

EL TRAJE DE BALLET

LA EVOLUCIÓN DEL TUTÚ CLÁSICO

Elisa D'Agustini (FDA - UNLP - IHAAA)
dagustinielisa@gmail.com

RESUMEN

Cuando se habla de vestuario para ballet, la primera palabra que se nos viene a la cabeza es Tutú. Y no estamos equivocados, los tutú, y particularmente, los tutús clásicos, han dominado los escenarios de las compañías de danza de los últimos 150 años.

Pero ello no se debe únicamente a la tradición, que en la danza clásica aún tiene un gran peso, sino a los requerimientos técnicos que requieren los movimientos efectuados por las bailarinas.

En esta ponencia, me voy a centrar en el desarrollo histórico y las variables generadas a lo largo del tiempo en el diseño específico de los tutús clásicos, con el objetivo de poner en evidencia los elementos artísticos que colocan al tutú, no como una pieza de museo sostenida en el tiempo, sino como un elemento de vestuario transformable que admite la búsqueda creativa del vestuarista en el proceso de diseño. Abriendo el imaginario de aquellos interesados en el traje de ballet sobre el mismo, generando un conocimiento más profundo en este tipo de prendas y de esta manera, ampliar las posibilidades que ofrece un estilo de vestuario teatral que se encuentra muy restringido tanto por las necesidades técnicas de los bailarines, como por la tradición.

PALABRAS CLAVE

Tutu Clásico, Ballet, Vestuario, Danza Clásica, Evolución

PETIPA Y EL SURGIMIENTO DEL TUTÚ CLÁSICO

La popularización de las grandes bailarinas en el ballet del Romanticismo generó un declive en el interés por los cuerpos de baile, y durante la segunda mitad del siglo XIX se produjeron pocos ballets destacables en la que, hasta ese momento, había sido el centro de la danza clásica, la Ópera de París. Esto generó que los bailarines, maestros y coreógrafos se mudaran a San Petersburgo, donde los zares, en un intento de europeizar la sociedad, les dieron gran acogida. Para finales del siglo XIX, el centro del ballet se había trasladado de Francia a Rusia. Para entonces, en el ballet se habían desarrollado dos escuelas: Por un lado, la escuela francesa, trasladada a Rusia por medio de Petipa, y la Italiana, de la que Cecchetti era un buen ejemplo. Es la época de los grandes compositores y coreógrafos: Tchaikovsky, Ivanov y Petipa, entre otros.

Mientras que la escuela Francesa/Rusa era más refinada, la italiana era más atlética, con mayores saltos y piruetas. La escuela francesa, por otro lado, tenía como principal exponente a Petipa, quién llevó el ballet a lo que conocemos hoy en día. Petipa conservó los actos blancos del período romántico en varias de sus obras, y de su mano el bailarín hombre recuperó su protagonismo en el ballet. Por otra parte, estableció la idea del ballet como gran espectáculo, equivalente a la Grand Opéra francesa, donde tanto la coreografía como la puesta en escena reflejaban todo el esplendor de la Rusia Imperial.

Este concepto de obra incidió mayormente en la relación entre música y coreografía. El objetivo era lograr una unidad y coherencia no sólo coreográfica, en tanto momentos de pantomima y escenas puramente bailadas, sino en relación con los tiempos musicales y la dramaturgia de la obra. Ello conllevaba la necesidad de un trabajo en equipo con los compositores durante el proceso creativo, a diferencia de los ballets previos, donde primero se componía la música y luego se armaba la coreografía en función de la misma.

Por otro lado, sus viajes a España lo pusieron en contacto con una cultura que le era exótica y atractiva a la vez, y ello conllevó a la creación de ballets que estuviesen situados en dichas lugares exóticos para el francés, primero con obras como Don Quijote, y posteriormente, expandiéndose a otras culturas en La Bayadera, La Hija del Faraón, o Raymonda, entre otras.

La producción de personajes exóticos lo llevó a la necesidad de documentarse ampliamente, no sólo para la creación emotiva de las variaciones, sino de los escenarios donde los situaba y, especialmente, de los trajes que usaban.

Técnicamente, el tutú diseñado para los ballets imperiales de Petipa, no difería demasiado de aquel con forma de campana que llegaba hasta la pantorrilla y que se venía usando en el Romanticismo, en el cual solos los complementos los que les daban el carácter del personaje. Pero hacia las últimas décadas del siglo, las faldas se comenzaron a acortar ligeramente hasta la parte de arriba de las rodillas,

aunque muy probablemente tendrían las capas superiores de tul cosidas entre las piernas con puntadas en hilos largos, para ocultar de la mirada del espectador las partes íntimas de las bailarinas que, a medida que pasaban los años, iban ganando en elasticidad y en las extensiones de sus piernas (Matamoros, 2021, p.200).

Si observamos el tutú utilizado por Marie Anderson para el personaje del Hada de Las Flores de La bella Durmiente, podemos observar que las telas utilizadas eran más pesadas que las de los vaporosos tutús románticos. En lugar de usar gasa o sedas, se usaban tules rígidos o tarlatán.

El corte al bias, plisado en tablas sueltas a la altura de la cadera, sumado a los puntos de costura, ayudaban a evitar que la tela se levantase demasiado al hacer piruetas.

Petipa había encontrado una manera de acortar el tutú que permitía mostrar la evolución técnica y estilística de la danza de una manera que no fuese inmediatamente rechazada por el público más tradicional.

Más allá de acortar las faldas, el traje en los diferentes ballets de Petipa variaba poco. Únicamente en elementos accesorios había diferencias entre los distintos personajes. Así, mientras Paquita llevaba una mantilla, Raymonda llevaba perlas y los ballets que sucedían en Egipto estaban pintados con jeroglíficos.

Curiosamente, con la expansión de este nuevo estilo, la estructura del traje se mantuvo consistente. Selma Jeanne Cohen, en su libro “Mariinsky and Bolshoi Ballets of the 19th century” explica que las mujeres usaban, independientemente del periodo o del lugar geográfico donde se situase la obra, medias rosas, zapatillas de punta, y tutús cortos. Y así, el tutú se convirtió en el vestuario tradicional del ballet.

LA INFLUENCIA ITALIANA EN LA ESCUELA RUSA

Mientras Petipa desarrollaba los Ballets Imperiales, fuertemente afianzados a la técnica desarrollada en el Romanticismo, en Italia las cosas eran diferentes. Los zapateros italianos habían desarrollado, a mediados de siglo, unas zapatillas de punta que permitían movimientos más complejos que las rusas. Ello generó que la escuela italiana evolucionara de una manera más atlética que la rusa.

Cuando en 1885, Virginia Zucchi viajó a St Petesburgo, su técnica y sus habilidades expresivas dejaron anonadado al tanto público como a los bailarines rusos, acostumbrados a una estética que ya estaba en decadencia. De esta manera, Zucchi se convirtió en un punto de referencia para la siguiente generación de bailarines, que promovió el avance de la refinada técnica rusa a una más atlética, similar a la que los italianos habían perfeccionado a lo largo de todo el siglo. La incorporación de estos avances a la escuela rusa generó un mayor virtuosismo de sus bailarinas y en consecuencia, de los cuerpos de baile.

Paralelamente, las zapatillas de punta, se habían perfeccionado notablemente. Ello, sumado a que el acortamiento de los tutus hacía que se vieran cada vez más las piernas de las bailarinas, generaba que las técnicas desarrolladas en el Romanticismo -y que se centraban en los pies y el movimiento de las capas de los tutús- se vieran obsoletas.

Según Matamoros,

las escenas de los cuerpos de baile que habían llenado los ballets románticos con magia, también tuvieron su momento de gloria en las nuevas piezas clásicas de fin de siglo. [...] Sin embargo, la personalidad de las nuevas bailarinas y de las historias presentadas, que eran de alguna manera menos didácticas pero ciertamente más respetuosas con sus personajes femeninos, permitieron que el tutú clásico -el tutu italiano, considerablemente más corto- alcanzara a los cuerpos de baile. (Matamoros, 2021, p. 211)

Así, para 1900, todas las bailarinas de Bayadera llevaban el que ahora se conoce como tutú plato o pancake. Estos cambios en el largo de las faldas no solo fueron importantes en la técnica clásica

-haciendo los pies más importantes-, sino en la forma de construcción de los mismos. Y cuanto más se acortaban, más importante era cubrir la entrepierna. Es así como se incorpora la trusa, a la que se le cosen las capas de tul que conforman el tutú.

El tutú pancake alcanzará un punto en donde las capas de tul están cosidas tan juntas, y es tan corto que parecerá una única capa de tela cosida a la altura de la cadera de la bailarina.

LAS INNOVACIONES DE LES BALLETS RUSSES

Tras la Revolución Rusa la dance d'école, que había comenzado con Luis XIV y cuyo esplendor había sido en el ballet imperial Ruso, decayó, y en su lugar se extendió el estilo de ballet del Teatro Bolshoi de Moscú, más expresivo y de carácter más popular.

Es en este momento en que Isadora Duncan llega a Rusia. Duncan, que no provenía del ballet academicista, concebía una danza en la que el principal elemento era el movimiento y la expresividad. Por ello, durante sus actuaciones, eliminaba todo aquello que generase artificio: las puntas de ballet las sustituía por los pies descalzos, y los corset y tutús por largas y anchas túnicas que le daban completa libertad para experimentar nuevos movimientos.

Fue en este contexto donde surgió una compañía conocida como Los Ballets Rusos. Fundada por Diaghilev, únicamente trabajaba en giras fuera de Rusia, pues su objetivo era llevar las tradiciones rusas a otras partes del mundo y, en los 20 años que duró, su influencia se hizo mundial. No sólo llevando el ballet ruso al mundo, sino revitalizando un arte que estaba en decadencia.

Los espectáculos y estilo de Isadora Duncan influyeron sobre las nuevas tendencias dentro del ballet, especialmente en las generadas por el coreógrafo Mikhail Fokin, uno de los principales coreógrafos de Les Ballets Russes. Fokin inauguró una nueva forma de hacer ballet, donde las estructuras formales que sostenían las coreografías y los argumentos dieron paso a una danza de carácter más naturalista y expresiva. En esta búsqueda del naturalismo, no solo se modificaron los pasos, sino que también los vestuarios. Y elementos como mallas, túnicas y otros trajes convivieron con los tutús tradicionales. Para lograrlo, introdujo el nuevo lenguaje vanguardista al ballet, desafiando los límites que tenía hasta entonces la danza, y ayudando a sentar algunas de las bases de lo que se convertiría en la danza moderna.

No sólo incorporó como diseñadores a artistas de la talla de Picasso, Matisse o Coco Chanel; sino que revolucionó el campo artístico al romper con el tutú como uniforme oficial de las bailarinas, incorporando trajes que se adecúen a la historia contada, en lugar de adecuar la historia a la silueta del tutú clásico. Los colores se hicieron más llamativos y muchos trajes adquirieron un aire oriental.

En 1927, para la puesta en escena de *La Chatte*, los constructivistas Naum Gabo y Antoine Pevsner diseñaron un tutú ultramoderno que tenía una sobrefalda transparente hecha de un material similar al plástico.

Balanchine, uno de los renombrados coreógrafos de los Ballets Russes, creó otra de las grandes innovaciones en 1940 cuando la compañía le encargó la dirección del ballet "*Cotillon*". Los tutús clásicos, nacidos en la época de Petipa, presentaban un problema de índice técnico: estaban cortados por arriba de la rodilla, lo que impedía que tanto público como los mismos bailarines, pudieran ver bien las piernas. Christian Berard, diseñador y fotógrafo de gran renombre y prestigio, realizó el diseño y proporcionó un bosquejo general de lo que deseaban para el nuevo ballet; pero sería Karinska quién expuso y creó sobre el concepto creado por Berard, modificándolo, eligiendo la tela, la calidad y la cantidad, y decidiendo cómo sería el diseño final.

Acortar la falda del tutú era una solución y un reto, permitiendo así ver las piernas de los bailarines completamente. El nuevo traje Balanchine – Karinska tenía seis o siete capas de tul recolectada, cada capa era media pulgada más larga que la capa precedente. La alineación era fluida e inexacta. Las capas fueron clavadas con tachuelas juntas para permitir un efecto mullido, flojo y efímero del tul sobre las piernas del bailarín y para desaparecer, debajo de la cintura del bailarín. Nació el tutú conocido actualmente como Power Puff.

A partir de ahí, Karinska, Balanchine, y Berard estudiarían cada ballet y colaborarían en la creación de su vestuario. Con el tiempo este tema sería dejado solamente a Karinska. Ella se convirtió en París, en la representante única de la creación de trajes para ballet. Y sería este el tutú en el que todos pensamos cuando hablamos de ballet.

Cuando, al morir Diaghilev la compañía se deshace, muchos de sus bailarines se instalaron en países a los cuales iban durante las giras, creando los ballets nacionales que continúan en la actualidad.

LA VANGUARDIZACIÓN DEL BALLET: EL DADAÍSMO Y LA ESCUELA DE LA BAUHAUS

Paralelamente al surgimiento de Les Ballets Russes, las vanguardias proveyeron los ingredientes para la creación de otras compañías como Les Ballets Suédois, basada en los preceptos del dadaísmo, que a pesar de su corta trayectoria de 3 años, desafiaron los límites aún más al punto que el concepto de danza era apenas reconocido por el público. En ella, las coreografías quedaron completamente subyugadas al vestuario, que mostraban a mujeres elegantemente vestidas a la moda de la época, a hombres en ropa interior o personajes como bomberos, ostras, cazadores, leones o telegramas, entre otros personajes.

La Bauhaus también experimentó con los trajes del ballet, creando figuras geométricas a partir de materiales como el cartón, alambre, madera y lienzo, que los bailarines utilizarían para crear coreografías donde los bailarines se convertirían en figuras planas y bidimensionales (Matamoras, 2021, p.311) que solo podían bailar de manera que su cuerpo estuviese siempre frente al público, pues si giraban se perdía el efecto. La coreografía, entonces, se basaba en crear cuadros abstractos con dichas formas.

Pero fue en el Ballet Triádico de la Bauhaus donde estos elementos experimentales se mezclaron con los trajes tradicionales del ballet y los tutús clásicos adquirieron una nueva dimensión. Ésta obra estaba compuesta por tres actos: en el primero aparecía como personaje principal una bailarina en un tutú campana y zapatillas de punta. En el segundo, había un tutú plato invertido, que simulaba la estructura de un órgano o un acordeón, y otro tutú colorido con pelotas. Finalmente, en la tercera parte, un tutú en espiral, y un tutú confeccionado con espirales de alambre a la vista. Todas estas bailarinas, convivían con personajes con trajes geométricos, completamente rígidos y en colores plenos, cuya pregnancia ponía en juego el rol de la bailarina como protagonista absoluta de la obra.

LA EVOLUCIÓN HACIA LOS TUTÚS CONTEMPORÁNEOS

Durante la década de 1940, se comenzaron a incorporar aros de alambre que mantenían la rigidez del tutú a la altura de la cadera de la bailarina, y que se utilizan hasta hoy en día. Si bien ello

ayudaba a mantener la forma de plato con los usos, tenía la desventaja de la poca movilidad del mismo al saltar o cuando la bailarina compartía escenario con el partenaire en los pas de deux. La solución llegó con los nuevos materiales sintéticos, y el tul, el rayón, y otros materiales con altos componentes de nylon sustituyeron al tarlatán. Estas capas, cosidas con puntos sueltos en lugares estratégicos, permitían una mayor movilidad en el tutú, sin perder la forma. Actualmente, los tutús de mejor calidad se encuentran confeccionados de esta manera, aunque las técnicas de puntadas son poco conocidas por fuera de los profesionales que los realizan en los grandes teatros.

Con los años, se siguieron experimentando con los diseños, formas y materiales de estos trajes. En 1994, el Ballet Australiano presentó el ballet *Divergence*, en donde las bailarinas llevaban un tutú realizado con las mallas aislantes que se utilizan para el aire acondicionado, un material sintético formado al vacío con nailon y rafia. Éste material se plegaba en forma de dobles pliegues, a semejanza de las gorgueras isabelinas, con un ribete naranja en seda en el contorno, que evitaba que los bailarines se lastimen por la rigidez del material, y unido a una trusa elástica en la cadera. El cuerpo estaba moldeado al vacío con espuma de poliuretano como si de un traje de neopreno se tratara. Curiosamente, como dicho material únicamente venía en blanco, el departamento de vestuario se vio obligado a pintarlos con pintura para autos.

En 1996, Stephen Galloway diseñó un tutú con forma de disco plano en terciopelo verde, para la obra *The Vertiginous Thrill of Exactitude*, de William Forsythe que se convertiría en un ícono de las diferentes posibilidades que permitían estos trajes, siendo reconocidos aún como un tutú clásico. Llegando a la actualidad, con la pandemia del Covid-19, el Ballet Nacional Danés (*The Dutch National Ballet*) creó un tutú de distanciamiento social, realizado en jean, que medía tres metros de diámetro. De esta manera, el traje tradicional de la bailarina, se actualizaba y contextualizaba, conservando al mismo tiempo la rica historia del ballet, pero interconectándolo con la moda y el contexto social.

CONCLUSIONES

Así como la tradición es clave en la continuada existencia del ballet como disciplina, la evolución sociohistórica y técnica del mismo permitieron la evolución del traje típico de las bailarinas. El tutú, junto a las zapatillas de puntas, siguen siendo los elementos de vestuario que definen a la bailarina clásica. Lo han hecho a lo largo de los últimos dos siglos, y no parece que vayan a desaparecer pronto. Sin embargo, la aparición de nuevos materiales y nuevas tecnologías han permitido una gran diversidad de acercamientos a este tipo de traje.

En función de ello, se puede deducir que hay dos grandes ejes verticuladores en las modificaciones que sufrieron los tutús clásicos.

El largo, que se fue acortando con la evolución de la técnica y las habilidades de las bailarinas; y la materialidad, que se fue modificando a partir de la experimentación y la intención de innovar. Estos cambios se generaron debido a las necesidades técnicas de las bailarinas, ya que a medida que avanzaba la dificultad, era más necesario liberar y mostrar las piernas, lo que influía directamente en el largo de los tutús.

Por otro lado, las vanguardias artísticas tuvieron un gran impacto tanto en la danza como en el diseño de vestuario. Y obviamente, el contexto social, que cumple siempre una gran influencia en la manera en que se percibe el ballet socialmente, y las adaptaciones que éste sufre para sobrevivir.

La tipología de traje que hoy en día lleva ese nombre es el resultado de la evolución, la búsqueda e innovación de los distintos coreógrafos y vestuaristas durante los últimos 130 años.

En este sentido, y a pesar de que en la mayoría de los casos las escuelas y compañías de ballet clásico tienden a utilizar el tutu pancake/plato como el más habitual, éste no es el único diseño disponible. Y a pesar de la fama de tradicional que tiene la danza clásica, en esta ponencia se puede ver como, durante el tiempo en que se lleva practicando, ha estado dispuesta a experimentar con los diferentes tipos de traje.

Esta dicotomía entre tradición y contemporaneidad en el diseño del tutú ha existido desde el surgimiento del mismo, manteniéndose hasta hoy en día. Y es en este intersticio en donde aparece la creatividad del vestuarista, y en donde se debe poner el foco si queremos evitar que el tutú se convierta en una pieza museística.

Y es ello lo que considero más importante, particularmente pensando en los alumnos que se han sentido limitados por la idea de que el ballet solo admite un tipo de estructura, y que los vestuarios deben hacerse de esa manera. Los trajes deben adecuarse a las necesidades técnicas de los bailarines, en general sí (a menos que la idea sea precisamente lo opuesto), pero más allá de eso, incluso sin alejarse de los modelos icónicos de tutús, las posibilidades de diseño y experimentación son enormes. Y como digo en estas conclusiones: tomar como referencia de trabajo un tipo de tutú particular, en este caso el clásico, pero podría ser cualquier otra tipología, no debe tomarse como un limitante, sino como un lienzo sobre el que plasmar la visión individual que se tenga sobre los personajes y la obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Albizu, Ibis (21 de Marzo de 2012). Un aperitivo: la exposición de «Los ballets rusos de Diaghilev». Teoría de la danza. <https://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/03/21/un-aperitivo-la-exposicion-de-los-ballets-rusos-de-diaghilev>

Arizona Ballet. (3 de Marzo, 2022). Ballet 101: Types of Tutús. Balletaz <https://blog.balletaz.org/ballet-101-types-of-tutus/>

Arts Centre Melbourne (s/f). Tutu skirt worn by Justine Summers in Divergence, The Australian Ballet, 1994. Arts Centre Melbourne. <https://collections.artscentremelbourne.com.au/#details=ecatalogue.24983>

Dutch Nationale Opera & Ballet (s/f). G-Star Raw & Dutch National Ballet. Opera Ballet. <https://www.operaballet.nl/en/g-star-raw-dutch-national-ballet>

Hamilton, Caroline (21 de Diciembre, 2020). A Brief History of Tutus, From the Romantic Era to Today. Pointe magazine. <https://pointemagazine.com/tutus/>

Houston Ballet (5 de Marzo, 2012). Costumes take center stage with rock, roll & tutús. Houston Ballet. <https://houstonballet.wordpress.com/2012/03/05/costumes-take-center-stage-with-rock-roll-tutus/>

Looseleaf, Victoria (1 de Octubre, 2007). The Story of the Tutu. Dance magazine. <https://www.dancemagazine.com/the-story-of-the-tutu/>

Matamoros, Elna (2021). Dance and Costumes: A History of Dressing Movement. Alexander Verlag Berlin.

Sandall, Emma (5 de noviembre, 2021). From Costume Design to Choreography, Stephen Galloway Sees Infinite Possibilities. Dance magazine. <https://www.dancemagazine.com/stephen-galloway/>