

Bailarinas decimonónicas en llamas: un ensayo sobre peligros reales e incineraciones metafóricas



Ignacio González

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto de Investigación del Depto. de Artes del Movimiento, Universidad Nacional
de las Artes, Universidad de Buenos Aires, Argentina
igonzalez@uba.ar

Fecha de recepción: 21/03/2023.
Fecha de aceptación: 15/05/2023

Resumen

A partir de ciertos casos de accidentes de bailarinas ocurridos a mediados del siglo XIX y mencionados en la llamada historia de la danza escénica occidental, este ensayo intentará reflexionar sobre lo que esos accidentes revelaban. Se planteará que no solo invertían la imagen ideal de la bailarina neoclásica romántica al poner en primer plano su lugar como mujeres trabajadoras, sino además que estos accidentes intensificaban, en la audiencia, la experiencia de lo *sublime*. En ese sentido, se intentará vislumbrar también otros peligros (políticos y/o morales) con los cuales se asociaba la profesión y que tenían como centro los cuerpos de estas jóvenes mujeres del siglo XIX que –literal o metafóricamente– vivían para (y morían por) moverse en escena.

■ Palabras clave: Bailarinas; Ballet romántico; Accidentes; Sublime; Femeidad incendiaria.

Nineteenth-Century Ballerinas on Fire: An Essay on Real Dangers and Metaphorical Incinerations

Abstract

Based on certain cases of female dancers' accidents that occurred in the mid-nineteenth century and are mentioned in the so-called history of western stage dance, this essay will try to reflect on what those accidents revealed. It will be argued that not only did these accidents invert the ideal image of the romantic neoclassical ballerinas by foregrounding their place as working women, but also that these accidents intensified, in the audience, the experience of the sublime. In this sense, we will also try to approach other dangers (political and/or moral) with which the profession was

associated and which had as their center the bodies of these 19th century women who –literally or metaphorically – lived for (and died for) moving on stage.

■ **Keywords: Ballerinas; Romantic Ballet; Accidents; Sublime; Incendiary Femininity.**

Como rastros de pinceladas apresuradas en un fondo oscuro, intensas manchas en tonos anaranjados y amarillos centran la atención en las piernas dibujadas de una joven semidesnuda envuelta en llamas. La composición de esta litografía a color impone una lectura ascendente entre dos polos de atención que se diferencian cromáticamente, pero que se unen progresivamente en una misma visión. Arriba, la leyenda “Folies-Bergère”; abajo: “*La Danse du Feu*”. Es esta última inscripción (de tipografías inclinadas y cuyas palabras separadas por las llamas funcionan como puerta de acceso al mundo de la imagen) la que marca el inicio de la lectura del afiche, el sentido ascendente de un recorrido. Es, básicamente, la construcción de una mirada masculina. Hacia la mitad, los tonos amarillos empalidecen y se funden y confunden con otros, como las llamas que derivan en telas y las telas que derivan en piel. En la segunda mitad, las sombras sobre las telas y la piel se confunden con humo y con el tono azul grisáceo del cielo. Así, como todo acto de lectura, el recorrido por la imagen es también el consumo de la imagen misma: del abajo hacia arriba, de la tierra hacia el cielo, del fuego al humo. En el medio: el cuerpo femenino. Sólo las líneas negras que delimitan los contornos le dan forma a ese cuerpo de mujer (configurando una pose, una posición de brazos y de manos con muñecas *quebradas*) y detallan un rostro que mira al espectador. Si las piernas iluminadas y rodeadas por el fuego son el centro de atención de un polo de colores cálidos, el rostro sereno (y particularmente la mirada) será el centro fijo del otro polo del afiche, con manchas de sombras y enmarcado por los brazos y telas volátiles. Entre estos dos polos se desarrolla la poética de movimiento de la composición y, a la idea de movimiento de la imagen (de las llamas y las telas), se le suma el efecto creado por la realización misma, como si todo fuera un registro veloz para capturar lo efímero de una escena que desaparece. La imagen condensa cuerpo femenino, danza y fuego, como si fuera la captura efectiva de una incineración sin signos de sufrimiento. Evoca, alegóricamente, el tópico de la danza como arte efímero y femenino. A diferencia de otros, el dinamismo de este afiche de Loïe Fuller, firmado por Jules Chéret a fines del siglo XIX, es particularmente cautivante.



Fig. 1: Afiche de Loïe Fuller, La danse du feu (1897).
 Fuente: Bibliothèque Nationale de France/gallica.bnf.fr

Sobre “La Loïe”, Jean Lorrain escribía en el diario parisino *Le Journal*: “*Modelée dans de la braise ardente, la Loïe Fuller ne brule pas: elle filtre et suinte de la clarté, elle est la flamme elle-même*” (1897, 29 de octubre: 1). Por supuesto, estas asociaciones no eran nuevas ni serían las últimas. La metáfora de la llama para dar cuenta de las bailarinas o de la danza aparecía desde las más variadas concepciones estéticas y teniendo como objeto distintas prácticas, especialmente manifestaciones individuales. En Buenos Aires, por ejemplo, el diario *Crítica* escribía sobre Pastora Imperio: “Es toda pasión, ardiendo en su propia hoguera, cuyas llamas fulgen de sus ojos ardientes [...]” (1915, 2 de septiembre: 5). O también podemos recordar a Paul Valéry, que en su conocido ensayo “La filosofía de la danza” decía: “Nuestro filósofo también puede comparar a la bailarina con una flama o, en suma, con cualquier fenómeno que se sustente visiblemente en el consumo intenso de una energía de cualidad superior” (1957 [1936]: 48).

Como se puede ver a partir de estos ejemplos, la metáfora del movimiento danzante como una llama que se va consumiendo en el propio acto de su ejecución ha sido utilizada por varios escritores del siglo XIX y XX como una imagen que permitía dar cuenta tanto de la belleza libre de las formas de la danza como de la atracción peligrosa de aquello que podría resultar incontrolable. En sí misma, la llama parece seducir a quien la observa en ese hipnótico movimiento único e irrepetible y en la atrayente calidez que emana mientras dura. Una vez que la danza cesa, aún su efecto permanece, como dibujos de humo suspendidos en el aire. Pero, así como la luz y el calor de la llama pueden invitar a la contemplación, al cobijo y a la reflexión, también pueden enceguecer, paralizar el pensamiento y conducir al aniquilamiento de los cuerpos.

En las primeras décadas del siglo XIX, la difusión de la iluminación a gas modificó las posibilidades de los espectáculos teatrales, permitiendo la iluminación del escenario y el oscurecimiento de la platea. Como consecuencia, no solo se acentuó una distancia estética entre los espectadores y lo que se presentaba ante sus ojos, sino que además reguló el comportamiento físico de los espectadores entre sí, sumidos en la oscuridad de la sala, sentados en sus butacas en una contemplación silenciosa y proclive a minimizar las distracciones. La iluminación de la escena, por otra parte, también tuvo su impacto: como menciona Penzel (1978[1948]), no sólo la cantidad de luz aumentó considerablemente en el escenario, sino que hizo posible aumentar o disminuir los niveles de luz de manera selectiva (53). Para quienes trabajaban sobre la escena, la iluminación a gas *amplió* el escenario y su visibilidad impuso no sólo mayor acción, sino también una disminución de los gestos exagerados y del maquillaje (ya que ahora el público veía más y mejor), así como una más provechosa utilización del espacio detrás del proscenio, que ahora se establecía como una zona liminal entre el espacio de la representación y el espacio de la audiencia.

Con la iluminación a gas, el ballet neoclásico romántico francés de las décadas de 1830-1840 sumaba una cuota de extrañeza y fantasmagoría que era explotada, fundamentalmente, en los llamados segundos actos, actos blancos o *ballet blanc*: sílfides, wilis, espectros, y toda clase de personajes sobrenaturales colmaban las escenas de trasmundo.

Cuando surge este nuevo estilo de ballet, las candilejas quemaban gas y eran más grandes. Es decir, si por un lado este nuevo tipo de iluminación brindaba nuevas posibilidades visuales y expresivas, por otro lado, también representaban un gran peligro, en especial para aquellas personas que se acercaban mucho a las candilejas, como las bailarinas que vestían tutús de varias capas de tul (hasta las pantorrillas o los tobillos) y que eran entonces altamente inflamables.



Fig. 2: Répétition d'un ballet sur la scène (Edgard Degas, 1874).
 Fuente: Musée d'Orsay/www.musee-orsay.fr

En las siguientes páginas, a partir de la recopilación de algunos casos paradigmáticos de accidentes ocurridos en escena en la historia de la danza escénica occidental, de distintos textos de estética y estudios de danza, intentaré reflexionar sobre aquello que estos accidentes revelaban. Plantearé no sólo que invertían la imagen ideal de la bailarina neoclásica romántica al poner en primer plano su lugar como artistas trabajadoras, sino además que estos accidentes intensificaban, en la audiencia, la experiencia de lo *sublime*. Posteriormente, intentaré vislumbrar también otros peligros con los cuales se asociaba a la profesión y que tenían como centro los cuerpos de jóvenes mujeres del siglo XIX que –literal o metafóricamente– vivían para (y morían por) moverse en escena.

La bailarina romántica y la denegación ilusionista del cuerpo

Et dans la Sylphide, combien elle est adorablement touchante et gracieuse. C'est une âme qui flotte. C'est une flamme qui voltige.

(Alfred de Musset, 1832, 30 de agosto: 641)

She exists as a demonstration of that which is desired but is not real. Her body flames with the charged wantings of so many eyes, yet like a flame it has no substance.

(Susan Leigh Foster, 2005 [1996]: 3)

El ballet neoclásico romántico francés de las décadas de 1830 y 1840, cuyas obras canónicas son *La Sylphide* (1832) y *Giselle* (1841), no sólo renovó técnica y expresivamente a la danza académica, sino que se transformó en un movimiento de alcance internacional hasta ese momento nunca visto. Como menciona Lynn Garafola, una de las fuentes de este internacionalismo fue la amplia difusión a partir de la invención de la litografía que permitió producir múltiples imágenes a un relativo bajo costo (1997: 1), muchas de las cuales aparecían en las partituras musicales de ballets que ahora la Ópera de París ofrecía a quienes quisieran representarlos en otros teatros. Si parece casi indiscutible que María Taglioni fue una de las primeras celebridades internacionales de la historia de la danza (Garafola, 1997; Homans, 2010), esto se debe en parte también a las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes y al periodismo, que no sólo llevaron la imagen de la bailarina romántica más allá de las fronteras, sino que la *inventaron* y preservaron como tal a lo largo del tiempo. Roberto Fratini Serafide ha realizado un interesante estudio sobre el paradigma iconográfico de la bailarina romántica en la litografía. Allí menciona que esta “tecnología del imaginario” fue “un vehículo transversal insustituible del recuerdo (en forma de *souvenir* de danza) y del deseo (en forma de proyección), pero también el escenario de una distribución infatigable de *fantasmas a buen precio*, que acabaría influyendo en los cursos y recursos de las poéticas con la misma fuerza con que recibía su influencia” (2009: 366) [el último énfasis es mío].

Que sean “fantasmas a buen precio” de bailarinas, no es casual. Precisamente, uno de los cambios más significativos que traería el romanticismo en el ballet francés sería el dominio protagónico de la bailarina, al desplazar a sus colegas masculinos (invirtiendo el lugar secundario de la bailarina en el siglo XVIII) o directamente sustituyéndolos, incluso, por *danseuses* en travesti (Garafola, 1985) para representar los personajes masculinos (invirtiendo así el *no-lugar* de la bailarina en la *belle danse* anterior a 1680, cuando los personajes femeninos eran interpretados por hombres en travesti). En consecuencia, si a partir de 1680 la bailarina encuentra su lugar (Homans, 2010) e inicia su camino de profesionalización en el escenario del ballet, para las décadas de 1830 y 1840 monopolizará el centro de la escena y se transformará, a partir del proceso

de diferenciación sexual de la técnica de la *danse d'école*, en un “arte sobre mujeres interpretado por mujeres para los hombres” (Garafola, 1997: 4). Así, comienza la “gran feminización del ballet como práctica social” (7), proceso que, a medida que se desarrolla, irá generando distintas consecuencias –directas e indirectas– y que en muchos casos afianzarán el mismo proceso.

En el plano de la práctica, por ejemplo, aumentaron los prejuicios sobre la sexualidad de los hombres que bailaban ballet y su presencia en las escuelas y escenarios de ballet se vio reducida dramáticamente. Como explica Lynn Garafola, esta construcción de una esfera casi exclusivamente femenina llevará también en la época posromántica al primer grupo relevante de coreógrafas mujeres, cuya existencia –afirma la investigadora– desafía hoy en día aquella idea bastante establecida en la historia de la danza occidental de que las coreógrafas fueron una invención del siglo XX, especialmente de la danza moderna (8).

En el plano de la administración económica y *masculina* de la Ópera de París, en la década de 1830 (a partir de 1831 la Ópera estuvo en manos privadas) esta institución comenzó a ofrecer una nueva mercancía *fuera de escena* que fomentaba la concurrencia del público para verla y elegirla previamente *en la escena*: esta mercancía era el cuerpo de las bailarinas. De esta forma, el *backstage* de la Ópera de París se convirtió en un lugar privilegiado (un *harén*) de asignaciones sexuales, instigado y apoyado oficialmente por la administración del teatro (Garafola, 1985: 36). Si en escena y sobre sus puntas las bailarinas eran admiradas y deseadas, fuera de escena estaban “disponibles” en el Foyer de la Danse para establecer relaciones sexuales con los abonados más influyentes. Por supuesto, quienes eran más vulnerables a este tipo de encuentros eran las bailarinas que integraban el cuerpo de baile.

En el plano de las obras, como señala Susan Manning (2010 [2006]), la mirada masculina estaba incrustada en la misma estructura de los ballets. A partir del análisis de *Giselle* (1841), la investigadora postula que aunque la narrativa apuntaba hacia un espectador femenino, la estructura coreográfica del ballet lo subvertía y reafirmaba la posición del espectador en función del protagonista masculino: si bien Albrecht era el culpable de la muerte de Giselle, el espectador no se ponía en su contra porque, dijera lo que dijera la narrativa, con la sucesión de dúos de los protagonistas el espectador interpretaba los encuentros de Albrecht y Giselle como positivos y los desencuentros como negativos. Como condensa la siguiente frase de Leigh Foster (2005 [1996]), “*The whole organization of balletic spectacle presumed the primacy of the male heterosexual viewer*” (12). De allí que sea casi imposible desligar la cuestión de género al abordar como objeto de estudio el ballet neoclásico romántico.

Retomando la cuestión de la diferenciación sexual de la técnica, el trabajo de puntas no solo se encumbró como la expresión por antonomasia del virtuosismo femenino, sino que a la vez se acopló muy bien con un ideario romántico vinculado a la sublimación del cuerpo en espíritu (Tambutti, 2018), esto es, al pasaje de lo terrenal a lo metafísico. En este caso, se realizaba por vía de lo que llamo una *denegación ilusionista del cuerpo y de la fuerza de gravedad*, es decir, de aquello que ligaba irremediablemente –y con carácter de ley– a la especie humana con el mundo.

En consecuencia, el mínimo contacto con el suelo que implicaba el trabajo de puntas no solamente comenzó a ser funcional a la construcción de los personajes fantásticos de la literatura romántica, sino a la construcción de la imagen de la bailarina romántica como tal, lo que repercutía en su ubicación *liminal* entre lo ordinario y lo extraordinario, entre lo humano y lo sobrehumano, entre lo que puede hacer un cuerpo y lo que parece imposible que pueda hacer un cuerpo.

André Levinson, en *“The Spirit of the Classic Dance”*, ya había reflexionado sobre esta cuestión a mediados de los años veinte, destacando la dura victoria sobre la naturaleza, desde las torturas de las máquinas ortopédicas para el entrenamiento de los bailarines del siglo XVIII hasta los fuertes entrenamientos de los bailarines de ballet de su tiempo (desde muy temprana edad) con el objetivo de liberarlos de las limitaciones del movimiento del cuerpo humano. Con el trabajo de puntas, decía Levinson, el pie dejó su modo natural de funcionar en aras de un fin estético: cuando una bailarina se eleva en la punta de sus pies, rompe con las exigencias de la vida cotidiana y se pierde en un ideal (1974 [1925]: 116-117).

Si bien bailar sobre las puntas de los pies no fue una invención de María Taglioni, sino que ha sido atribuido a la bailarina italiana Amalia Brugnoli y concebido como un burdo truco acrobático, sí fue refinado por ella para transformarlo en algo más elevado, distinguido, grácil y femenino (Homans, 2010). En el acto de su ejecución, el virtuosismo técnico sumado a la disimulación del esfuerzo con una sonrisa agraciada y al vestuario de telas livianas que cubrían la materialidad física del cuerpo, acentuaba esa ilusión de liviandad etérea y de cuerpo ideal. Por supuesto, el cuerpo de la bailarina no desaparecía, estaba allí (y era el lugar de proyección de las fantasías eróticas masculinas), pero el perfeccionamiento ayudó a cubrir con un manto de excepcionalidad ese mismo cuerpo, polarizando un proceso de diferenciación no sólo con la técnica de los bailarines masculinos, sino con la realidad del mundo material. Esta denegación del cuerpo material, en pos de la construcción de una ilusión, pasaba a primer plano –por ejemplo y en algunos casos solo momentáneamente– con la pérdida del equilibrio, alguna caída o un accidente en escena, que ponían de manifiesto al cuerpo en toda su dimensión física, material y particular, redirigiendo la atención del público del *más allá* del mundo fantástico-ficcional al *más acá* de la realidad empírica concreta.

Durante el siglo XIX, una serie de accidentes (varios de ellos en plena función) y que tuvieron a las bailarinas como víctimas, pusieron a los espectadores de la época ante la experiencia directa de terror y peligro sin distancias. Según la hipótesis específica que sostendré en esta parte del trabajo, las muertes de bailarinas causadas por accidentes por un lado resignificarían (de manera retrospectiva y prospectiva) el “conato de lo sublime” en escena (Tambutti) como así también revelarían la *denegación ilusionista del cuerpo* al poner en evidencia a la bailarina como artista trabajadora.

The show must go on

Uno de los casos más resonantes de accidentes ocurridos en escena fue el de Clara Webster en el teatro Drury Lane de Londres en 1844, durante la función de *The Revolt of the Harem*. Como menciona Joellen A. Meglin, este ballet conocido como *La Révolte au sérail* o *La Révolte des femmes* fue coreografiado por Filippo Taglioni, se estrenó en la Ópera de París en 1833 y ha sido considerado frecuentemente como el primer ballet *feminista* (1997: 69). El argumento era simple: las mujeres de un harén en la España dominada por los moros deciden rebelarse contra el Sultán y emanciparse, lideradas por Zulma (Marie Taglioni), la favorita del patriarca. Si para Meglin este ballet era más fetichista que feminista, con un discurso republicano y de clase más que anti-patriarcal, para Molly Engelhart (2015) diferente fue el caso de la recepción de esta obra en Inglaterra. La investigadora plantea que *Revolt of the Harem* inspiró allí sentimientos feministas, desafió la domesticidad y el patriarcado, y contribuyó a las condiciones de posibilidad para reformas sociales y parlamentarias. El espectáculo quedaría grabado en la memoria del público por el accidente y la posterior muerte de Clara Webster en la función del sábado 14 de diciembre de 1844. Cuando bailaba la escena del baño en el harem, la falda de su vestido de muselina tocó la llama de una lámpara y quedó envuelta en fuego. Como relata la crónica del periódico *The Spectator*

(1844, 21 de diciembre: 1203), Clara Webster corrió aterrorizada por el escenario, pidiendo ayuda a los gritos, pero *“there was no male performer on the stage at the time”*. Finalmente, un carpintero del teatro la arrojó al suelo y se tiró sobre ella, rodando ambos sobre el piso y logrando apagar las llamas. Según relata el mismo carpintero en una entrevista publicada en el diario *John Bull* (1844, 21 de diciembre), al correr por el escenario Clara Webster avivó más el fuego y su vestido se prendió por completo. A pesar del incidente, el ballet continuó. Se tranquilizó al público –que había visto con horror la *escena* ante sus ojos – informándole que la bailarina ya contaba con atención médica y el espectáculo prosiguió. El lunes siguiente, el director de escena del Drury Lane escribió una carta a los periódicos mencionando que la bailarina estaba fuera de peligro, pero a la madrugada del martes, con veintinueve años, Clara Webster falleció en su domicilio (*The Public Ledger*, 1845, 18 de marzo: 2). La investigación forense determinó la causa de su deceso como *muerte accidental* y recomendó tomar precauciones contra los accidentes de artistas en escena.

La noticia circuló y también trascendió las fronteras nacionales. El periódico *El Clamor Público* de Madrid, por ejemplo, reproducía lo que decían los periódicos de París sobre el accidente en el Drury Lane de Londres (1844, 27 de diciembre: 3). Así, también fue instalándose como antecedente de otros casos parecidos, aunque no todos con desenlaces fatales. Más allá de que no refieren exclusivamente a casos de bailarinas de ballet, estos accidentes de cantantes, actrices y bailarinas en los escenarios del siglo XIX en relación con el *combo explosivo* de telas inflamables e iluminación a gas, señalan las condiciones de producción de los espectáculos y las condiciones de seguridad de sus trabajadores/as. A su vez, la presencia de un riesgo latente, de un peligro mortal con probabilidades de acontecer en cada una de las funciones, debió implicar una intensificación de la experiencia de los espectadores. Porque si bien, como menciona Allison Mathews David (2016), tramoyistas y público estaban en riesgo, las bailarinas eran las que usaban la ropa más combustible. Incluso la iluminación de los teatros fue diseñada para iluminar las piernas de las bailarinas y despertar el deseo erótico de la audiencia (2016: 253). Por lo tanto, no es extraño asumir que el riesgo implicaba también una limitación al movimiento de las bailarinas en una tensa relación con el espacio: moverse y ser vistas, pero con el cuidado de mantener distancia de las candilejas (o frenarse ante ellas) para no prenderse fuego. Mencionar los casos que han logrado trascender y han sido noticia me permitirá contextualizar una situación más general y adicionar un componente de horror latente con base empírica al *delicioso horror* que intentaban despertar los segundos actos de los ballets neoclásicos románticos. Como señala Mary Grace Swift (1981), probablemente hubo muchas más víctimas y accidentes que han sucedido (de distintos tipos de gravedad), pero que han sido ocultados por temor a que la audiencia se alejara de los teatros, que ardían con tanta frecuencia en el siglo XIX (8). Por otro lado, es a Susana Tambutti a quien le debemos, en Argentina, la articulación de estas categorías estéticas de lo sublime y lo pintoresco para pensar el ballet romántico, y que ha propuesto inicialmente y desarrollado desde hace años en la cátedra Teoría General de la Danza de la Universidad de Buenos Aires.

Dos años después del caso Webster, el 28 de octubre de 1846 en el Princess Theatre de Londres, según un periódico madrileño, la cantatriz Mme. Albertazzi en la obra *The night dancers* “ha estado á punto de ser víctima de un accidente semejante al que hizo perecer á mistres Clara Webster” (*El Clamor público*, 1846, 10 de noviembre: 4). Al retirarse de escena, su vestido tomó contacto con las luces y comenzó a arder. Por suerte, dos actores lograron apagar el fuego y no hubo heridos.

El 24 de diciembre de 1850, un caso similar al de Webster le ocurrió a Adelaide Lehman, en el Niblo's Garden de New York. Ella había subido a una escalera para mirar a través de una ventana cuando su vestido rozó las luces de los bastidores del escenario. Para no alarmar a la audiencia, saltó de la escalera sin gritar (Swift, 1981: 2).

Luego del accidente se anunció al público quién la reemplazaría y la función continuó. Adelaide murió una semana después, el 31 de diciembre.

Mientras esperaba su entrada a escena durante el ballet *Nicodemus* de Leon Espinosa, en el Varieties Theatre de St. Louis (USA), la bailarina francesa Emilie Baron (de quien se supo posteriormente que estaba embarazada) se acercó a una de las luces laterales y su falda se prendió fuego. “*Her screams of terror, declared Die Anzieger, could move the most cynically hard man to the marrow*” (Swift, 1978: 130). Falleció el 19 de noviembre, a los dieciocho años.

Mary Grace Swift, en su artículo llamado “*Dancers in flames*” (1981), describe estos y otros casos ocurridos en Estados Unidos, como el de Miss Denvil (1855), el de Miss Miller (1856), el de Pauline Genêt (1856), el de la pequeña Mary Marsh (1859), que tenía una edad estimada de doce años y Georgianne Mosely (que intentó salvarla y falleció posteriormente), el caso de Josephine Farren (1860) y fundamentalmente el de las hermanas Gale en el recientemente inaugurado Continental Theatre (1861) de Filadelfia durante la representación de *The Tempest*. Este caso es considerado uno de los acontecimientos más trágicos de la historia del teatro estadounidense (Swift, 1981: 7). El fuego comenzó en uno de los camarines del segundo piso del teatro, cuando a una de las hermanas Gale, a Ruth Gale, se le incendió su vestido. Su hermana Zelia fue a ayudarla, pero también comenzó a arder y salió huyendo escaleras abajo. Rápidamente, la desesperación causó estragos y se desató un verdadero infierno. El fuego se fue propagando entre las faldas de las bailarinas, desde los camarines hasta la escena, mientras algunas corrían aterrorizadas en llamas y otras, como Hannah Gale, se arrojaban desde la ventana del segundo piso del teatro. Todas las víctimas fueron trasladadas al hospital de Pensilvania. En las horas y días sucesivos murieron allí: Anna McBride, Ann Phillips, Hannah Gale, Mary Herman, Adeona Gale, Phoebe Forden, Ruth Gale, Zelia Gale, Anna Phillips, Abbie Carr y Hannah M. Develin (Swift, 1981: 5-7).



Fig. 3: Bailarinas en llamas se lanzan desde el Continental Theatre, ilustración del Frank Leslie's Illustrated (28/09/1861: 1). Fuente: archive.org

También pueden agregarse los casos de Emma Livry (1862) en la Ópera de París, Ann Hunt (sobrevivió) y Sarah Smith (murió) en el Princesses Theatre de Londres en 1863, Dora Freeberthyser en el St. Louis Varieties Theatre (1867), entre otros casos de bailarinas del siglo XIX que se han unido a ese colectivo femenino de fantasmas.

El caso de Emma Livry en la Ópera de París quizás sea el de mayor resonancia en la historia de la danza académica occidental, tal vez por el futuro profesional promisorio de Livry como primera bailarina discípula de María Taglioni, por la institución en la que sucedió el accidente y/o por la prolongada e indescriptible agonía que padeció. Lo que hizo más terrible el accidente fue que en Francia, desde el año 1859, existía un decreto imperial que exigía que todos los decorados y trajes teatrales fueran a prueba de fuego, pero como la técnica utilizada volvía la tela amarillenta y rígida, Emma Livry se negó a utilizar ese atuendo y en una carta al director de la Ópera en 1860 insistía en bailar con su tutú ordinario, asumiendo toda la responsabilidad ante cualquier cosa que pudiera ocurrir (Mathews David, 2016: 254). El accidente, sin embargo, no ocurrió durante un ballet, sino durante el ensayo general de una ópera, *La Muette de Portici*, mientras ella estaba en los bastidores del escenario. Una ráfaga de aire de su vestuario avivó la llama de una lámpara de gas, y se prendió fuego. Horrorizada, corrió gritando al escenario avivando aún más las llamas. Cuando la auxiliaron, ya había sufrido graves quemaduras (Mathews David, 2016: 255). Emma Livry falleció a los veintinueve años, luego de ocho meses de profunda agonía, aunque los médicos pensaban que no pasaría de tres días. Los restos de su ropa quemada estuvieron expuestos en el Musée de l'Opéra desde 1887 hasta principios del siglo XX (Mathews David, 2016: 255), y constituyen tanto los vestigios del accidente –luego de más de siglo y medio– como así también la metonimia de su cuerpo incinerado. El artículo de Allison David Mathews (2016) aborda en profundidad no sólo el caso de Emma Livry y otras bailarinas, sino también el de las muertes domésticas de niños/as de clase trabajadora, causadas por telas inflamables de ropa de dormir, que hacía añicos la visión decimonónica de la muerte como *sueño pacífico*. Además de la cantidad de información valiosa que ofrece, el texto es interesante por el tipo de abordaje y la relación de la investigadora con el objeto de estudio, donde da cuenta de cierto *giro afectivo* muy pertinente para el análisis, al considerar un objeto donde lo *háptico* es fundamental (como sucede al trabajar sobre un material como las telas del siglo XIX).



Fig. 4: Ilustración del accidente de Emma Livry en el Théâtre de l'Opéra (Roebens, 1862). Fuente: Bibliothèque Nationale de France/gallica.bnf.fr

Que Emma Livry se haya negado a usar un tutú ignífugo señala algo trágico y llamativo a la vez, ya que manifiesta una voluntad sacrificial compartida en la profesión en pos de una concepción estética. Si bien su muerte causó innovaciones en materia de seguridad de las bailarinas, estos accidentes siguieron ocurriendo. En Londres, luego del famoso caso de Clara Webster en 1844, tampoco dejaron de suceder este tipo de desgracias. La revista médica británica *The Lancet* en 1868 consideraba “el holocausto de las bailarinas de ballet” como la *némesis* y el riesgo específico asociado a la profesión, denunciaba que los gerentes teatrales seguían invirtiendo dinero en efectos especiales pero no en la seguridad de las bailarinas y ejemplificaba con el caso de una nena de seis años que actuaba en la llamada “Demon’s dance” en el York Theatre de la ciudad de Leeds y que, a causa del contacto de su vestido de muselina con las luces, se encontraba en ese momento internada en estado muy crítico (1868: 632). En ese sentido, ya no se trataba de accidentes laborales, sino directamente de negligencia. Que en varios de los casos mencionados, luego de este tipo de incidentes la función continuara, evidencia la naturalización de esos riesgos y la subestimación de su gravedad, ubicándolos por debajo de los objetivos económicos del espectáculo. Sin embargo, estos incidentes brindan un marco de interpretación que permiten resignificar tanto la experiencia estética de la audiencia como la interpretación de ciertos tópicos de los ballets neoclásicos románticos del siglo XIX durante aquel período en el que las bailarinas vestían telas sin tratamientos ignífugos y los espectáculos estaban iluminados con lámparas de gas.

El horror delicioso

Para reflexionar sobre el ballet neoclásico romántico del siglo XIX hay que tener en cuenta algunas categorías estéticas surgidas el siglo anterior, en el conflictivo, rico y diverso siglo XVIII. Como menciona Elio Franzini, este es precisamente el siglo de la estética y el siglo de las luces, un período esencialmente ambiguo en el que confluyen, luchan, dialogan, se entrecruzan, distintas corrientes filosóficas (como el racionalismo y el empirismo). Del mismo modo, alejado de la equiparación reduccionista del siglo XVIII con la razón iluminista, Guillermo Carnero entiende el siglo XVIII como una *unidad dialéctica*, conformada por el polo de la razón normativa y el polo de la emoción y la sensibilidad. En ese sentido, el título de su libro, que reunía una serie de conferencias sobre el neoclasicismo dieciochesco, daba cuenta precisamente de *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983). Que, por ejemplo, Charles Batteux en *Les Beaux arts réduits à un même principe* hablara en 1746 del “alma inflamada como de un fuego divino” parecía estar en contradicción con el tópico de un estricto neoclasicismo racionalista. Pero no lo estaba. Justamente, el neoclasicismo no rechazaba la inspiración, el genio, el entusiasmo, el númeron, lo irracional, etc., pero postulaba que eran insuficientes para la creación de una obra de arte. El “fuego” del alma, en ese sentido, debía ser contenido, controlado y modulado dentro de una composición “arreglada”, esto es, conforme a principios y reglas prescriptivas.

En el ballet neoclásico romántico del siglo XIX, a la categoría de *belleza* vinculada no sólo al cuerpo de las bailarinas, sino también a la misma composición racional y *a priori* de los movimientos, a la coreografía y a la representación en general (Tambutti, 2018), se le sumaban tanto dos nuevas categorías provenientes de la estética británica de corte empirista del siglo XVIII (*lo pintoresco* y *lo sublime*) como una nueva consideración de la belleza misma. Como menciona Francisca Pérez Carreño, si anteriormente las cuestiones sobre el arte y la belleza referían al objeto, esto es, a sus características objetivas (proporción, armonía, simetría, etc.), con la estética británica se produce un *giro copernicano* con la “subjetivización de las cuestiones estéticas”: refieren ahora al sujeto que las produce o las contempla. Así,

[...] tampoco la experiencia de la belleza se entiende como el reconocimiento de determinadas características o propiedades presentes en los objetos. Desde ahora, bello es aquello que proporciona un determinado sentimiento de placer; y, por tanto, la belleza se define en relación a un sujeto, al sentimiento de ese sujeto. (32-33).

En esta subjetivización de las cuestiones estéticas las categorías de lo *pintoresco* y lo *sublime* son centrales en el movimiento romántico: lo *pintoresco* tiene su fundamento ya no en aquello que de normal, regular e invariable tiene la naturaleza, sino precisamente en aquello singular que sale de la regla y “merece ser pintado”. Por su parte, lo *sublime* tendrá su fundamento en las ideas de dolor y peligro (Burke), o en la idea de lo Absoluto (Kant), según la perspectiva adoptada (entre otras). Así, ambas categorías entrarían en contradicción con el concepto objetivista de belleza.

Uno de los textos fundamentales de las nuevas argumentaciones de la teoría estética en el curso de la corriente filosófica empirista del siglo XVIII es el tratado de Edmund Burke, cuyo título, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (1757) ya daba cuenta tanto de un giro subjetivo como de las ideas a explorar. Según Burke,

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer. ((1987 [1757]): 29)

De esta definición se desprenden varias cuestiones que deben ser tenidas en cuenta para comprender la concepción de Burke de lo *sublime*: en primer lugar, que las ideas de dolor serían más poderosas que aquellas que proceden del máximo placer, y por ello producen lo sublime, esto es, “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”. Esto es así porque las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más poderosas, y se relacionan principalmente con el dolor o el peligro. En segundo lugar, que las fuentes de lo sublime son todo aquello que excitarían no el dolor o el peligro, sino las *ideas* de dolor y de peligro (“todo lo que es *de algún modo* terrible, *se relaciona con* objetos terribles o actúa de manera *análoga* al terror”: no el terror en sí). Para Burke la mente se encuentra en un estado de indiferencia y es afectada de distinta manera por el dolor o por el placer. A diferencia de las opiniones que consideraban que el dolor procedía de la remoción de algún placer, y el placer de la disminución o cese de un dolor, Burke los distingue y considera que no dependen uno del otro. En consecuencia, eso le permite llamar *deleite* a esa “sensación que acompaña la remoción de dolor o peligro” (27). Este término es importante y será específicamente el tipo de *placer* que producirá lo *sublime*: un placer mezclado con displacer, un placer negativo, un “horror delicioso”. Dice Burke:

como el dolor es más fuerte al actuar que el placer, la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean, que no se prefieran a la muerte. Lo que hace de ordinario que el dolor sea más doloroso, si esto puede decirse, es que se considera como un emisario del rey de los terrores. Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días. (29)

En tanto empirista, para Edmund Burke los sentidos están en el origen de nuestras ideas. Por eso las “fuentes” de lo sublime las encuentra en la experiencia empírica y por eso también la simpatía es el principio que hace que sintamos deleite ante desgracias reales o ficticias. Pero la causa de ese placer negativo no está dado por nuestra inmunidad ante esos hechos, o porque sepamos que se trata de una ficción. Burke dice que es necesario estar inmune para gozar, pero que esa inmunidad no es la causa del goce, ya que la causa es la simpatía, la identificación. El deleite no estaría en reconocer que se trata de una representación ficcional, por ejemplo, y luego en comprender que no nos puede suceder algo así. El placer no estaría en esos razonamientos, porque la razón no sería decisiva. Lo decisivo estaría en ese vínculo emocional por medio del cual nos ponemos en el lugar de los demás. Si no existiera algún tipo de placer en observar las desgracias ajenas, entonces evitaríamos estar allí donde en realidad más se requiere nuestra presencia. La desgracia –ya sea en circunstancias reales o representadas – siempre nos afecta, señala Burke, con *deleite* (35).

Entre las fuentes de lo sublime que enumera Burke (como la oscuridad, la vastedad, la infinidad, las grandes magnitudes, la magnificencia, el silencio, etc.) varias de ellas pueden encontrarse manifestadas en los segundos actos de los ballets neoclásicos románticos. Me refiero al segundo acto, puesto que en general estos ballets estaban estructurados en dos, el primero predominantemente pantomímico, y el segundo predominantemente danzado, conocido como *acto blanco*. En *La Sylphide* (1832), por ejemplo, este acto se desarrollaba en un bosque tenebroso, en *Giselle* (1841) en un cementerio, y en ambos el movimiento y trabajo de puntas estaba en relación con la construcción de personajes fantásticos, espectrales y –esto no es menor – colectivos. Como señala Susana Tambutti,

Posiblemente la recuperación de temas provenientes de leyendas de la Edad Media, la presencia de un mundo poblado de espíritus intermediarios entre este mundo y el más allá, el “camino romántico” que llevaba al enamorado melancólico hacia la naturaleza misteriosa, el interés por lo sobrenatural, las escenas tenebrosas ocurridas en la oscuridad del bosque o en las tinieblas de los cementerios hayan sido la forma de reinterpretación de lo sublime en la danza del siglo XIX. (2018: 113)

El uso de la luz de gas, como se mencionó anteriormente, permitió oscurecer la platea y acentuar una distancia estética en la contemplación del espectáculo. El efecto fantasmagórico del resplandor de un cuerpo de baile compuesto de bailarinas “idénticas” vestidas de blanco que se movían al unísono (generando la ilusión de una sucesión uniforme que podía continuar al infinito, como la famosa escena “El Reino de las Sombras” de *La Bayadera*), en un decorado “tenebroso, nocturno, tenían el fin de suscitar ideas vinculadas al terror como “principio predominante de lo sublime” (Burke, 1987 [1757]: 43). De todos modos, en principio y solamente así considerada, la experiencia difícilmente podría ser tal, como sucedía con la pintura. Burke señalaba la desventaja de las artes visuales “representativas” ya que terminaban clarificando y estableciendo límites a ideas oscuras y confusas, más que expresándolas de ese modo (como sí podía hacerlo, según él, la poesía o la retórica, ya que incentivaban y afectaban más profundamente la imaginación). Además, en la danza académica el neoclasicismo racionalista seguía muy presente (Tambutti, 2018), es decir que, a diferencia de otras disciplinas artísticas, el romanticismo en la danza no se opuso al estilo neoclásico, sino que más bien se trató de una ampliación de esta poética, incorporando nuevos temas, técnicas y reformulando categorías estéticas.

Sin embargo, me parece importante a los fines de este ensayo, revisar nuevamente la idea de lo *sublime* teniendo cuenta el peligro latente en el que se encontraban las bailarinas. La pregunta es: ¿acaso ese riesgo cercano y plausible de suceder no podría resignificar el sentido de lo *sublime* en la danza académica de mediados del siglo XIX?

Incluso en los casos en el que la audiencia observó horrorizada a bailarinas corriendo en llamas, en tanto el terror no afectó a la audiencia directamente, la simpatía *morbosa* y el deleite les permitió a los espectadores permanecer en sus butacas y continuar viendo el espectáculo una vez pasado el incidente. Considero que no sólo el accidente en sí, sino las lámparas de gas y las telas ignífugas manifestaban con su sola presencia simultánea la posibilidad de un accidente, y esta posibilidad no se extinguía sino hasta una vez finalizada la función. Es decir, en términos de percepción sensible, distintos sentidos daban cuenta por diversos canales a la audiencia de la presencia constante de un riesgo posible (la visión de movimientos limitados por la cercanía de las bailarinas con las candilejas, el calor que emanaba de las lámparas, como también su olor y las pérdidas de gas que causaban dolor de cabeza a más de un espectador, etc.), que condicionaba e intensificaba de esa manera la expectación durante el período pre-eléctrico. La idea de dolor corporal, producto de los accidentes de telas combustibles tan frecuentes en la esfera doméstica como en la pública durante el siglo XIX, sería una de las ideas que jugarían un papel importante para despertar el “horror delicioso” de lo sublime en los espectáculos teatrales del siglo XIX. Como mencionaba Burke, la idea de dolor corporal, en todos los modos y grados, es productora de lo sublime (1987 [1757]: 66) y al conjugarse en aquellos segundos actos de los ballets neoclásicos románticos, intensificarían la experiencia de lo *sublime* sobre el fundamento real de un peligro inminente en escena. Así, a las intensidades y graduaciones de la iluminación por el uso de las lámparas de gas con fines escénicos expresivos se le sumaría las intensidades y graduaciones del peligro de un cuerpo de baile exclusivamente femenino e inflamable. Para decirlo de manera figurada: a causa de una leve corriente de aire, las Willis ficticias podrían arder rápidamente y en poco tiempo devenir en fantasmas “reales”.

Femineidad incendiaria

El *corps de ballet* o *cuerpo de baile*, ese conjunto de bailarinas que han constituido el marco decorativo para el lucimiento de las primeras figuras, con su uniformidad blanca, impoluta, perfecta, femenina, tiene una historia que no puede deslindarse de su potencial político en tanto colectivo *organizado* de mujeres. Y en eso también se esconde una femineidad considerada peligrosa.

El origen del cuerpo de baile moderno, como menciona Jennifer Homans, debe buscarse en los tiempos de la Revolución Francesa y específicamente en las celebraciones al aire libre de los llamados festivales revolucionarios de la década de 1790, en los que se representaban a gran escala momentos míticos de la Revolución, con miles de participantes, con la intención de *revivir* lo que había sucedido y de ese modo convertir a la población al nuevo ideario revolucionario (2010: 111-112). En casi todos estos festivales, en los momentos de clímax o desenlaces dramáticos, aparecían grupos de modestas mujeres vestidas de blanco, figuras inocentes que se movían con elegancia (112 [133]). Según Homans, si bien no bailaban y eran una especie de “coro silencioso” [*silent chorus*], decorativo, simbólico y ceremonial, las doncellas de blanco fueron el primer cuerpo de baile moderno (113). Antes de la Revolución el cuerpo de baile solía estar compuesto por parejas o grupos de personajes, pero sin una identidad política particular o autoridad moral. En ese sentido, dice Homans:

The corps de ballet as a group of women (never men) in white thus took its cue from the Revolution: they represented the claims of the community (and the nation) over those of the individual. They were everywomen of low breeding but the highest ethical distinction. (2010: 113).

Así, estas “prístinas mujeres de blanco” fueron retomadas y transformadas por los artistas románticos del siglo XIX y alcanzaron su forma canónica en ballets como *La Sylphide* y *Giselle* (113).

Ya mencionamos previamente que en estos ballets, entre otros (como el “Ballet de las monjas” del tercer acto de la ópera *Robert, le Diable* con coreografía de Filippo Taglioni estrenado en 1831), incorporaban a ese conjunto de personajes femeninos ambigüedades propias de lo siniestro y tenebroso. Sin embargo, extrapolado en ese contexto, ese cuerpo de baile tenía otro trasfondo político, especialmente en la Francia de la Monarquía de Julio (1830-1848): como menciona Priya A. Thomas (2016), estos personajes formaban parte de grupos organizados del mismo sexo. En ese sentido, despertaban miedo no porque se tratara de seres no humanos (sílvides, brujas, Wilis, etc.) sino porque se movían en clan (307). En ese sentido, el temor se vinculaba directamente a la presencia pública de grupos politizados y al poder de organización colectiva de las mujeres.

Hay que recordar –siguiendo a Priya A. Thomas– que durante los años 1804 y 1832, un nuevo orden social reiteró fuertes advertencias a aquellas personas de sexo femenino involucradas en grupos políticos (2016: 308), es decir, a las mujeres que *se movían* y participaban activamente en política. De este modo, en la narrativa de estos ballets neoclásicos románticos, la *hipermovilidad* transgresora y la intromisión de estos personajes no humanos en el mundo de lo humano encarnaban, según la tesis de Thomas, las advertencias históricas (reiteradas en distintos discursos) sobre las mujeres políticamente activas que se organizaban y movilizaban en grupo y que constituían una amenaza a la seguridad doméstica. Así, al representar una femineidad monstruosa e *hipermóvil*, ballets como *La Sylphide* revelaban las normas de género de la Monarquía de Julio (309, 310).

En este sentido, y en base a lo tratado hasta aquí, el *horror delicioso* que producía el cuerpo de baile en los ballets neoclásicos románticos estaba dado, al menos, por varios factores: no sólo por el intento de representar lo *sublime* con personajes fantasmagóricos y atmósferas tenebrosas, sino también por ese peligro latente vinculado a las *bailarinas incendiarias* y a las *bailarinas incendiadas*, esto es, por un lado, al peligro de la femineidad monstruosa que dichos personajes encarnaban y que remitían al peligro de las mujeres políticamente organizadas y, por otro lado, a la peligrosidad de la conjunción de las lámparas de gas y las telas ignífugas que podrían prender fuego a las mismas bailarinas como artistas trabajadoras, al público y al edificio teatral en su conjunto. La pregunta que queda pendiente es si los casos de *bailarinas incendiadas* durante varias décadas del siglo XIX que han puesto en evidencia una desprotección sistemática hacia la vida de las bailarinas, han servido como neutralización de lo políticamente *incendiario*, es decir, si la demora en tomar acciones que permitieran salvaguardar mejor a las bailarinas de un destino fatal, en algún nivel ha funcionado también como justificación de un castigo social aleccionador para una profesión predominantemente femenina y a menudo socialmente considerada poco respetable y licenciosa.

Chispas latinoamericanas, fuegos libidinosos e incineración metafórica: el caso Baderna.

En Brasil, ecos de los accidentes mencionados más arriba y otros no considerados hasta ahora, aparecían en los periódicos de la segunda mitad del siglo XIX. El *Diario de Pernambuco* en febrero de 1845 replicaba, entre otras noticias, el lamentable accidente de Clara Webster (1845, 4 de febrero: 2); el periódico *O Liberal Pernambucano* bajo el subtítulo “*Perigos que correm as bailarinas*” daba cuenta del caso de Mademoiselle Julia,

una bailarina del teatro de Plymouth que danzaba en *O Lago das Fadas* cuando, al acercarse a las luces del borde del escenario, su falda de gasa se prendió fuego, llevándola a la muerte en pocos días (1856, 6 de febrero: 3). Si bien no sucedió en un teatro, sino donde residían, el fuego y la muerte también parecía perseguir a las “infelices dançarinas” del cuerpo de baile del teatro real de Estocolmo, como señalaba una noticia del *Diario de Pernambuco* y en el que ocho de las dieciséis bailarinas murieron quemadas, y de las ocho restantes que cayeron por las ventanas, tres murieron al instante y las otras fueron llevadas al hospital con pocas esperanzas de vida (1873, 28 de diciembre: 1); noticia que fue replicada, además, por el periódico *Publicador Maranhense* (1874, 5 de febrero: 2). Quizás el hecho de que escenas de accidentes de bailarinas prendidas fuego en plena función también aparecieran ficcionalizadas en folletines de la época, puede confirmar, como hemos visto más arriba, lo común de este tipo de desgracias: en 1857, el diario brasileño *O Mensageiro* publicaba una traducción al portugués del folletín *Les sept baisers de Buckingham* de los escritores Guillaume Moléri (seudónimo de Hippolyte-Jules Demolière) y Emmanuel Gonzalès, en cuya cuarta escena de la quinta parte una bailarina se prendía fuego en plena función (19/11/1957: 1). Si bien por el momento no podemos nombrar casos específicos que hayan sucedido en Brasil o en otros países latinoamericanos (aunque es muy probable que hayan existido), no es raro suponer que la circulación de estas noticias que duplicaban noticias extranjeras ponían de manifiesto (y construían) ese peligro latente asociado a la profesión en el imaginario social de la época.

Si las lesiones y muertes de las *bailarinas incendiadas*, producto de accidentes, truncaban inexorablemente su profesión, había también otras formas en las que las bailarinas fueron *quemadas* metafóricamente por la crítica y/o la sociedad, y que estaba vinculado a esos otros peligros que mencionamos anteriormente: el peligro político y/o *moral* de la profesión. En ese sentido, el caso de María Baderna es ejemplificador y permite observar un particular modo de pervivencia de su nombre en la actualidad.

Según distintos estudios (De Lourdes Rabetti, 2008; Aragão de Souza Sanchez, 2010, 2011; Dutra y Aragão de Souza Sanchez, 2011; De Menezes Soares, 2016; Girón, 2003 [2001], entre otros) que toman como base la investigación realizada por el italiano Silverio Corvisieri, *Badernão. La ballerina dei due mondi* (1998), se establece que Anna Maria (Marietta) Baderna nació el 5 de julio de 1828 en Castel San Giovanni, Piacenza. Su padre, el cirujano Antonio Baderna, a los once años la llevó a Milán a estudiar ballet con Carlo Blasis. Marietta debutó en el Teatro alla Scala de Milán en 1843, y desde entonces fue ganando admiradores. Una famosa litografía suya realizada cerca de 1846 [Fig. 5], en la que se la observa retratada en el centro con un marco nebuloso compuesto por dieciséis Mariettas en miniatura (que representaban sus grandes actuaciones), hizo circular su imagen más allá de Italia. En su análisis de la litografía, Roberto Fratini Serafide distingue “dos Badernas”, la Baderna-*etoile* y la Baderna-mujer:

el propio marco es una guirnalda vaporosa (las nubes son un recurso lo bastante común en este tipo de litografía, algo así como un «grado cero del paisaje romántico») en la que, para «deshacerse» del marco, está la propia Baderna, retratada en la múltiple miniatura de sus pasos, de sus poses y de sus interpretaciones ya célebres, una fantasía dinámica de la Baderna-*étoile*, criatura múltiple, de cuyo centro parece materializarse mirando al espectador la Baderna-mujer, única y plácida, del retrato. El recuadro se declara, aquí, por lo que implícitamente siempre había sido: un extraordinario recurso meta-discursivo. (2009: 376).

Fig. 5: Litografía de Marietta Baderna (1846).



Fuente: The New York Public Library Digital Collections /digitalcollections.nypl.org

La reina Victoria vio bailar a Baderna en el Drury Lane Theatre de Londres el 19 de marzo de 1847, y la prensa la elogió, lo que le dio mayor gloria. Para su regreso a Italia a fin de ese mismo año ya se había ganado el epíteto de “joven sílfide” y en Trieste, en el contexto de la lucha contra los austriacos, fue elegida como símbolo de la resistencia (Girón, 2003 [2001]), especialmente porque aparecía como competencia de la famosa bailarina austriaca, Fanny Elssler. En noviembre de 1848 sería nombrada *prima ballerina assoluta*, pero en ese contexto el Teatro alla Scala se cerró, y los artistas emigraron (Girón, 2003 [2001]). De este modo, por sus ideales políticos y los de su padre, ambos formaron parte del éxodo de italianos que se produjo luego de la invasión del Imperio Austro-húngaro, y partió con él y una compañía de artistas italianos hacia Brasil (De Menezes Soares, Fabiana 2016: 43-44), donde llegaron a bordo del barco italiano *Andrea Doria* en agosto de 1849. En Río de Janeiro encontraron amigos mazzinianos exiliados (Girón, 2003 [2001]).

Contratados por el Gioacchino Giannini, la compañía italiana de teatro lírico y danza en la que ella era la bailarina principal, actuó en el Teatro São Pedro d'Alcantara, donde estrenaron el ballet *O Lago das Fadas* con muy buena recepción de la prensa. En un extenso comentario sobre la presentación de la compañía, un cronista del periódico *Correio Mercantil* mencionaba:

a Sra. Marietta, no Lago das fadas, esteve divina: o publico, ainda que ardente, mas que parece, para quem o não conhecer, estar sempre em temperatura abaixo de zero, bateu palmas e solfejou a seu modo, chamando á scena a rainha Marietta” (Correio Mercantil, 1849, 14 de octubre: 1)

Al parecer, Maria Baderna causó furor, a tal punto que, para mediados del siglo XIX, los periódicos comenzaron a crear y usar términos, como “badernar”, para referir a bailar con elegancia (Girón, 2003[2001]). Incluso llegó a formarse un “partido baderlista”, esto es, un grupo de seguidores de la bailarina compuesto por jóvenes intelectuales que la idolatraban, una “*verdadeira milícia a serviço da bailarina italiana, por considerá-la uma mulher que interpretava na dança os valores ideais e estéticos do partido*” (Corvisieri en Araújo de Souza Sanchez, 2011: 100). El periódico de Río de Janeiro,

Correio Mercantil, vio la necesidad de crear un vocabulario ya que, según comentaba, no bastaba el que poseían para hablar de ella, y proponía:

Baderna: — **dansa elegante.**

Badernar: — **dansar elegantemente.**

Badernador: — **apaixonado da danza baderna por officio.**

Baderneiros: — **amantes useiros e veleiros, —são os fanáticos.**

Badernistas: — **os amantes reflectidos, —são os dilettante puros.**

Badernice: — **faceirismo individual.**

Badernismo: — **designação do que é orthodoxamente baderno.**

Badernação: — **o acto, a execução da sobredita dança.**

Badernada: — **diz-se tambem em máo sentido quando se quer criticar; —termo de que se não deve usar, obsoleto. (1849, 11 de diciembre: 2)**

En Brasil, Marietta se vio seducida por las danzas de los esclavos. Se dice que al terminar los espectáculos, fue llevada al Largo da Carioca, donde vio y aprendió a bailar la umbigada, el lundu y el batuque (De Menezes Soares, 2016: 48). De este modo, muy pronto se convirtió en una figura polémica al invertir la imagen de la “joven sílfide” y salirse del marco de lo esperado por la imagen impoluta de la bailarina de ballet, en distintos ámbitos: en su casa, porque vivía en concubinato con el bailarín francés Jean Tupinet (luego de morir su padre); fuera de su casa, porque asistía a los bailes de los esclavos en las calles y plazas públicas, bailando hasta altas horas de la madrugada; sobre el escenario: porque había llevado al teatro imperial los movimientos *libidinosos* de esas danzas populares.

En 1851, en Recife, María Baderna puso en escena un lundu. Luego de haber obtenido éxito con *O lago das Fadas*, el impacto de esta acción retumbó mucho más fuerte, y produjo un escándalo. En el Teatro Santa Isabel, Baderna bailó junto con grupos de personas el *Lundum d’Amarroa*, y luego *Negri*, cuyo título ya decía bastante. Como menciona Vera Aragão de Souza Sanchez (2010: 273),

Para as autoridades e a elite, ao assumir o lundu, dança de negros e escravos, Baderna punha em risco o processo “europeizador” de anos de tentativas de purificar a raça. Por essa razão, a bailarina, apoiada por seus seguidores, jovens românticos defensores da cultura nacional, tornou-se símbolo do inconformismo.

En una crónica muy citada en los estudios especializados, del *Diario de Panambuco* y que lleva por título “*Os aplausos a Mademoiselle Baderna e a Sra. Moreau*”, el *dilettante* que firmaba el texto no sólo condenaba la inmoralidad de los movimientos de Baderna, sino que la consideraba más inmoral que las danzas de los esclavos y sus “*fogos libidinosos*”. Con unas simples preguntas, el autor hacía una condena y una reivindicación, al preguntarse *por qué* las danzas de estas bailarinas eran tan fervientemente aplaudidas y aceptadas, pero “*nossos fados, landuas, ou baianos, que são dansas brasileiras*” se encontraban proscritos en los teatros como indecorosos e inmorales. Se preguntaba también: “*Qual será o passo, o meneio, o mórbido requebro do mais lascivo lundum, que comparar se possam às passagens, em que a delicada Baderna, ligeira qual uma sílfide, escancara as pernas, como se se quisesse partir em duas?*” (1851, 28 de enero: 2).

Los escándalos y difamaciones siguieron también en Río de Janeiro, a tal punto que “*aos poucos, os conservadores se valeram do sobrenome e, despojando-lhe de acepções nobres, converteram-no em sinônimo de orgia e bagunça*” (Girón, 2003 [2001]). También sus seguidores pasaron a ser conocidos, por la sociedad esclavista, elitista y patriarcal brasileña, con el apodo peyorativo de “*baderneiros*” (Dutra y Aragão, 2011: 110). A su vez, hay que recordar, como menciona Fabiana De Menezes Soares, que no sólo su vida privada fue objeto de calumnias y difamaciones, sino que sus convicciones

políticas, en particular aquellas de carácter antimonárquico, fueron vistas como peligrosas (2016: 49).

En 1852, al año siguiente del incendio del Teatro São Pedro de Alcântara, fue objeto de varias “pateadas” premeditadas en el Teatro Provisorio, aunque también posteriormente se realizaron algunas en su defensa, como las manifestaciones del público contra la dirección del teatro por lo que consideraba el capricho de no contratar a una artista como Baderna (Anónimo, 1854, 28 de septiembre: 2). Evidentemente, el público y la crítica estaban divididos entre quienes la apoyaban y quienes la condenaban.

Como citan varios de los artículos sobre Baderna, Corvisieri señala el año 1865 como el canto del cisne de la bailarina, el de sus últimas apariciones en escena, actuando en *vaudevilles*. El biógrafo arriesga la hipótesis de que ella optó por la autodestrucción, de una temprana decadencia a causa del alcoholismo (Girón, 2003[2001], 21 de abril; Dutra y Aragão, 2011: 113).

Avanzado el siglo XX, en los primeros años luego del fin de la dictadura militar en Brasil, una nota que decía revelar “la verdadera historia de María Baderna”, retomaba como epígrafe una pregunta que Otto Lara Resende se había hecho pocos días antes: “*Que diabo terá feito essa moça, para que o seu nome percorresse tão tortuoso caminho semântico?*” (1987, 5 de julio: 6). A partir de esa pregunta, Moacir Werneck de Castro imaginaba a Baderna como una agente de subversión internacional, una *carbonari*, adepta de Mazzini y participante de la revolución de 1848. En Brasil, según él, había cambiado el arte por la revolución, participando de células guerrilleras. La nota decía que junto a su pareja, en 1852, en Recife, habían encendido la “*revolta de los marimbondos*” y había estado presos en la Casa de Câmara e Cadeia de Mariana, donde encabezaron un movimiento de protesta contra la construcción de un edificio que desfiguraba el patrimonio arquitectónico de la ciudad, que ayudaron también a los esclavos fugitivos a formar quilombos en Vassouras, que ella en Santa Catarina había cruzado a nado el río Canoas para cumplir una tarea de *agit-prop* y que en Recife había aplaudido los versos abolicionistas de Castro Alves...

Si bien todo lo que mencionaba era inventado, esta nota parecía decir alguna verdad con el ropaje de la mentira y enlazaba, de ese modo, la figura de la bailarina decimonónica con una imagen de la mujer revolucionaria guerrillera de la época del sesenta-setenta en América Latina. La nota, publicada en la década de la consolidación de los movimientos feministas en Brasil (Andersen Sarti, 2004), sacaba a Baderna de su individualidad para enmarcarla en acciones colectivas organizadas. Y no sólo eso, sino que además le hacía asumir actitudes tradicionalmente masculinas y la ubicaba en un nivel de paridad con sus compañeros militantes (es curioso, o sintomático, que al autor no se le haya ocurrido rodear a Baderna de mujeres). De ese modo, el autor del artículo parece asociar la imagen de Baderna con la de la mujer militante.

Hoy en día, la palabra *baderna* continúa formando parte del vocabulario y de la cultura brasileña, con una carga semántica negativa (como desorden, confusión, tumulto, orgía, lío), aunque la gran mayoría de la población desconozca su etimología. De este modo, su persona como bailarina profesional fue “quemada” en vida, se hizo humo en la memoria colectiva, y sus cenizas quedaron levitando sólo en una palabra con ese tipo de connotaciones, acto de una gran violencia simbólica. De ese modo, puede observarse cómo lo políticamente incendiario de la bailarina se evidenciaba en aquello que la propia imagen idealizada de la bailarina romántica tendía a ocultar: su pertenencia a *este* mundo, como mujer, como artista, como trabajadora. Sin embargo, algo de “verdad” podría verse en las palabras con las que finalizaba este nota ficcionalizada y que no parecería estar muy lejos del destino de Baderna, como bailarina que fue incendiada metafóricamente como mujer y como nombre propio, pero que pervive, finalmente, como

fantasma de una femineidad políticamente incendiaria: “*Seu espírito —o tempestuoso e, para alguns, diabólico espírito da baderna— ficou pairando sobre o Rio de Janeiro. E ainda hoje nos persegue, fascinando uns e aterrorizando outros*” (1987, 11 de julio: 11).

El caso de María Badernay su pervivencia como una palabra peyorativa en la lengua brasileña aún en la actualidad puso así de manifiesto una violencia simbólica que castigó el peligro latente de una bailarina considerada *incendiaria* —que llevó movimientos de las danzas de los esclavos *demasiado cerca* de las candilejas— con el incendio metafórico o la cremación en vida de su persona, desterrándola de la escena y enterrándola por largo tiempo en el olvido de gran parte de la sociedad y de la cultura brasileña.

Conclusiones, o figuras de humo suspendidas en el aire

En este ensayo se intentó reflexionar a partir de algunos casos paradigmáticos de accidentes ocurridos en escena en la historia de la danza occidental, del lugar de la bailarina clásica romántica como artista, mujer, trabajadora, es decir, poniendo de manifiesto aquel plano frecuentemente invisibilizado en su imagen ideal internacionalmente difundida. En ese sentido, esos accidentes revelaron no sólo la *denegación ilusionista del cuerpo* propia de la poética romántica decimonónica, sino la negligencia a la que estaban expuestas las bailarinas como trabajadoras en épocas de la iluminación de gas, a tal punto de ser considerados como un *castigo* o *riesgo específico* asociado a la profesión.

Este riesgo latente, concreto, que estaba presente en escena, a su vez resignificaba (de manera retrospectiva y prospectiva) el “conato de lo sublime” (Tambutti) de los ballets neoclásicos románticos. Especialmente por la idea de dolor corporal, producto de los accidentes de telas combustibles tan frecuentes en la esfera doméstica como en la pública durante el siglo XIX, que intensificó de ese modo la experiencia de lo *sublime* sobre el fundamento real de un peligro inminente en escena. Así, a las intensidades y graduaciones de la iluminación por el uso de las lámparas de gas con fines escénicos expresivos se le sumó las intensidades y graduaciones del peligro de un cuerpo de baile exclusivamente femenino e inflamable.

Pero como también se pudo observar, ese peligro latente no sólo se vinculaba a la peligrosidad de la conjunción de las lámparas de gas y las telas ignífugas, sino también a una peligrosidad indirecta que remitía a los grupos de mujeres políticamente organizadas. Si bien los accidentes con las lámparas de gas demostraron una desprotección y desvalorización sistemática de la vida de las bailarinas como trabajadoras e incluso una naturalización de este tipo de accidentes asociados a la profesión, hubo también otras formas en las que bailarinas fueron incineradas metafórica y públicamente, en relación con el peligro moral y/o político de una profesión que utilizaba el cuerpo como instrumento y que lo ponía en primer plano. Tampoco hay que olvidar aquél otro tipo de metáforas, aquellas con las que iniciamos este ensayo y que poéticamente anudaban cuerpo femenino con un remolino de llamas como alegoría del movimiento danzante que se consumía a sí mismo. Reverso de lo irrepresentable del horror y de la muerte. Sin embargo, este tipo de metáforas cargan no sólo con la historia de incineraciones públicas, reales y metafóricas de las *bailarinas incendiadas* e *incendiarias* de mediados del siglo XIX, sino también con la de todas aquellas referencias a hogueras, brujas y cuerpos femeninos en llamas a lo largo de la Historia. Imágenes que vuelven, y que las envuelven, como figuras de humo suspendidas en el aire.

Bibliografía

- » Andersen Sarti, C. (2004). “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória”. *Estudos Feministas* 12(2), 35-50.
- » Anónimo (1844, 21 de diciembre). “News of the week. The Metropolis”. En *The Spectator*, pp. 1201-1203.
- » Anónimo (1844, 21 de diciembre). “Melancholy Death of Miss Clara Webster”. En *John Bull*, p. 801.
- » Anónimo (1844, 27 de diciembre). “Crónica de teatros”. En *El Clamor Público*, p. 3.
- » Anónimo (1845, 4 de febrero). “Exterior”. En *Diario de Pernambuco*, p. 1-2.
- » Anónimo (1845, 18 de marzo). “Shocking Death of Miss Clara Webster”. En *The Public Ledger*, p. 2.
- » Anónimo (1849, 14 de octubre). “Folhetim do Correio Mercantil. Revista Semanal. Theatro lyrico”. En *Correio Mercantil*, p. 1-2.
- » Anónimo (1849, 11 de diciembre). “Folhetim do Correio Mercantil. Revista Theatral. Theatro lyrico”. En *Correio Mercantil*, p. 1-2.
- » Anónimo (1851, 28 de enero). “Comunicado. Os aplausos a Mademoiselle Baderna e a Sra. Moreau”. En *Diario de Panambuco*, p. 2.
- » Anónimo (1854, 28 de septiembre). “Publicações a pedido. Theatro Lyrico”. En *Jornal do Commercio*, p. 2.
- » Anónimo (1856, 6 de febrero). “Perigos que correm as bailarinas”. En *O Liberal Pernambucano*, p. 3.
- » Anónimo (1857, 19 de noviembre: 1). “Folhetim. Os sete beijos de Buckingham por E. Gonzales et Moleri”. En *O Mensageiro*, p. 1-2.
- » Anónimo (1868, 16 de mayo). “The Holocaust of Ballet-Girls”. En *The Lancet*, pp. 631-632.
- » Anónimo (1873, 28 de diciembre). “Infelizes dançarinas”. En *Diario de Panambuco*, p. 1.
- » Anónimo (1874, 5 de febrero). “Infelizes dançarinas”. En *Publicador Maranhense*, p. 2.
- » Anónimo (1915, 2 de septiembre). “Aspectos de la Imperio”. En *Crítica*, p. 5.
- » Aragão de Souza Sanchez, V. (2010). “Entre o popular e o erudito, “a civilização no Brasil começou pelos pés”. *Sociedade e Cultura* 13(2), 269-276.
- » Aragão de Souza Sanchez, V. (2011). *A Bailarina: memória da construção discursiva de um mito na imprensa do século XIX* [Tesis de doctorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro]. <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12053>
- » Burke, E. (1987 [1757]). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*. Tecnos.
- » Carnero, G. (1983). *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Fundación Juan March-Cátedra.

- » De Lourdes Rabetti, M. (2008). "Teatro mentale, teatro di pietra: caminhos do balé O lago das fadas". *Anais ABRACE* 9(1), 1-5.
- » De Menezes Soares, F. (2016). "Mulheres substantivas - Olympe de Gouges e Marietta Baderna: o papel subversivo das artes no contexto dos Direitos Humanos em movimento". *Rev. Estudos Legislativos* 10(10), 15-87.
- » De Musset, A. (1832, 30 de agosto). "Cronique de la quinzaine". *Revue des Deux Mondes* 7(5), 632-642.
- » Dutra, R. y Aragão, V. (2011). „O teatro Sao Pedro de Alcantara, Maria Baderna e algumas memórias do Rio de Janeiro do século XIX". *Revista Interfaces* 2(15), 97-115.
- » Engelhardt, M. (2015). "The Revolt of the Harem on the English Stage: A Spectacle of Domestic Reform". *Dance Research* 33(1), 31-49.
- » Fratini Serafide, R. (2009). "Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica en las litografías del siglo XX". *Estudis escènics* (35), 357-391.
- » Franzini, E. (2000). *La estética del siglo XVIII. La Balsa de Medusa*, Visor.
- » Garafola, L. (1985). "The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet". *Dance Research Journal* 17(2)-18(1), 35-40.
- » Garafola, L. (1997) (Ed.). *Rethinking The Sylph: new perspectives on the Romantic ballet*. Wesleyan University Press.
- » Girón, L. A. (2003[2001], 21 de abril). "Uma febre chamada Baderna". En *Digestivo Cultural*. Consultado el 15 de enero de 2022 en <https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=56&titulo=Uma_febre_chamada_Baderna>.
- » Homans, J. (2010). *Apollo's Angels: A History of Ballet*. Random House.
- » Leigh Foster, S. (2005 [1996]). "The ballerina's phallic pointe", en *Corporealities* (pp. 1-26). Routledge.
- » Levinson, A. (1974 [1925]). "The Spirit of the Classic Dance", en Cohen, Selma Jeanne (Ed), *Dance as a Theatre Art: Source Reading in Dance History from 1581 to the Present* (pp. 113-117). Harper & Row.
- » Lorrain, J. (1897, 29 de octubre). "La Loïe". En *Le Journal*, p. 1.
- » Manning, S. ([2006] 2010). "Introducción", "Ideología y danza absoluta" de El éxtasis y el demonio: feminismo y nacionalismo en las danzas de Mary Wigman [trad. Susana Tambutti]. En *Material Didáctico. Traducciones de Cátedra. III* (pp. 5-53). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Mathews David, A. (2016). "Blazing Ballet Girls and Flannelette Shrouds: Fabric, Fire, and Fear in the Long Nineteenth Century". *TEXTILE* 14(2), 244-267.
- » Meglin, J.A. (1997). "Feminism or Fetishism? La Révolte des Femmes and Women's Liberation in France in the 1830s", en Garafola, L. (Ed.). *Rethinking The Sylph: new perspectives on the Romantic ballet* (pp. 69-90). Wesleyan University Press.
- » Oberti, A. (2014). "Dar cuenta de sí mismas. La casa, las armas y el género", *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (pp. 187-239). Edhasa.
- » Penzel, F. (1978 [1948]). *Theatre Lighting Before Electricity*. Wesleyan University Press.
- » Pérez Carreño, F. (1996). "La estética empirista", en Bozal, V. (coord.). *Historia*