como precursora de *La Sylfide*, obra que inicia el canon estilístico del ballet romántico. Un modelo que para la autora es «enaltecedor de lo espiritual sobre lo material, que conllevó la formación del canon de la bailarina «etérea» y del «ballet blanco». En 1847 el francés Marius Petipa se desplazó a San Petersburgo para actuar como bailarín siendo reconocido y estableciéndose como uno de los grandes coreógrafos. En relación con Petipa, el baile español por su difusión y conocimiento se hizo universal a partir del siglo XIX, adquiriendo un éxito notorio en el caso de las expresivas y temperamentales danzas andaluzas. Las composiciones de Granados, Falla o Albéniz se unen a las de Ravel, Bizet o Rimsky-Korsakoff, sin ob-

viar las del siglo XIX plasmadas en ballets como *Paquita*, con música de Édouard Deldevez y Ludwig Minkus (1846), que adquirió notable arraigo en el repertorio clásico con la coreografía de Marius Petipa (1881) para el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. De hecho, Marius Petipa fue primer bailarín del Teatro del Circo de Madrid entre 1844 y 1847, lo que le puso en contacto con la realidad de la España del siglo XIX. No cabe duda de que nuestra cultura influiría más tarde en sus creaciones. La colaboración de Minkus y Petipa se había iniciado con el ballet *Don Quijote*, en 1869. Ambas obras, *Paquita* y *Don Quijote*, están ambientadas en España, y algunos pasajes poseen la inspiración musical del bolero y el fandango. Además, en la coreografía de Petipa se incluyen ciertas variaciones de las danzas tradicionales hispanas. Marius Petipa coincidió en 1887 con el bailarín y profesor italiano Enrico Cecchetti, que sería maestro de ballet en el Teatro Mariinsky tres años más tarde y dos años después de haber ocupado el puesto de profesor en la Academia Imperial. Y, junto a Johansson, el que iniciaría el desarrollo la auténtica técnica rusa con saltos ágiles y pronunciados, *pirouettes* y *port de bras*. Petipa, Cecchetti y Johansson fueron los impulsores del florecimiento en Rusia del ballet. Su influencia también fue responsable de la obra de Agrippina Vaganova, la mujer que estaba destinada a proyectar su pedagogía en el siglo XX.

Por su parte, Isadora Duncan mantenía que era preciso liberar a la danza de sus metodologías académicas para que la bailarina pudiera ser libre al expresar la esencia de la vida a través de la danza, en lugar de limitarse a contar una historia a través de situaciones y personajes. En *The Dance of the Future*, que recoge el contenido de una conferencia pronunciada en Berlín por Isadora Duncan en 1903, mantiene que «El bailarín del futuro será aquel cuyo cuerpo y alma hayan crecido tan armoniosamente juntos que el len-

guaje natural de esa alma se habrá transformado en el movimiento del cuerpo». Pero, en realidad, los fundadores de la danza moderna estaban más vinculados al «Sistema Delsarte» difundido a partir de la publicación del libro *Delsarte system of expression*, redactado por Genevieve Stebbins, pupila de Steele MacKaye, que fue alumno destacado de Delsarte en París entre 1869 y 1870. A ellos se une el compositor, músico y educador suizo Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), creador del método musical conocido como *eurythmics* (euritmia), en su traducción como ritmo armonioso, que se compone de ejercicios rítmicos corporales que permiten mejorar la sensibilidad musical a la vez que generar movimientos corporales estéticos, bellos y plenos de armonía. El mismo sentido que Rudolf Steiner y su esposa Marie Von Sivers dieron a su método pedagógico llamado *eurytmy*, basado en el idealismo filosófico denominado antroposofía, si bien ha sido el de Dalcroze el aplicado a la danza y el que sirvió de impulso para la fundación de la gimnasia rítmica como disciplina reconocida más tarde como categoría olímpica.

En 1909 Serge Diaghilev constituye la compañía de los Ballets Rusos en Europa occidental, Ballet ruso de Montecarlo, American Ballet Theatre, el New York City Ballet, el Joffrey Ballet y el Dance Theatre de Harlem. En la Rusia revolucionaria los dirigentes soviéticos sopesaron las ventajas de poner el ballet a su servicio como uno más de los logros culturales soviéticos de manera que la temporada 1918-1919 comprendió los ballets de *La bella durmiente*, *Raymonda*, *El lago de los cisnes*, *La Fille mal Gardée*, *El corsario* y *El caballito jorobado*. En 1933 Lincoln Kirsten lleva a Georg Balanchine a los Estados Unidos para formar una Academia Nacional de Ballet. En la ciudad de Nueva York fundan la School of American Ballet. Balanchine está en posesión de una cuidada educación rusa y profundas raíces europeas,

inspirándose en el estilo americano pleno de vitalidad, rapidez y musicalidad. A diferencia de Petipa, construirá sus obras adaptándose a un nuevo tipo de bailarines, produciendo ballets en los que prima la estética siendo la bailarina el centro de la obra. Una bailarina esbelta y ágil donde predomina la estilización del cuerpo y su movimiento. La exigencia alcanza límites de delgadez que requieren severas restricciones y sacrificios a sus bailarinas. Crea un estilo que es calificado de neoclásico. La School of American Ballet se transformó en una de las mejores facultades del mundo, asentada en la enseñanza de bailarines pedagogos como Anatol Oboukoff y Pierre Vladimiroff, que a su vez habían sido enseñados por Balanchine. La creación del ballet clásico en América contó, a su vez, con otros maestros con excepcionales capacidades.

El capítulo III («Estructuras y modelos», pp. 185-211) da cuenta de los modelos vigentes, de la creación del Consejo de las Artes en Gran Bretaña, del desarrollo del modelo francés y de diferentes modelos híbridos como los modelos alemán y español, dando cuenta del paradigma de las industrias creativas impulsado por el Gobierno británico de Tony Blair, así como el contexto de desarrollo profesional de los bailarines. La evidencia es que no es fácil vivir del arte de bailar con el problema que supone la transición a otra ocupación, en especial para quienes se han preparado para la danza clásica, cuya vida profesional suele acabar alrededor de los cuarenta años. Entre otros problemas el reconocimiento de las formaciones recibidas entre diferentes países es uno más de los handicaps en la transición del escenario a las aulas y salas de ensayo, al igual que la formación complementaria para equiparar titulaciones.

El capítulo IV («Criterios inherentes a los bailarines profesionales», pp. 213-241) analiza la complejidad de la formación para la representación simbólica a través de la danza en carreras profesio-

nales cuya corta duración es inevitable. En ellas sus protagonistas se hallan sometidos a un nivel extremo de competitividad técnica permanente, que unida a la alta exigencia somete al organismo a elevados niveles de estrés, acentuados por la inestabilidad de su trabajo. Estas particularidades y retos son tratados en un interesante conjunto de notas sobre los procesos formativos y profesionales. Ambos tienen reminiscencias artesanales y se traducen a efectos prácticos en la secuencia aprendiz, bailarín profesional, coreógrafo y maestro. Una parte importante de esta investigación trata de mejorar los conocimientos para consolidar las vocaciones profesionales sobre bases objetivas, valores éticos y estéticos forjados en el estudio y la libertad en el desempeño de una profesión de prestigio condicionada por una gran movilidad y por los recursos que proporcionan los medios de comunicación.

También da cuenta del acceso a las escuelas y conservatorios de danza profesional, en las instituciones de los países donde está regulada. En ellos existe una prueba, examen o audición donde cada aspirante ha de realizar los oportunos ejercicios de danza clásica para mostrar el dominio y sus conocimientos de la técnica, además de sus capacidades de coordinación, lateralidad, memorización, interpretación, ritmo y musicalidad. En determinadas instituciones, a nivel internacional, como la Academia Mariinsky de San Petersburgo, se acompañan de pruebas físicas y de mediciones antropométricas y fisionómicas de los aspirantes fundados en unos parámetros de funcionalidad y proporción en opinión de la autora «de dudosa objetividad, al depender de valoraciones estéticas subjetivas que, además, están condicionadas por los cambios producidos por el posterior desarrollo biológico de los candidatos». Se puede considerar que los criterios selectivos proceden de la tradición de las instituciones y están basados en la

experiencia histórica en la formación de bailarines profesionales. En ellas, el «primer objetivo era la obtención de unos bailarines elegantes capaces de integrar la armonía y el equilibrio estético en la danza, mediante el dominio de técnicas del gesto y movimiento». Pero también son importantes los aspectos vocacionales que comprenden las aptitudes psicológicas e intelectuales que permitan un desempeño comprometido del arte y la función social de esa profesión.

La historia de la danza evidencia que los bailarines destacados son quienes renuevan y realzan el arte de danzar a través de una secuencia lógica que comienzan como intérpretes y evoluciona hasta creadores o maestros. Esto supone que la experiencia es la base que sustenta la perfección y favorece la creación, más allá de la concepción tradicional del genio artístico y de la gracia creativa innatas. Sin descartar ambos componentes, pendientes de análisis e investigaciones más precisas, Tamara Rojo se detiene en analizar «las diversas peculiaridades del proceso de aprendizaje y profesionalización de esta disciplina artística». Esta realidad supone que existen diferentes escuelas y modelos de enseñanza, con sus respectivos métodos y principios pedagógicos, pese a que se asientan en un modelo tradicional originado en el Renacimiento, identificado como «aprendizaje del arte». Por otra parte, cada una tiende a especializarse por estilos, en tanto que la realidad demanda bailarines versátiles y con capacidad de adaptación.

Los capítulos V («Antecedentes en la investigación del perfil psicológico del bailarín», pp. 243-282) y VI («Metodología», pp. 283-345) permiten a la autora avanzar en la «Discusión» el paralelismo existente entre los perfiles psicofisiológicos de los atletas de alto nivel y los que permiten llegar a altos niveles profesionales de rendimiento y ocupar plazas en compañías prestigiosas. Junto a ello, en las «Conclusiones», además de las carac-

terísticas señaladas para su formación y entrenamiento, la autora avanza que, ante todo, los bailarines profesionales son artistas que crean mundos verosímiles en la escena, empleando su imaginación y su cuerpo para que los personajes que representan sean capaces de comunicar, hacerlos creíbles y crear emociones en los espectadores, y, para esto, es posible que la formación deba tener en cuenta que además de los rasgos vocacionales que le motivan para completar su carrera profesional un factor determinante de los per-

files evidenciados está relacionado con la experiencia de bailar ante el público. Es posible afirmar que en la formación del bailarín es necesario considerar, siguiendo a su autora, que la danza «requiere inteligencia, salud, estabilidad emocional, disciplina, espíritu de superación, autocontrol emocional, autoexigencia, capacidad de afrontamiento del estrés y de la ansiedad, vocación y amor a la danza».

Juan Luis RUBIO MAYORAL