

EL VESTUARIO Y EL CALZADO PARA BAILAR, UNA MIRADA CON PERSPECTIVA HISTÓRICA SOBRE ALGUNOS ELEMENTOS QUE DEFINEN LA DANZA ACADÉMICA TEATRAL¹

Martha Elena Trejo O'Reilly

Maestra en Pedagogía, Universidad Nacional Autónoma de México.

Correo electrónico: trejomartele@gmail.com

Resumen

Durante siglos, la humanidad se ha manifestado artísticamente, mostrando que la comunicación que no pertenece al universo de la palabra puede ser profunda y contribuir al desarrollo del ser humano. Entre sus expresiones artísticas está la danza, la cual se desarrolla mediante el lenguaje corporal. La danza académica teatral, conocida como *ballet*, es una de sus manifestaciones, y tiene sus raíces en Europa, en donde se plasmaron características técnicas y expresivas que siguen vigentes hasta nuestros días. Este artículo revisa aspectos que han sido determinantes en la danza y se refiere al vestuario y al calzado como elementos constitutivos de la expresión escénica, enfatizando que la obra de arte siempre estará encarnada en su contexto histórico.

Palabras clave: danza académica teatral, *ballet*, zapatillas de punta, vestuario en danza.

Abstract

For centuries, humans have expressed artistically, showing that communication that is not part of the universe of words can be profound and can contribute to human development. One of those artistic expressions is dance, which is conveyed through body language. The academic theatre dance known as ballet is one of its manifestations, and it has its roots in Europe, where technical and expressive characteristics were created that are still in effect today. This article wishes to review some aspects that have been decisive for dance and will refer to wardrobe and footwear as constituent elements of theatre expression, emphasizing that the work of art will always be embedded in its historical context.

Key words: body language, ballet, pointe shoes, lightness, balance

1. Este texto, modificado para esta edición de *Artes, La Revista*, hace parte de *El ballet clásico como herramienta para la formación integral del ser humano. Libro de texto* (Tesis de Maestría en Pedagogía), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

No podríamos decir cuánto influyen sobre la educación la elección de los vestidos y los motivos de esa elección

Rousseau (2008, p. 179)

Introducción

La danza es una necesidad humana y tal aseveración es constatada a lo largo de la historia, ya que independientemente de variaciones temporales o de latitud, encontramos una forma determinada de ella. Como dijera el historiador del Ballet Nacional de Cuba, Miguel Cabrera:

Tan antigua como la humanidad es la danza. Surgida como respuesta del cuerpo a diferentes estímulos que influyen sobre la vida de los seres humanos, la danza ha sido desde los tiempos más remotos no solo una importante actividad cultural, sino también un espejo del hombre. En la danza podemos distinguir tres grandes cauces: la danza como ritual mágico, la danza como recreación colectiva y la danza como espectáculo (1989).

Entre los principales géneros o manifestaciones en el cauce de la danza como espectáculo encontramos a la *danza académica teatral*, llamada también *danza clásica* o *ballet*. Como expresión artística, el *ballet* tiene sus raíces en las danzas del Renacimiento en Italia; pero será hasta el siglo XIX, en distintos países europeos, cuando se consolidarán algunos de sus elementos distintivos, entre los que destaca especialmente la búsqueda de la sensación de ingravidez. Para esto contribuyó el uso de las zapatillas de punta que, desarrolladas desde entonces, posibilitaron la representación de seres etéreos, fantásticos y espíritus, entre otros, cuya presencia escénica es aún característica del *ballet* en nuestros días.

Para lograr lo anterior se requiere del desarrollo de técnicas que permitan atender la búsqueda y la alternancia del equilibrio y el desequilibrio. Es el equilibrio uno de los mayores retos técnicos y expresivos en este tipo de danza, cuyo lenguaje corporal muestra la verticalidad, la ligereza y la coordinación para mostrar al cuerpo en armonía. Con las zapatillas de punta se llega al extremo de alargar al cuerpo en su máxima altura, aprovechando la flexibilidad de los tobillos y la fuerza de los dedos, mostrando especial atención hacia las mujeres, quienes elevadas sobre las puntas establecen un estilo que se conserva y que también ha tenido transformaciones a lo largo de la historia.

El reflexionar y analizar el vestuario y el calzado para bailar desde una perspectiva histórica nos permite conocer más sobre estos elementos, indispensables para las actividades escénicas, ya que el movimiento está determinado por ellos y la danza es movimiento.

El vestuario

No es lo mismo bailar descalzo que con zapatos ajustados; no es lo mismo bailar con una peluca y una máscara, que mostrando el rostro sin pesados aditamentos. El uso de un tipo de adornos, de determinadas telas con variado peso, longitud y espesor, muestra al cuerpo y expresa de él aquello que es altamente apreciado y a veces “castigado” por algunos, como lo fue ocultar, en el caso de las mujeres, por varios siglos, el tobillo o la pantorrilla.

Los cambios del vestuario a lo largo de los años han permitido una diferente comprensión de la expresión humana. Según Monserrat Galí: “Cada época se mueve dentro de un universo de imágenes, de un repertorio visual que contribuye a formar lo que en el lenguaje académico de moda se llama ahora ‘imaginario’” (2002, p. 33). En los imaginarios habrá de estar dicho, no siempre explícitamente, aquello que se considera lo femenino y lo masculino, y ello sin duda se verá determinado en el vestir y en el calzar.

Las transformaciones del vestuario son determinantes y dieron la posibilidad de logros expresivos en las cortes de Borgoña, Provenza y Milán en el siglo xv y más tarde en las cortes francesas del siglo xvii, siglo de la danza barroca, semillas del *ballet* (Mata, 1988, p. 7).

El surgimiento de telas más flexibles y resistentes con el paso del tiempo, ha permitido que en el siglo xxi se pueda mostrar un cuerpo que tiene distinta movilidad y se educa con otros parámetros.

Al respecto, Galí escribe:

[...] cada época, de acuerdo a su estructura social, ve determinadas cosas de cierta manera, y hay otras que ni siquiera puede imaginar. Existe un horizonte cultural que no se puede rebasar. No debe entenderse la estructura social únicamente como algo relacionado con las clases sociales o los aspectos económicos, tal y como nos había acostumbrado un marxismo simplista, sino que en la estructura social intervienen factores culturales, de mentalidad y de sensibilidad (2002, p. 23).

Donald M. Lowe sostiene que: “el contenido de la percepción es determinado, en última instancia, por las estructuras sociales” (citado en Galí, 2002, p. 23). La percepción está mediada por la cultura.

En esta dirección, podrá el vestuario de la danza considerarse —en una diferencia explícita con el disfraz— una forma esencial, con la cual se logra identidad entre el cuerpo y su aparición sensible en la danza. Por ejemplo, Luis XIV fue rey de una monarquía absoluta e impuso modas en el vestir,

el calzar y el bailar, que dieron forma a una apariencia configurada en la visualidad. Los varones fueron los principales bailarines del siglo XVII y no las mujeres, con sus pesados vestidos.

Es también interesante cómo el siglo XVII se interrogó insistentemente acerca de la naturaleza y la significación de los lenguajes corporales. La nueva moral que surgió entonces dio pie a una serie de normas de civilidad, basadas en una idea de limpieza que poco tenía que ver con el agua, considerada como un agente peligroso para el cuerpo, capaz de penetrar en sus zonas más recónditas. Así, la gente se enjuagaba las manos y el rostro, se perfumaba y se limpiaba el pelo con harina y cepillos; de ahí el comienzo del uso de las pelucas, tan extendido en el siglo XVIII (Lavín y Balassa, 2001, vol. 3, p. 222).

En esa época, los varones tenían la ventaja del traje que facilitaba el movimiento, luciendo lujosas casacas. Sus piernas cubiertas mostraban las pantorrillas y usaban medias de punto y zapatos con tacón rojo, que eran parte de la moda (Lavín y Balassa, 2001, vol. 4, p. 278). Los puños envueltos sobre las mangas crecieron descomunadamente; ese es el motivo de que existan movimientos de manos que ahora ya no se utilizan en el *ballet*: los *ronds de poigné* y los *ronds de coudé*.²

Es importante insistir que el *ballet* tiene algunos elementos de la danza barroca del siglo XVII; no solo utiliza detalles de movimiento derivados de los vestuarios de la época, sino que basa en dichos movimientos parte de su vocabulario actual. Notamos también que los términos usados tienen un vínculo esencial con la música de la época y cabe mencionar que la indicación de las direcciones de desplazamiento, "*en avant*" (hacia adelante) y "*en arrière*" (hacia atrás), son claramente identificados desde entonces.

En el caso de las mujeres, el largo de sus faldas fue fundamental. Marie Camargo fue en el siglo XVIII una de las primeras en mostrar sus tobillos al bailar, y a partir de ahí su movilidad tomó otros rumbos.

Para la visión del *ballet* en el siglo XXI, es indispensable la consideración del vestuario y el calzado del siglo XIX. La concepción de lo que el varón y la mujer deben ser fue claramente señalada por los diseños de ropa y calzado. Aun cuando hay cambios importantes que dejaron en desuso ciertas prendas de vestir, como el corsé, todavía en nuestro tiempo quedan vestigios de la concepción de ciertos comportamientos según el género.

A propósito de ciertas costumbres, valga reproducir como ejemplo lo descrito por José Joaquín Fernández de Lizardi, que más escribió un tratado de

2. Vocabulario explicado en conversación personal por la maestra de danza barroca, Ludovica Mosca, en Barcelona, 2014.

educación femenina que una novela decimonónica, en su obra *La quijotita y su prima*. El personaje del clérigo amigo de la familia de Pomposita menciona el uso del corsé:

El uso de los corsés es una moda harto perjudicial y no tiene que disculpar su maldad. No soy tan temerario que me atreva a decir que se use para elevar los pechos y hacerlos saltar como naturalmente fuera del escote del túnico. Dios me libre de ser malicioso [...] (citado en Galí, 2002, p. 205).

En relación con la ropa, habrá de considerar que, en el caso de las mujeres, el acortamiento en la falda fue fundamental. Pasando por largos vestidos que llegaban al suelo, se sigue por el llamado “tutú romántico”, falda de tul que cubría hasta debajo de la rodilla,³ hasta el tutú conocido como de “forma de plato”, presentado por Virginia Zucchi.

Entretanto, italianas e italianos ganaron último refugio del ballet en San Petersburgo. Zucchi, es descrita por Plestcheiev, historiador del ballet ruso “Un vals bailado sobre las puntas de los pies al ritmo de una música de Chilovski, su ejecución se convirtió en un verdadero poema”. Ella había cautivado a Europa entera, con su encanto provocativo, Virginia se llegó a las candilejas para saludar a los espectadores, no ya vistiendo el púdico “tutú” romántico, sino otro, mucho más vaporoso, que dejaba adivinar sus piernas esculturales. Este tutú en forma de rueda se fue acortando y fue bautizado “tutú a la italiana” (Reyna, 1985, p. 95) [sic] [véase figura 1].



Figura 1 Tutú a la italiana. Fotografía de la bailarina Mathilde Kschessinska como Nirty en *El Talismán*, en el Teatro Mariinsky, San Peterburg, Rusia, 1910. Fuente: fotógrafo desconocido. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talisman_-Mathilde_Kschessinska_-Niriti_-1909_-4.JPG

3. Como el que se muestra más adelante en la litografía de M. Taglioni (véase figura 4).

Por otro lado, la ropa para el *ballet* tiene vínculos y antecedentes con la ropa de moda (Rule, 2011, pp. 22-26). Los orígenes de la ropa de danza que se usa en el siglo XXI datan de 1790, con la Revolución Industrial, en donde los ingleses inventaron las medias que se sostienen, y las francesas Thérèse Tallien y Josephine de Beauharnais usaron mallas rosas que ya cubrían la parte de la pelvis. Desde la época medieval, lo que cubría las piernas era individual y no estaba unida.

Lo anterior facilitó la elevación de las piernas, ya que, de otra manera, se caía la malla individual. Para la década de los noventa del siglo XVIII, al utilizar máquinas para fabricar la ropa, fue útil el algodón y la lana, que ya era tela que no se amontonaba en una sección ni era estorbosa. Para ese entonces, existió una ley en la que se pedía que los acróbatas y boxeadores se cubrieran el torso y las piernas, así que empezaron a usar la malla, de la palabra francesa *maillot*, que significa envoltura, traje, camiseta de punto. La malla cubría el cuerpo sin cubrir las manos.

El leotardo

Jules Léotard, inventor del trapecio volante, es conocido también por popularizar una malla ajustada y tejida en una sola pieza que permitía plena libertad de movimientos a los gimnastas: los *leotardos*. Con esta prenda, que Léotard denominaba *maillot*, causó sensación por primera vez el 12 de noviembre de 1859 en el Circo Napoleón de París (Yan, 2011).

Jules Léotard solicitó un *jersey maillot* sin mangas, con el cuello más escotado y sostenido en la entrepierna, de donde pudieran salir sus piernas para que su jersey o camiseta no se le elevara mientras realizaba sus acrobacias en el trapecio. Así se hizo una norma para determinadas actividades, incluyendo los trajes de baño. Hasta los superhéroes han copiado el principio de ropa ajustada al cuerpo, como se observa en la figura 2.



Figura 2 Jules Léotard, inventor del trapecio volante. Antes de 1932.
 Fuente: fotografía desconocido. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jules_L%C3%A9otard.jpg?uselang=es#file.

Las bailarinas rusas utilizaban, a finales del siglo XIX, las túnicas griegas para ensayos, en la famosa época de Mikhail Fokine. Una vez más, la moda en París fue influenciada enormemente por los bailarines. En esta ocasión, fueron los de los *ballets* rusos en sus giras por Europa Occidental a principios del siglo XX.

En Estados Unidos, después de la Segunda Guerra Mundial, era más difícil e inaccesible el cuero, de ahí que se iniciara la fabricación de zapatillas de lona o tela. Mientras tanto, las mallas en las piernas tenían abultamiento en las rodillas, pues aún no se desarrollaban las telas elásticas. Los hilos elásticos con resorte en la cintura surgen hasta que DuPont patentó su trabajo en 1959, relacionado a las fibras sintéticas de Lycra® (*spandex*). Con 2% de fibra elástica, el tejido podía aumentar hasta siete veces su tamaño. La licra fue utilizada por la Marca Danskin en Nueva York y se hizo posible la malla que se usa en el escenario, de manera paralela al desarrollo de las pantimedias. Así, la libertad de movimiento llegó entonces en la década de los sesenta (Rule, 2011, pp. 27-29).

La búsqueda de movimientos más libres llevó también a que, años después, la influencia de Isadora Duncan (1877-1927) fuera importante. La figura 3 nos da una imagen del vestuario que ella utilizó.



Figura 3 Isadora Duncan. Antes de 1927.

Fuente: fotógrafo, Arnold Genthe. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/antoniomarinsegovia/18173193604>.

Durante sus actuaciones, Isadora usaba una túnica liviana que mostraba el contorno de su cuerpo. Cuando se trataba de obras sobre la revolución, su túnica era de color rojo.

El legado de Isadora, la creadora de la danza moderna, fue la influencia que ejerció posteriormente en la danza clásica, el teatro y otras disciplinas corporales (Ramírez, 2009, p. 39).

En la actualidad se critica a los varones que bailan *ballet* usando mallas. En el repertorio del siglo XIX es frecuente encontrarlas. Habrá sido una gran novedad para ellos exponer sus piernas de esa manera; sin embargo, ya hay muchas opciones distintas a las mallas, como los pantalones, que no son tan ajustados.

El uso de mallas para los varones no resulta cómodo para algunos estudiantes. La zona pélvica queda muy expuesta y es por ello por lo que, en la Escuela de Ballet del Valle, los trajes más deportivos resultan mejores para los estudiantes varones: *pants* o *shorts* con una camiseta. Las mujeres

utilizan el leotardo y mallas; su peinado es especialmente importante para que el cabello no les impida realizar movimientos significativos en la técnica, como el caso de los giros, en donde si el peinado de “chongo” no es correcto, la cabeza no logra realizar el impulso correcto. Para el peinado se recomienda el uso de horquillas, más que de pasadores, y sostenerlo con una pequeña red transparente o del color del cabello.

Para interpretar roles de coreografías de otras épocas, es importante que sepamos situarnos en otros momentos históricos, inclusive el dato del desarrollo de la luz eléctrica es interesante. En el siglo XIX, los teatros iluminados por luz de lámparas de gas⁴ creaban otras atmósferas. Ser artista escénico es un reto a la imaginación y al estar más informados hacemos un trabajo más preciso y cuidadoso.

El calzado: los pies y las zapatillas en el *ballet*

En la obra de Fernández de Lizardi se ensalza a la mujer hacendosa diciendo: “Sabemos que aprecia unos bellos ojos, una boca encarnada, unas manos torneaditas y bien hechas y un pie pequeño” (citado en Galí, 2002, p. 204).

La moda imponía talles de avispa y pies pequeños. En el texto *El apuntador*, de Fabricio Núñez, de 1841, el autor explica que el pie es la parte más atractiva. El pie es el anuncio de todo aquello que queda velado y oculto.

Sobre que soy hombre que me pelo por ver un pequeño y gracioso pie, posdata de una torneada pierna, cuando asalta el estribo de un coche, os digo en verdad, que tan malo os sienta el taparos los pies, como si a mí me calaran un birrete hasta el pescuezo; porque de veras os anuncio que quitáis a vuestro cuerpo el más bello ornamento (citado en Galí, 2002, p. 222).

Resulta por demás interesante saber que, ya en el siglo XVIII, el pie podía constituir “objeto de deseo”. Así lo reporta Juan Pedro Viqueira, cuando al hablar de la aparición del escenario moderno en la Nueva España, dice que las autoridades decidieron que se coloque una tabla “de la altura de una tercia para esconder de las lujuriosas miradas de los espectadores los pies de las actrices” (en Galí, 2002, p. 223).

4. La tragedia ocurrida a la bailarina Emma Livry, discípula de M. Taglioni, nos permite imaginar las condiciones de los teatros del siglo XIX. En el ensayo de *La muda de Portici*, el tul del vestido de Emma se prendió en fuego por una de las lámparas de la época y la pequeña bailarina murió a consecuencia de las heridas (Reyna, 1985, p. 85).

Si bien desapareció con el tiempo la tortura de los zapatos pequeños, no pensemos que desapareciera la obsesión por el pie pequeño. “Un pie femenino es una especie de secreto diplomático o plan de conspiración, y solo a un descuido se debe el alcanzar a divisarlo” (Galí, 2002, p. 224).

Además del talle estrecho y el pie pequeño, otros encantos, de acuerdo con la literatura romántica, son:

[...] el tipo preferido era la mujer alta y esbelta, por no decir lánguida y ojerosa. Es decir, la mujer enferma o que pudiera parecerlo. El motivo se nos antoja bastante lógico: se trata de una mujer espiritual, presta a abandonar este mundo terrenal y reunirse con los ángeles (Galí, 2002, p. 224).

Existe una dualidad inherente al romanticismo: una combinación extraña de sensualidad y erotismo con la sublimación y hasta represión feroz; un juego permanente de ocultamiento-develamiento que se explica en gran parte por un carácter enervado y morboso, como lo expresa en su obra Montserrat Galí (2002, p. 204).

La especialización de los zapatos en la danza

El *ballet*, como actividad expresiva, está basado en la coordinación total del cuerpo. Este tiene movilidad por sus articulaciones y la gran cantidad de elementos que permiten su coordinación. Ahora bien, son los pies estructuras cuya función es de soporte y locomoción, con tres arcos diseñados a la manera de arcos perfectos, capaces de recibir el peso del resto del cuerpo, lo que ha dado una característica muy especial a la forma dancística.

En otras disciplinas, los pies ayudan al desplazamiento; en la danza buscan, además, la expresión. Los pies son el centro expresivo y técnico, pues de su movimiento dependerá el control de la caída de los saltos, la estabilidad en determinados momentos de equilibrio perfecto y la agilidad de los desplazamientos. Con sus veintiséis huesos (Kapit y Elson, 1990, p. 21), cada pie puede ser el vehículo a la perfección en la danza.

En la danza barroca, los pies los cubría un calzado con algo de tacón; el zapato se fue modificando, perdiendo cada vez más el tacón y permitiendo al tobillo movimientos más audaces. Al ruido irritante que producía el tacón femenino del siglo XVIII sucedía la zapatilla de satén fina, silenciosa, cuya consecuencia inmediata fue la danza de puntas (Reyna, 1985, p. 78). La zapatilla sustituyó al calzado. Ya en el siglo XIX, es la danza en puntas uno de los componentes principales de la danza femenina. Su ligereza, plasticidad, dinamismo y expresividad son indispensables para las bailarinas (Kostrovitskaya y Pisarev, 1996, p. 401).

Es entonces en el siglo XIX cuando vemos la aparición de las zapatillas de punta. Para entender este elemento clave del *ballet* hay que referirse a la vida de quien consagró el baile de puntas, el 12 de marzo de 1832, al ejecutar el *ballet La Sílfi*: la bailarina Marie Taglioni (véase figura 4).



Figura 4 Marie Taglioni (1804-1884), en el rol protagónico en *La Sílfi*, 1832.
Fuente: ilustrador desconocido. Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sylphide_-Marie_Taglioni_-1832_-2.jpg?uselang=es](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sylphide_-_Marie_Taglioni_-1832_-2.jpg?uselang=es).

Sus antecedentes se remontan a Carlo Taglioni, bailarín, nacido en Turín hacia finales del siglo XVII, que se casó con una tal Petracchi (de Pisa), en cuyo matrimonio nacieron cinco hijos. Uno de ellos, Filippo, primer bailarín en Italia, debutó en la Ópera de París; luego llegó a ser primer bailarín del Teatro Real de Estocolmo. Él se enamoró de Ana Sofía, hija del actor Karsten, con la que contrajo matrimonio, y de los dos hijos que tuvieron, uno fue Marie Taglioni.

Filippo impuso a su hija Marie una disciplina férrea y finalmente la hizo debutar en el Teatro de la Corte de Viena. La ópera de París la descubre en 1817. En ella se revela una técnica perfecta; no en vano decía su padre: “Si oyera bailar a mi hija, no vacilaría en matarla”. Su gracia y temperamento tenían la virtud de transfigurar las proezas técnicas en

“pudor e ingenuidad”. En 1832, Taglioni creó *La Sílfi*, y siguió siendo para todos “la” Sílfi; las mujeres se peinaban “a la sílfi” y Víctor Hugo compuso unos versos en su honor (Reyna, 1985, pp. 78-85).

Es el período de la primera mitad del siglo XIX, en el que en *ballet* es considerado romántico, lo cual es distinto de la ubicación del romanticismo musical. Son los temas de los seres espirituales y fantásticos los que despiertan la imaginación de los bailarines y coreógrafos del romanticismo del *ballet*, y en 1841 surge una de las joyas más preciadas del *ballet*, la propuesta romántica *Giselle*, con música de Adolphe Adam, y decorados de Ciceri.

La famosa bailarina Carlotta Grisi encarnó la figura de Giselle. Carlotta inspiró una amistad amorosa a Théophile Gautier, y fruto de ella fue el libreto. En el segundo acto despiertan de la tumba todas aquellas doncellas que habrán de recibir a Giselle, tras su muerte por decepción amorosa en el primer acto. El *ballet* romántico había llevado a extremo una técnica nueva. El baile de puntas se proyectaba desde ahora a otros destinos.

Al movimiento de puntas se llega solo cuando las piernas (y sobre todo los pies) están lo suficientemente fuertes en los ejercicios de la barra y en el centro de la sala (Kostrovitskaya y Pisarev, 1996, p. 401).

El maestro Tulio de la Rosa, durante clase en México, en la década de los ochenta, decía que el momento para determinar si un estudiante podría controlar su trabajo en puntas era cuando lograra realizar la flexión del *grand-plie* en primera o quinta posición de pies, sin tomarse de la barra y sin caerse.

Es importante enfatizar que el objetivo de subirse a las puntas no es subirse y ya, sino *bailar* de puntas. En escuelas donde a los alumnos se les pone las puntas a edades muy tempranas, dichos estudiantes se logran subir de puntas, pero después no logran moverse coordinadamente y bailar. La edad promedio en la que se recomienda el inicio del trabajo en puntas es después de los 12 años, si el estudiante inició sus estudios de *ballet* a edad temprana y ya lleva al menos cinco años aprendiendo la técnica clásica de *ballet*.

Las zapatillas de puntas

Las zapatillas de punta han sido, durante muchos años, incluyendo el siglo XIX y el siglo XX, artículos muy valiosos y costosos, hechos a mano. Quienes las elaboran son personas calificadas, que las hacen con trozos de tela engomada especialmente diseñada para ello y preparada en el horno —también diseñado para ello—, donde el calor las endurece. Su fabricación es cuidadosa y, por tanto, costosa. La figura 5 nos muestra un ejemplo de su diseño.



Figura 5 Imagen de zapatillas de punta.

Fuente: fotografía de Lambtron, 2008. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PointeShoes.jpg>.

El calzado de las zapatillas de punta debe ser cuidadosamente seleccionado. En la figura 6 se muestran las partes de las zapatillas de punta, y se enuncian algunos de los criterios de selección.

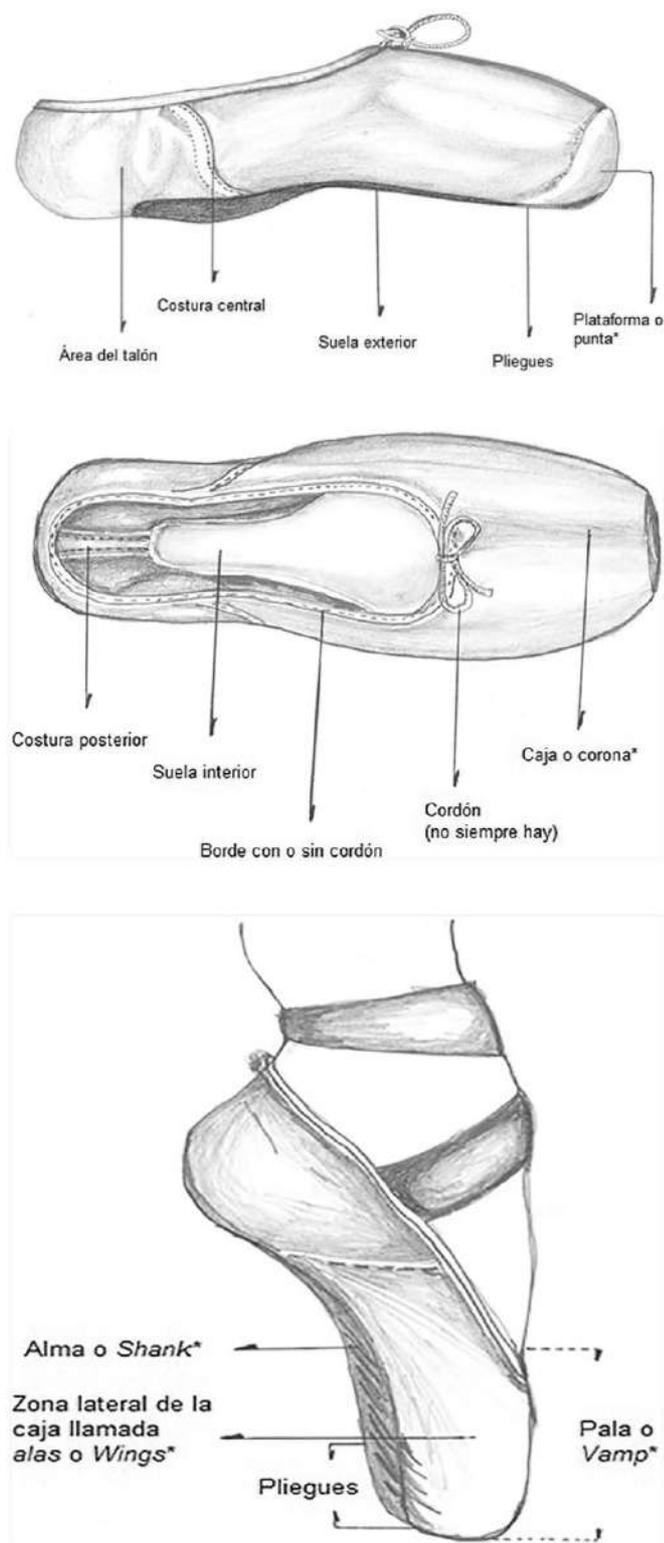


Figura 6 Partes de las zapatillas de punta. Técnica: lápiz sobre papel. Tamaño: 21 cm × 25 cm. Las cinco áreas señaladas con asterico deben observarse con mayor detenimiento al momento de seleccionar zapatillas de ballet.

Fuente: dibujo elaborado por Geovany Henao Aguirre.

Los principales centros de fabricación han operado en Estados Unidos, Rusia, Inglaterra, y en la actualidad encontramos otros en Brasil y China. México no produce puntas de calidad internacional, solo las importa.

Las zapatillas de punta son artículos que hay que atender cuidadosamente, pues son de costo elevado. Dependiendo de la marca, encontramos puntas que van desde los \$MXN 800 (pesos mexicanos moneda nacional) hasta los \$MXN 1.500 (m. n.).⁵

La vida promedio de una zapatilla de punta varía muchísimo según quien la utiliza. En el caso de una bailarina profesional de talla internacional, las zapatillas le pueden durar solo una función y quedar inhabilitadas para sostener a la bailarina después. Las zapatillas de punta que ya son inservibles se llaman *zapatillas vencidas*. En tal caso, se pueden seguir utilizando para hacer ejercicios que no requieran subirse a las puntas.

Las bailarinas profesionales, cuyas compañías de *ballet* les provee las zapatillas, son muy afortunadas, ya que no deben invertir en su calzado. Las que tienen que procurar alargar la vida de sus zapatillas han desarrollado técnicas muy especializadas, utilizando una mezcla que ayuda a endurecer la zapatilla cuando se le aplica la resina de la brea disuelta en alcohol. Hay que recurrir a alguien que lo sepa hacer, en caso de tener necesidad de endurecer la zapatilla. Otros las meten al congelador y dicen que les da resultado, pero ello dependerá del nivel de vencimiento de la punta. Esta se puede vencer de distintas zonas: del alma (es decir, el arco de la suela de la zapatilla), o de la caja, también llamada *van*, donde van los dedos de los pies (conocidos por el término de “ortejos”).

En nuestro siglo hay temas coreográficos que no requieren el uso de zapatillas de punta. La selección del calzado debe ir acorde con las necesidades coreográficas. Es de señalar que quienes aprenden a bailar con la técnica que requiere el uso de las zapatillas de punta, al momento de interpretar coreografías que no las necesitan, logran gran precisión en su trabajo corporal y, además, expresarse a cabalidad.

Clasificación de los pies y marcas de zapatillas de punta

La figura 7 muestra una clasificación de los pies que puede ser útil para elegir el tipo de zapatilla de punta según la longitud de los dedos, conocidos anatómicamente como *ortejos*.

5. Al tipo de cambio al dólar estadounidense de agosto del 2011: de \$MXN 12,55 por dólar.

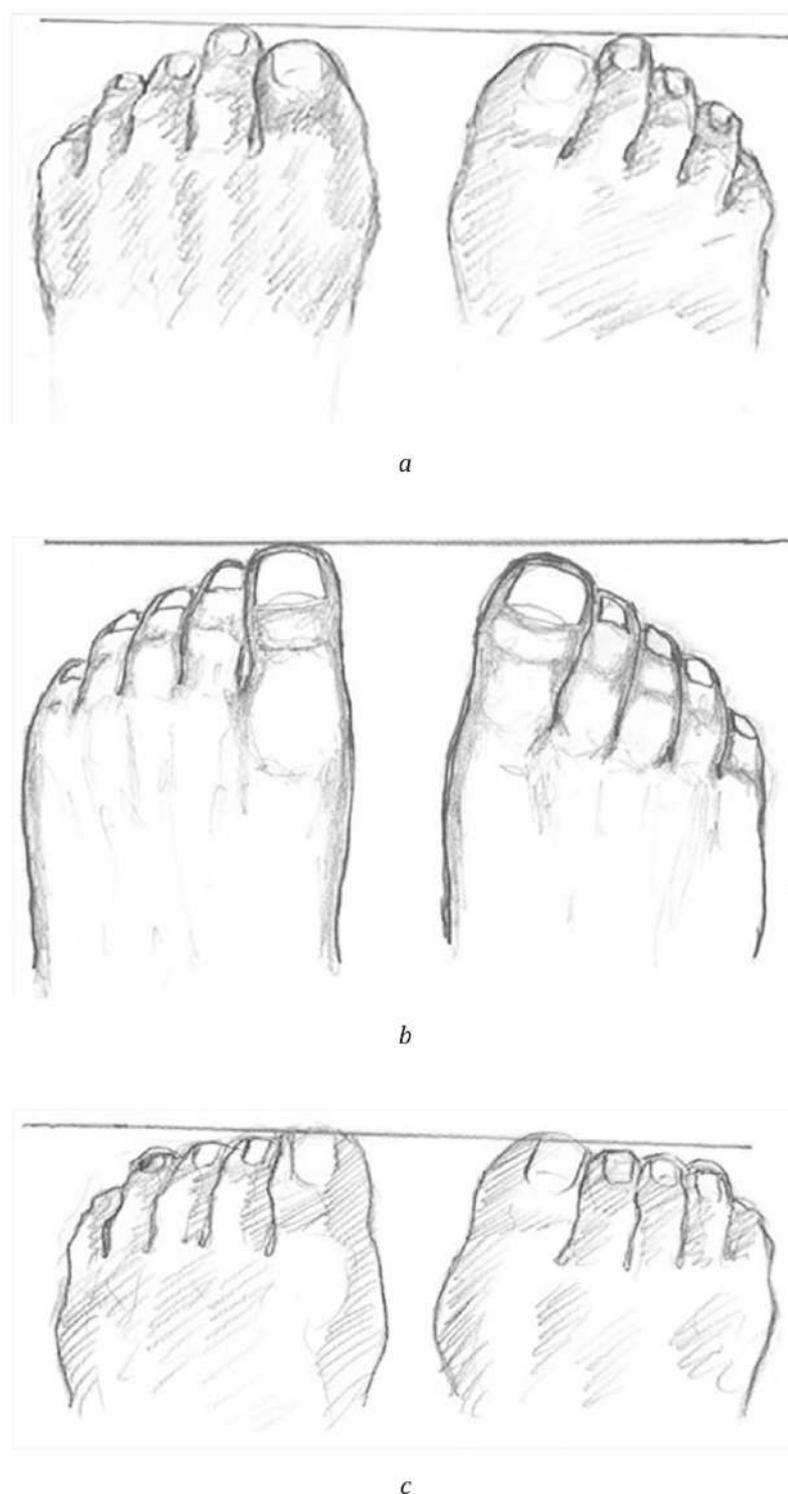


Figura 7 Clasificación de los pies según la longitud de los ortejos. *a.* Pie griego; *b.* pie egipcio; *c.* pie cuadrado. Técnica: lápiz sobre papel. Tamaño: 21 cm × 25 cm.

Fuente: dibujo elaborado por Geovany Henao Aguirre.

En la tabla 1 se presentan, en orden alfabético, algunas de las marcas y modelos de las zapatillas de punta más conocidos. Todas ellas tienen características muy específicas y dependiendo del tipo de pie y de la preparación de la bailarina, se habrá de seleccionar la mejor opción. Para ello, se sugiere tener asesoría de la maestra o del maestro de *ballet*, para que el calzado sea “como un guante” en los pies, como lo afirma la maestra Rebeca Ramos (comunicación personal, agosto del 2011). Dentro de cada una de las marcas existen subcategorías que permiten a la bailarina atender la necesidad propia para sus pies.

Marca		Modelos	Características de los modelos	
Bloch	Marca australiana que se confecciona en Tailandia. El ancho de la caja o <i>van</i> se considera con letras: “C” es más angosto, “D” más ancho	Aspiration		
		Axis		
		European Balance		
		Rehearsal		
		Serenade	Tiene el <i>van</i> más cuadrado	
		Signature		
		Sonata	Tiene una puntera integrada	
		Suprema	Tiene una punta tipo cono	
		TMT		
Capezio	Hechas en Estados Unidos. El ancho de la caja se atiende con letras, donde “C” es más angosto que “E”	Contémpora	Tiene la punta más “cuadrada”. Se recomienda para principiantes. El modelo más angosto es “A” y el más ancho es “EE”	
		Glissé	Es más cuadrada y más dura, tiene alitas largas	
		Pavlova	Muy angosto en la punta, en el extremo de la zapatilla (como muy “picudito”) (considero que no resulta muy cómodo para principiantes)	
		Plie 2	Zapatillas más suaves, con caja corta y con resorte de jareta en vez de cinta	El ancho se considera con “M” para más angosto y “W” para más ancho. En estos modelos la numeración del calzado se da en número americano
		Tendu	Con caja corta, se recomienda para personas que tienen ortijos cortos	

Freed	Marca inglesa. Las zapatillas son cuidadosamente hechas a mano por artesanos que conocen las necesidades de las bailarinas. Cabe mencionar que tan solo en el Royal Ballet de Londres, el consumo anual de zapatillas es de 11.000. Cada artesano hace 40 pares al día, con tan solo cuatro herramientas: cuchillo, tijeras, martillo y pinzas (Rule, 2013)		
Gaynor Minden	Son zapatillas estadounidenses. Se dice que se pueden calentar con la secadora de pelo y se endurecen. Tienen arco con plástico	Se caracterizan por el tipo de alma, diferenciadas según el color de la bolsa de tela en la que se venden: En bolsa verde, están las más duras. Bolsa amarilla, medianas Bolsa Rosa, las que tienen el alma que no cubre más que ¾ del alma normal, no apta para principiantes	El ancho de la caja se identifica con letras: "N" (<i>narrow</i>) es la más angosta "M" (<i>mediana</i>) "W" (<i>wide</i>) es la más ancha
Grishko	Marca rusa. Nivel de "dureza del alma" de la zapatilla: SH (<i>super hard</i>): la más dura H (<i>hard</i>): dura M (<i>medium</i>): más suave El ancho del <i>van o</i> de la caja se clasifica con la letra "X", en donde la más angosta es "X" y más ancha es con más equis; por ejemplo, "XXXX". Algunas zapatillas de esta marca no tienen jareta para ajustar la zapatilla; el ajuste depende del pie de la bailarina	2007	
		2007 Pro	Tiene incorporado a la punta de la zapatilla un tipo cojín, que resulta ser un efecto "silenciador"
		Fouetté	
		Maya	
		Nova	
		Vaganova	Se recomienda para pies muy arqueados
Sansha	Son de precio accesible, pero creo que es mejor invertir en el calzado y no en el podólogo. Hechas en China, tienen dos tipos de suelas: las de celulosa, que son más duras, y las de cuero. Sus anchos varían en "M" y "W"	Lyrica, Ovation, Recital	
Sodanca	Son zapatillas brasileñas. Su dureza se clasifica en Dura (FR), Media (FN) y Suave (FS). El ancho se cataloga con las letras "C" y "D"	Aurora	Es más amplio
		Toshie	Es más angosto
Repetto	Es francesa y no fácilmente se tiene acceso a dichas zapatillas		

Tabla 1 Marcas y modelos de zapatillas de punta

Fuente: la autora, e información proporcionada en conferencia a las alumnas de la Escuela de Ballet del Valle por el personal de la tienda de artículos de danza Petipa, en la Ciudad de México, agosto del 2011 y actualización de agosto del 2014.

Para calzar unas zapatillas de punta nuevas no se distingue una para el pie derecho y otra para el izquierdo; esto es indistinto y lo definirá la bailarina. De ello dependerá cómo cose las cintas y el resorte en caso de que los necesite.

Las punteras son una protección que cubre los dedos de los pies para evitar la molestia que se puede tener al subirse en puntas. Hay muchas clases de punteras. Podemos recomendar que, de ser necesario, se utilice como puntera un trozo de calcetín cortado en la sección de la punta, una venda que cubra los dedos o una puntera de tela. Las punteras de piel de borrego acaloran mucho los dedos y las sofisticadas punteras de gel son las peores. Estas últimas contribuyen a que la punta pierda vida, pues producen más sudor en el pie y vencen las puntas más rápido. En la Escuela de Ballet del Valle no está autorizado el uso de punteras de gel por esa razón, aunado a que son tan gruesas que evitan que los dedos del pie trabajen lo mejor posible dentro de la zapatilla.

Cuidados de las zapatillas de punta

Para estudiantes de *ballet* que inician, la vida de un par de zapatillas de punta es casi siempre de uno o dos años, siempre y cuando el uso sea el adecuado.

Las puntas nunca se deben mojar. Hay quienes dicen que las de la marca Gaynor sí se pueden mojar, pero yo no lo recomendaría en ningún caso.

Las puntas no se lavan. Si se ensucian mucho, se puede tener, con algo de pintura, un retoque, o bien usar delicadamente un cepillo que aplique algo de jabón y se talla suavemente: lo anterior bajo la supervisión de alguien que lo sepa hacer.

Deben permanecer lo más secas posible del sudor del propio pie, razón por la cual se deben guardar en bolsa de tela y no en plástico, así como evitar punteras de gel.

La salud de los pies de los bailarines

Existen consideraciones para el cuidado de los pies y que son medidas preventivas e importantes para la salud de los mismos. Es útil mencionar que es probable que, quizás en la fase de estudiantes o bien ya como bailarines profesionales, sea necesario recurrir a ayuda especializada para atender determinados padecimientos en los pies.

Debemos saber que si bien un podólogo profesional está especializado en la atención de los pies: callosidades, uñas encarnadas, verrugas plantares, pies cansados, hongos en uñas y en piel, de los bailarines depende la salud de sus pies.

Algunas de las medidas preventivas para cuidarlos, y bailar bien de puntas, es el corte de las uñas, que están hechas de queratina y protegen el extremo del pie.

Las uñas encarnadas pueden ser el resultado de uñas mal cortadas, el uso frecuente de zapatos muy apretados o por predisposición genética. En general, referente al calzado común, se recomienda *terciar*, es decir, cambiar de zapatos al menos cada tres días. Ello responde a varias razones: una de ellas es para que la humedad del calzado no se acumule y otra es para evitar que las uñas se encarnen; así lo explica Martha Olgúin, podóloga (comunicación personal, agosto de 2011).

En el caso de las bailarinas que usan puntas, quizás alguna tenga la experiencia que la uña se pone morada, luego se torna más oscura y eventualmente quizás se le cae. Lo anterior es muy doloroso en el proceso de uña morada; después solo hay que dejar que la naturaleza retome su curso y eventualmente la uña vuelve a crecer. Lo deseable es evitar lo anterior y para ello el borde libre de las uñas debe estar bien cortado (hasta el inicio de la lámina de la uña). Los componentes de la uña se pueden observar en la figura 8.

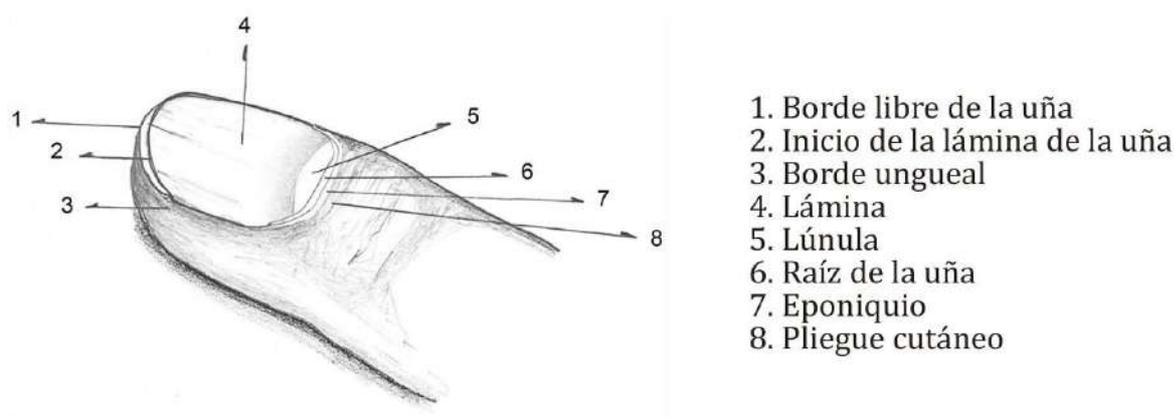


Figura 8 Esquema de la uña. Técnica: lápiz sobre papel. Tamaño: 15 cm × 21 cm.
Fuente: dibujo elaborado por Geovany Henao Aguirre.

La cinta Micropore™ se usa regularmente para el envolvimiento individual de los ortejos. Esto es útil cuando se va a trabajar por períodos largos con las puntas. En el caso de alguna lesión en la piel, como una ampolla, lo mejor es procurar que se seque lo antes posible, y para su cicatrización ayuda el darles baños de agua con sal.

Existe la creencia de que los pies de las bailarinas se deforman exclusivamente por el uso de las zapatillas de punta. Lo anterior no es totalmente cierto. El tipo de zapatillas en la actualidad es más cuidadoso con los pies de las bailarinas. Sin embargo, antes, con calzado menos especializado, sí ocurría mucho más el padecimiento denominado “juanete” (véase figura 9).



Figura 9 Juanete.

Fuente: autor, Bruse Blaus. Recuperada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bunion.png>.

Un juanete es un agrandamiento de la articulación de la base del dedo gordo del pie —la articulación metatarso-falángica— que se produce al desplazarse el hueso o el tejido de la articulación del dedo gordo. Esto fuerza al dedo a doblarse hacia los otros, creando un bulto de hueso, frecuentemente doloroso, en el pie. Como esta articulación soporta gran parte del peso del cuerpo al caminar, los juanetes pueden ser extremadamente dolorosos si no se tratan. La propia articulación metatarso-falángica puede volverse rígida e irritada, haciendo difícil o imposible incluso llevar zapatos. Los juanetes o bunios —del latín bunio, que significa agrandamiento— pueden darse también en la parte exterior del pie, en el dedo chico, donde se le llama “juanete de sastre”.

Síntomas

- Desarrollo de un bulto firme en el borde externo del pie, en la base del dedo gordo.
- Enrojecimiento, hinchazón, o dolor en, o cerca de, la articulación metatarso-falángica.
- Callos u otras irritaciones causadas al montarse un dedo sobre otro.
- Movimiento limitado o doloroso del dedo gordo.

[...]Los juanetes se forman cuando se altera el equilibrio de fuerzas que se ejercen sobre las articulaciones y los tendones del pie. Esto puede llevar a inestabilidad de la articulación y causar la deformidad. Aparecen tras años

de movimiento y presión anormales en la articulación metatarso-falángica. Son, por lo tanto, un síntoma de mal desarrollo del pie y normalmente son causados por la forma de caminar, el tipo hereditario de pie, el calzado, u otros motivos.

Aunque los juanetes tienden a aparecer en varios miembros de la misma familia, lo que se hereda es el tipo de pie – no el juanete. Los padres que padecen mala movilidad del pie pueden pasar el tipo de pie problemático a sus hijos, que a su vez serán también propensos a desarrollar juanetes. El funcionamiento anormal causado por este mal desarrollo del pie puede llevar a presiones sobre el pie y dentro de él, a menudo con el resultado de deformidades en el hueso y la articulación, como juanetes o dedos en martillo.

Otras causas de juanetes son heridas en el pie, desórdenes neuromusculares, o deformidades congénitas. Las personas que sufren de pies planos o arcos del pie bajos son también propensas a desarrollar estos problemas, así como los pacientes artríticos o con enfermedades inflamatorias de las articulaciones. También son un factor las profesiones que conllevan un esfuerzo excesivo del pie; algunas bailarinas de ballet, por ejemplo, pueden desarrollar el problema [especialmente si hay predisposición genética para ello].

El calzado demasiado apretado o que aprieta unos dedos contra otros es también un factor común, que explica la alta preponderancia del problema entre las mujeres (California Podiatric Medical Association, s. f.).

La predisposición genética es central. Relataré un caso interesante a manera de ejemplo, mismo que sucedió en la Escuela de Ballet del Valle, en la Ciudad de México. En una ocasión llegó una madre de familia muy preocupada, ya que su hija de 12 años estaba desarrollando un severo juanete. Ante su preocupación, la madre pidió una cita para hablar con la maestra Martha, la directora del *ballet*. Atendiendo lo anterior, esta tuvo la audacia de solicitar a la madre de la alumna que, por favor, le mostrara sus pies. La señora, desconcertada, se quitó los zapatos y mostró enormes juanetes. La directora le preguntó: “¿Alguna vez usted bailó en zapatillas de punta?”. La señora respondió que no y que sus juanetes eran una terrible herencia de su madre... terminó la cita. La alumna siguió en el *ballet*, pero se le atendió haciendo algunos ejercicios especiales para fortalecer sus músculos del pie y evitar que el juanete, que tenía por predisposición genética, se acentuara y eventualmente se lastimaran más los pies.

No todas las bailarinas tienen alguna deformidad en los pies; siendo parte esencial de su instrumento de trabajo, los debe conocer y cuidar. Si todos se deformaran, nadie querría bailar. Ahora bien, nadie se equivocaría en pensar que, en algún momento de su formación, toda bailarina ha tenido que atender sus pies de manera distinta a lo habitual. Ello se refiere especialmente al cuidado de la piel y, como ya lo hemos comentado, al de las uñas.

Conclusiones

Considerando que la danza es movimiento, sin duda los elementos del calzado y el vestuario son importantes, pues ellos afectan la movilidad de las personas, y en el caso de la danza académica teatral, determinan las posibilidades expresivas de los bailarines.

El *ballet*, como obra de arte, tiene necesidades específicas para lograr mostrar al cuerpo ligero, ágil y en ocasiones etéreo. Como dijera Veronique Antoine Andersen (2005), el arte nos permite comprender el mundo; arte para actuar en el mundo, para conquistar belleza, para representar al mundo, para dar testimonio, enseñar y reflexionar y para expresar emociones.

La danza y el *ballet* procuran lo anterior, siendo una actividad vital, que existe en un momento único e irrepetible. Y si bien el esfuerzo y la capacidad física son limitados, los humanos de distintas épocas se han conmovido no solo por el rango y la coordinación de movimiento alcanzado, sino también por la extensión de su alma anhelante. Un alma que no participa de esos límites, un alma que logra comunicarse, extendiéndose más allá de los límites del vestuario y del calzado, pues su lenguaje llega donde las palabras callan.

Referencias bibliográficas

- Antoine Andersen, V. (2005), *El arte para comprender el mundo*. Barcelona: Serres.
- Cabrera, M. (1989). Conferencia ofrecida en la Escuela de Balé de Coyoacán, México, D. F., octubre. Notas de la conferencia.
- California Podiatric Medical Association (s. f.). ¿Qué es un juanete? Recuperado de <https://www.podiatrists.org/visitors/foothealth/espanol/bunions>
- Galí Boadella, M. (2002), *Historias del Bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México: UNAM.
- Kapit, W., y Elson L. (1990), *Anatomía cromodinámica. Atlas anatómico para colorear*. México: Fernández editores.
- Kostrovitskaya, V., y Pisarev, A. (1996). *Escuela de danza clásica*. Trad. Farahilda Sevilla, México: Escenología.

- Lavín, L., y Balassa, G. (2001). *Museo del traje mexicano. El Siglo del Barroco novohispano*. México: Clío.
- Mata, F. X. (1988), *Los mejores ballets*. Barcelona: Punto Clave.
- Reyna, F. (1985), *Historia del ballet*. Barcelona: Daimon.
- Rousseau, J.-J. (2008), *Emilio, o De la educación*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Alianza.
- Rule, V. (2011), Working it, *Dance Gazette*, (2)
- Rule, V. (2013), *The Agony and Ecstasy, Ballet Shoes: Angels of Grace or Instruments of Torture ?*, *Dance Gazette*, (3), 44.
- Yan (5 de abril de 2011). Jules Léotard, la sensación en el aire. Toulosue, 1838-1870 [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://imaginary-man.blogspot.com/2011/04/jules-leotard-la-sensacion-en-el-aire.html>