

LAS OBRAS DE LA COLECCION

## ARTE

PUEDE USTED SOLICITARLAS A SU LIBRERO CON  
FACILIDADES DE PAGO

★ ★

- HISTORIA GRÁFICA UNIVERSAL DE LA MÚSICA, por *Kurt Pahlen*.
- HISTORIA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES, por *Curt Sachs*.
- ENCICLOPEDIA GRÁFICA DEL MUEBLE Y LA DECORACIÓN, por *J. Aronson*.
- EL PAYADOR, por *Leopoldo Lugones*.
- TRES MÚSICOS FRANCESES: RAMEAU-BERLIOZ-DEBUSSY, por *Henri Gil-Marchex*.
- HISTORIA UNIVERSAL DE LA MODA, por *Turner R. Wilcox*.
- HISTORIA DEL ARTE Y ESPECIALIZACIÓN ARTÍSTICA. (Cómo hacerse conocedor de obras de arte), por *W. G. Constable*.
- CÓMO RESTAURAR Y CONSERVAR ANTIGÜEDADES Y OBJETOS DE ARTE, por *Jorge Saavedra Méndez*.
- HISTORIA UNIVERSAL DE LA ÓPERA, por *Oscar Bie*.
- HISTORIA GRÁFICA UNIVERSAL DEL TEATRO, por *G. Tolmatcheff*.
- HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA, por *Curt Sachs*.
- LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA, por *A. Vaganova*.
- MANUAL GRÁFICO Y TÉCNICO DE LA PINTURA, por *A. Zaidenberg*.

A. VAGANOVA

# LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

CIENTO VEINTE DIBUJOS EXPLICATIVOS



EDICIONES  
CENTURIÓN  
BUENOS AIRES

SEGUNDA EDICIÓN

HECHO EL DEPÓSITO QUE MARCA LA LEY Nº 11723

COPYRIGHT BY

EDICIONES CENTURIÓN. CALLE DORREGO 1747

BUENOS AIRES — REPÚBLICA ARGENTINA

TRADUCCIÓN DIRECTA DEL RUSO POR MIGUEL OURVANTZOFF.

LA LECTURA FINAL DE LA OBRA AL CUIDADO DE LA SEÑORITA  
ESMEÉ BULNES.

EL ASPECTO GRÁFICO Y ARTÍSTICO DE LA OBRA A CARGO DE LA  
EDITORIAL

Reservados los derechos para todos los países de habla  
española, por Ediciones Centurión.

Prohibida la reproducción o adaptación a revistas o  
periódicos, salvo autorización de la editorial.

Es propiedad, en lo que se refiere a este libro, la  
disposición especial y presentación de con-  
junto en sus características tipo-  
gráficas y artísticas.

Los apéndices han sido encargados por la editorial  
y pertenecen exclusivamente a ésta.

IMPRESO EN LA ARGENTINA  
PRINTED IN ARGENTINE

# PRÓLOGO

*de la primera edición rusa* <sup>1)</sup>

## LA DANZA CLÁSICA Y SU TEORÍA

En la tradición teatral rusa, el ballet clásico ocupa un lugar destacado y honroso.

Sus raíces históricas remontan al siglo XVI, a los teatros palaciegos de Italia y Francia. Pero ya desde el siglo XVIII el arte de la coreografía clásica comienza a asentarse en Rusia. Es favorecido por el ambiente estético de la monarquía militar y feudal rusa. El carácter "importado" del ballet se conserva todavía en las primeras cinco décadas del siglo XIX: *las mise en scène* son ejecutadas por los alumnos franceses de Noverre, que era un gran coreógrafo y teórico de la danza, al final del siglo XVIII.

En esta primera mitad del siglo XIX visitan a Rusia continuamente bailarines extranjeros. Un hecho característico es que en los años 1803-1804, por decreto personal del zar Alejandro I, se imprimen en San Petersburgo por cuenta del gobierno los cuatro tomos de las "Cartas sobre la danza" de Noverre. Esta obra básica viene a ser la enciclopedia de la coreografía clásica de su tiempo. El enlace perdura gracias a las giras de María Taglioni, Fanny Elssler, Lucile Grahn, Carlos Blasis — que trabajó muchos años en Rusia, habiendo sido anteriormente primer bailarín y coreógrafo del teatro de Milán y del Covent Garden de Londres — y por los coreógrafos franceses Julio José Perrot

<sup>1)</sup> Por el valor de sus ideas y sus importantes noticias, reproducimos los conceptos esenciales de dicho prólogo por J. Sollertinsky.

y Marius Petipa. Cabe mencionar que con la labor de este último comienza una época nueva en la historia de la coreografía nacional: la creación del estilo del ballet clásico ruso sobre la base de los elementos franceses e italianos, transformados y puestos en escena en forma nueva.

Al comenzar el siglo xx el ballet ruso asume un puesto directivo en la coreografía europea. Esta preeminencia se afirma gracias a la demostración del ballet de Fokin, durante las triunfales giras de Diaguileff. Los nombres de Ana Pavlova, Karsavina, Nijinsky son glorificados por la prensa francesa, inglesa, alemana y americana. Al principio de la primera guerra europea es cuando el ballet ruso conquista definitivamente fama mundial.

En este punto es sumamente importante llamar la atención sobre el hecho de que en forma paralela a los éxitos de la coreografía rusa, se verifica el proceso de disolución completa del ballet clásico de occidente. Desprovisto de sentido escénico, el ballet occidental o bien degenera completamente o bien se enfría en las formas convencionales carentes de toda vida, como por ejemplo en las óperas de París y Viena. El estilo de la danza sucumbe bajo la presión de la coreografía de *Café Chantant* y *Music Hall*. Los elementos con que se adiestra a las "girls" arraigan en la educación de los *corps de ballet*. En otras palabras, la Europa occidental no supo aclimatar la herencia del ballet clásico, conservando únicamente su especificación cultural e histórica.

Distinta suerte le cupo a la danza clásica en Rusia. Particularmente cabe destacar el gran papel del Ballet de Leningrado y de la Escuela Coreográfica de la misma ciudad que tiene aproximadamente 200 años de existencia (1738), y ha conservado en la forma más severa las mejores tradiciones de la danza clásica, contando en sus filas con los mas calificados profesores especialistas. Uno de estos primeros profesores y autora del presente libro es A. J. Vaganova, cuyas alumnas M. T. Semenova, G. C. Ulanova, O. G. Jordan, T. M. Vecheslova, N. M. Dudinskaia, etc., ocupan actualmente la dirección de los teatros coreográficos de Moscú y Leningrado.

## II

Pero no basta con conservar el arte del ballet clásico y los rasgos básicos de su estilo. Es necesario fijarlo teóricamente y entenderlo científicamente. Mientras tanto, no tenemos todavía una ciencia de la danza; es más, no existe ni siquiera el estado precientífico de la coreografía. Varias razones explican el caso y una de ellas, bastante importante, consiste en que los "arteólogos" casi no se ocuparon de la estabilización metódica de la danza, pues visiblemente desdénaban este aspecto "tan poco serio" del arte. Es curioso, por ejemplo, que en los "Métodos del arte" instituidos por los estetas idealistas alemanes de vanguardia — desde Solger, Gegel, Teodoro Fischer, hasta Kohen y Dessoir — no hubo lugar para la danza, excepto algunas pocas anotaciones, a veces muy interesantes, pero dichas al pasar. Los pocos "arteólogos" — en su mayor parte músicos por la educación recibida — que se ocuparon seriamente del ballet en su sección histórica (obras de Henry Prunière sobre el ballet francés en los siglos xvi-xvii hasta Bausserat, Molière, Lully; y obras de Albert sobre Noverre e Iomelli) se interesaron más bien por su estructura musical, descuidando la materia específica de la danza. Pues para el estudio científico del ballet, al "arteólogo" se le pide no solamente una erudición general y bases metódicas, sino también un conocimiento concreto de la práctica de la danza, con su técnica desarrollada en cada detalle, con su complicada nomenclatura, etc. Y son éstos los conocimientos que a menudo faltan a los estudiosos universitarios.

Seguramente hay un significado mucho más valioso para la comprensión del lenguaje específico de la danza clásica, de su gramática y de su lógica en las obras — y sus múltiples variantes — de los coreógrafos expertos y grandes maestros. Por ejemplo las "Cartas sobre la danza" de Noverre, las obras de Carlos Blasis — ya citado anteriormente —, como "The code of Terpsichore" (London 1825, y las ediciones posteriores de 1830 y 1866), y el "Manuel complet de la danse" (París 1830), variante del anterior. Pero todas estas obras de los profesionales de la coreografía no satisfacen las exigencias actuales, pues en primer lugar están construidas sin estudio profundo

en relación con los temas teóricos, lo que se revela en las equivocaciones de las categorías estéticas, la terminología imprecisa, la filosofía ingenua y la mala comprensión histórica; secundariamente, que tanto Noverre como Blasis basan sus construcciones en la cultura de la danza escénica, que es técnicamente muy primitiva en comparación con la actual. No hace falta demostrar que la técnica de la danza clásica actual ha progresado enormemente en las últimas décadas y que los saltos del "Dios de la danza" del siglo XVIII — Gaetano Vestris — o el virtuosismo de las puntas de acero de María Taglioni, que fueron objeto de admiración en nuestros antepasados, resultan para nosotros algo primitivo, después de ver a Semenova y Chabukian. (Comparamos el nivel de la cultura técnica y no el don artístico.)

## III

Concluimos, pues, que el estudio científico de la herencia de la danza debe empezar por la sistematización y descripción de la técnica elemental de la coreografía clásica en su nivel actual, la que, en muchos aspectos, difiere considerablemente de la de los tiempos de Petipa y Taglioni por su evolución más complicada. El libro de A. J. Vaganova es el primer ensayo para resolver este dilema de gran responsabilidad y mucha urgencia. El valor de esta obra se determina ante todo, por la gran experiencia artística de la autora.

Largo tiempo A. J. Vaganova participó como creadora en el desarrollo del ballet clásico, ocupando un bien merecido primer puesto en la compañía del teatro Marinsky<sup>1)</sup>. Ya hemos hablado de su gran actividad pedagógica en la "Escuela de ballet de Leningrado". Podemos agregar sin exageración que todas las grandes bailarinas de nuestra patria salieron del aula de A. J. Vaganova.

*La transmisión y fijamiento de la experiencia creadora de nuestros grandes maestros es uno de los problemas primordiales del teatro soviético.* En el dominio de la coreografía el libro de A. J. Vaganova es la solución de este problema.

<sup>1)</sup> En Leningrado. (N. del T.)

Su contenido se basa en el análisis de la lección del ejercicio clásico. Con la evolución gradual de las posiciones básicas (*plié, croisé, effacé* y rotaciones *en dehors et en dedans*) hacia las más complicadas: *battements* en todas sus derivaciones, rotaciones de piernas (*rond de jambe*), *attitudes, arabesques*, saltos, etcétera.

Todos estos elementos de la danza que en conjunto forman el alfabeto de la coreografía clásica son aclarados por A. J. Vaganova de tal manera, que se unen en una forma matemática. De nuestra parte, agregaremos algunas consideraciones con el propósito de ayudar al lector y darle una orientación histórica.

Ante todo, la terminología. Esta es, salvo pocas excepciones, de origen francés. El hecho se explica por el papel importante que tiene el arte francés palaciego en la formación de la coreografía clásica. Fabricio Caroso, cuyo libro "Il ballarino" editado en Venecia en el año 1581 es una fuente importantísima para el estudio del arte de la danza en el período del Renacimiento; César Negri y coreógrafos franceses de los siglos XVI y XVII como Feuillet, Beauchamps, Pécourt, establecen las bases de la coreografía, desarrollando en forma creadora las experiencias de los coreógrafos italianos del siglo XVI. Es de suma importancia la obra de Raúl Feuillet "Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs" (París 1669, segunda edición), revisada conjuntamente con Dezé (1713), donde por vez primera fueron expuestas las fórmulas de las famosas cinco posiciones de los pies y esbozados los principios de la gramática de la danza. El mismo Feuillet ha dejado para la posterioridad el sistema de anotaciones de los movimientos coreográficos, el cual, a nuestro juicio, no es satisfactorio. Los trabajos posteriores de Noverre a fines del siglo XVIII, y de Blasis, siglo XIX, han consolidado el predominio de la terminología francesa, que en el arte de la danza nos es tan familiar como la italiana en el vocal o la inglesa en los deportes.

Esta terminología francesa — algo preciosista y rebuscada — obedece al ambiente social que alimentó a la danza clásica. Ésta se cultivó en el ocaso de la cultura feudal, en los amplios salones de los palacios de las Tullerías y el Louvre, adonde fué llevada desde Italia en el siglo XVI. La bailaron las damas de la corte y los grandes señores, príncipes de la corte y futuras

reinas. Solamente más adelante aparecen los actores profesionales que con su mímica imitaron los modales de la aristocracia. La danza clásica nació en sus fases primitivas no de la imitación de los movimientos del trabajo, ya que los círculos de la corte no tomaban parte en el proceso de producción, sino de los elementos de la etiqueta cortesana, transformados en danza: reverencias, pasos ceremoniosos, salidas respetuosas, etc., formando así su propia ideología: adulación hacia la persona del rey, galantería con las damas, atmósfera de amoríos. Los movimientos se ejecutan lenta y soberbiamente, sin vulgaridad ni apuro: en la etiqueta establecida en la corte no cabe la precipitación. Los pies se ponen en posición *en dehors* bien marcada, con los talones para adentro. Es el siglo del noble caballero cuya estudiada manera de caminar se opone al andar de un vulgar paisano de piernas combadas. En el paso debe guardarse la distinción de la clase. Los pies *en dehors* como signo de aristocracia no se ven únicamente en la danza. Ejemplos: los cuadros de Lebrun comparados con las figuras de paisanos de Bruegel y Bosch. Los pies *en dehors* significan "gran estilo" en el ballet; algo como el alejandrino en las tragedias de Racine.

La diferencia entre la danza clásica francesa e italiana se explica por razones puramente sociológicas. Es sabido que la escuela francesa, evitando los compases bruscos y movimientos agitados, se basa principalmente en los elementos del estilo noble: gracia y virtuosismo de la persona que baila, mientras que la italiana se funda en un refinamiento técnico que toca en el acrobatismo. No es difícil encontrar la razón de la diferencia de estas dos escuelas: la danza clásica en Francia en la época del absolutismo de los Luises<sup>1)</sup> está encerrada en los límites del palacio real y es ejecutada por los grandes señores aficionados, a los cuales no se podía exigir un tecnicismo virtuoso, pues únicamente podían dar la nobleza de posiciones y ademanes. Entre estos aficionados, como es sabido, figuraba el mismo Luis XIV que tomaba lecciones de Beauchamps y se exhibió desde 1651 — en el ballet "Cassandre" por primera vez — hasta el año 1699, en que sus cincuenta años y las preocupaciones de los asuntos de estado lo obligaron a renunciar al baile.

<sup>1)</sup> Luis XIV, Luis XV y Luis XVI. (N. del T.)

En Italia, por el contrario, patria del capital comercial y del profesionalismo dramático, y famosa por la "commedia dell'arte", tan pronto se dispersan los primeros principados en el siglo XVII, la danza sale inmediatamente de su marco de aficionados para convertirse en patrimonio de los profesionales. Estos últimos injertan en la coreografía clásica los elementos tomados del ambiente social, como ser la vida rural, evocación de los peregrinajes de conjuntos de actores a través de campos y poblados. La etimología de algunos *pas* concuerda con esto. En efecto, el *cabriole* proviene de la palabra italiana *capriolo*, cabrito. El "Diccionario francés de la danza" de Compan (1787) la define de esta manera: "*cabriole* es un golpe de pierna que se hace en el momento de saltar, al final de la cadencia, cuando el cuerpo se encuentra en el aire". En el *entrechat* es más visible aún la influencia del ambiente rural. Procede de la palabra italiana *capra intrecciata*, que significa cabra atada. Se trata de un rápido "entrecruce" de los pies del bailarín en el momento del salto, lo que evoca los saltos de una cabra paciando y cuyos pies posteriores están atados para que no se escape. Es claro que el origen de este movimiento proviene de la imitación por el actor de un animal doméstico, lo mismo que el carácter cómico del salto. Pero en el siglo XVIII, cuando los elementos profesionales se impusieron en el ballet de la corte, el concepto primitivo de *entrechat* se pierde en el nuevo ambiente social y se hace abstracto y ornamental.

El papel de la escuela clásica italiana en la formación de la danza clásica es enorme. La coreografía clásica le debe su alto virtuosismo técnico. Lo mismo corresponde decir acerca del ballet ruso del siglo XIX, cuando a menudo se presentaron astros como Zucchi, Zambelli, Legnani y otros, que nos fueron familiarizando con los nuevos alcances de la coreografía. Los elementos de la escuela italiana fueron asimilados por el espíritu de Vaganova gracias a Legnani y Preobrajenskaia por un lado, y Enrique Cecchetti (1850-1920), el más grande coreógrafo y profesor, por el otro, cuya práctica pedagógica se pone en evidencia en el libro de Vaganova.

## PRÓLOGO

### IV

No deseando alargar más esta introducción, nos limitamos a estas breves observaciones sobre la perspectiva histórica y la ruta del análisis sociológico de la danza clásica. No queremos polemizar con el autor sobre algunas de sus expresiones, como por ejemplo "la perfección de las formas es la base de la belleza de nuestros antiguos ballets". Ya se ha dicho bastante que la danza tiene su contenido y que el origen de cada ballet, a pesar de la insignificancia de su tema, se encuentra en la construcción ideológica. El ballet no es solamente un arte formal, pues tales artes no existen. Pero la estructura de la imagen de la danza, la *mise en scène* y la idea en los movimientos de la danza rebasan el libro de A. J. Vaganova. Su problema es empírico y limitado: indicar y aclarar sistemáticamente los elementos que forman el alfabeto de la danza clásica. Vaganova realiza esta labor con un conocimiento profundo de la materia. Su libro está escrito con un lenguaje sobrio y profesional, sin artificios retóricos, los cuales perjudicaron el "Alfabeto del ballet clásico" de A. L. Volinsky (Leningrado 1925), a pesar de que contiene mucho material práctico y observaciones interesantes. Es claro que el libro de Vaganova no resuelve por completo todo el trabajo teórico sobre el ejercicio clásico. Es necesario estudiar este ejercicio en su composición histórica<sup>1)</sup> y no como un sistema estático. Es necesario descubrir en este ejercicio las raíces sociológicas de distintos elementos que lo componen; es edificarlo sobre los conceptos anatómicos, ortopédicos y biomecánicos; es estudiar la sintaxis de la danza clásica, la estructura del *adagio*, sus variaciones, etc., para luego poder abarcar el problema central: estructura de la imagen teatral. Este problema es el primero en la futura ciencia de la danza. En el momento actual el libro de A. J. Vaganova, la más grande especialista de Rusia en la coreografía clásica, tiene un gran valor tanto para los "arteólogos" y profesores de baile, que a menudo carecen de un guía autorizado, como para toda persona interesada en el arte de la danza.

<sup>1)</sup> Sobre la evolución histórica de la danza, ver Curt Sachs: "HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA", Ediciones Centurión, 1944, Buenos Aires.

## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA





## A MODO DE INTRODUCCIÓN

**N**UESTRO teatro tiene un problema doble: de un lado, la búsqueda ininterrumpida de nuevas formas de espectáculo coreográfico que correspondan a un contenido nuevo, y del otro, la conservación de la herencia clásica con su análisis crítico.

Cuidamos minuciosamente el clasicismo, pero creo que si Didlot, Taglioni (padre), Perrot, etc., que lo implantaron entre nosotros, se levantarán de sus tumbas, no reconocerían su obra. Con el correr del tiempo todo se perfecciona, y nosotras, las bailarinas, vamos inevitablemente hacia la perfección. Cada día, haciendo ejercicios, empleamos el mismo material y forzosamente mejoramos nuestra técnica. Mas en nuestros tiempos, este deseo de progresar es inevitable y se debe al ritmo de la vida actual.

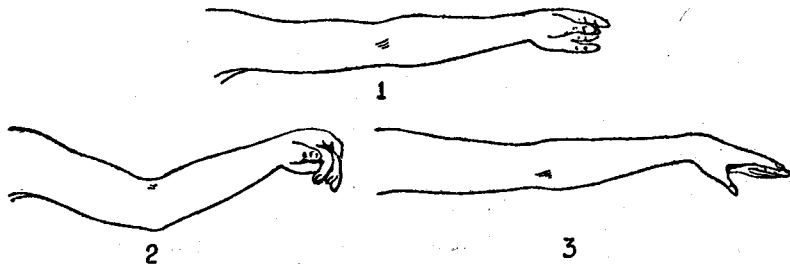
Pero la herencia clásica que guardamos no puede ser definida solamente por la técnica. La perfección de las formas es la base de la belleza de nuestros antiguos ballets. Comprender esta perfección, cantar las particularidades de la danza clásica, eso sí que es un trabajo entusiasta. Hacia ello dirijo mi atención en este libro. Trabajando sobre mi método de enseñanza, trato de fijar las bases de la ciencia de la danza y su alcance; expresar todo lo que me dió la experiencia de muchos años de bailarina y profesora.

Mis conocimientos no se formaron en un instante. Cuando miro el camino recorrido, veo primeramente el principio de mi carrera artística: mi primer año al salir de la escuela. En 1890 todavía existía la vieja situación de fin de siglo. En nuestra coreografía reinaban dos escuelas distintas: la francesa y la italiana. A la cabeza de la escuela italiana se encontraba Cecchetti y una serie de bailarinas en gira. Entre éstas, Legnani permaneció por mucho tiempo en nuestro teatro. Los principales profesores de la escuela y de la "Troupe" eran partidarios de la tradicional escuela



A MODO DE INTRODUCCIÓN

francesa. Pero ésta ya tenía algunos rasgos de decadencia, a pesar de la pureza de las formas y de los *pas*: posiciones sin vigor, brazos sin "aire", con los codos caídos, debilidad en los *pas*. Nunca he oído de mis profesores una palabra alentadora que incitara a la creación. "¡Con el piececito, con el piececito!" "¡Más coquetería!", éste era el estilo de observaciones de los viejos profesores. Y al lado vemos a Cecchetti, típico representante de la escuela italiana; las posiciones son enérgicas y dinámicas, los brazos se estiran con fuerza, enroscándose, particularidades que imprimen a la danza la expresión clara, sin hablar de las posibilidades de avanzar en el camino del virtuosismo. Esta diferencia entre dos escuelas llamaba nuestra atención y nos hacía pensar. La primera que con decisión tomó el nuevo camino fué la bailarina Preobrajenskaia. La bondad de los nuevos métodos se reflejó en ella. Legat, que también progresaba, se detuvo en las formas de la escuela francesa de la cual era un profesor brillante; mas él no reeducó sus manos y no supo ayudar el trabajo de éstas con otros medios. Al salir de la escuela yo luché mucho con mis brazos, que eran pésimos "¡Los brazos! ¡Los brazos!", me decían todos, pero nadie me explicaba y demostraba qué era lo que debía hacer con "mis brazos". Luego he tenido ocasión de trabajar algunas semanas con Preobrajenskaia. Ella llevaba las manos rígidamente estiradas durante los ejercicios, y su respuesta a la pregunta "¿qué son esos palos?" era que gracias a eso sus manos no se aflojaban durante la danza. El corto trabajo con Preobrajenskaia me trajo mucho provecho, pues despertó mi observación; guió,



1 — Manera Rusa 2 — Manera francesa 3 — Manera italiana

DIBUJO 1

afiné mi cerebro y me separó para siempre de la desprocurada danza del tipo de "¡Con el piececito!" En los primeros tiempos adopté la manera de tener las manos de Preobrajenskaia; pero no podía conformarme con

esto. Preobrajenskaia fué dotada por la naturaleza de manos muy lindas, y aunque las dominó rápidamente, no contaba todavía con un sistema metódico de trabajo para dirigirlas. Toda la educación de mis manos la he hecho yo misma a mi manera, y al fin, trabajando sobre mí misma he logrado encontrar el método de dominarlas por la técnica.

Comparando, observando, buscando en mí misma nuevas cualidades entré en la segunda mitad de mi actividad escénica con mi técnica bien formada. Digo "mi técnica" pues, modestia aparte, ella no repite ni imita ninguna escuela, siendo el resultado de diferentes influencias.

Una evolución análoga han efectuado algunas de mis compañeras más jóvenes. Las escuelas francesa e italiana no se encuentran en forma pura en nuestra escena. Desde la primera década del siglo XX las alumnas de Cecchetti suavizaron la manera cortante y el esbozo italiano de los *pas* (por ejemplo el doblar las piernas en el salto). Pero las aparentes ventajas de la escuela italiana no dejaron indiferente a ninguna de las representantes de la francesa. Cada una se modificaba a su manera, resultando de esto que al principio del siglo XX ya podemos hablar de una escuela rusa de la danza clásica, a pesar de componerse ella todavía de algunas escuelas individuales.

Mi actividad pedagógica comenzó en el año 1917, es decir que se desarrolló en el ambiente de afirmación de la colectividad rusa actual. Este ambiente propulsaba cualquier actividad de las fuerzas creadoras y mi actividad pedagógica encontró gran aceptación. En los últimos años he conseguido crear una generación de artistas jóvenes que soportan todo el peso del trabajo de responsabilidad en el actual ballet.

Esta es la base de mi educación y en pocas palabras el camino recorrido. Este libro es la narración de mi experiencia, de mis éxitos y de mi método de enseñanza. Es un ensayo sobre la danza clásica, que podría servir al mismo tiempo como manual práctico para los profesores jóvenes deseosos de consolidar sus estudios, y para las bailarinas alejadas de centros culturales y sin la ayuda viviente que necesitan para refrescar sus conocimientos. A causa de esas dos razones he adoptado para mi libro un lenguaje claro, de conversación, usual en el aula, familiar al oído, sin demasiadas complicaciones científicas, ni pedantería en los términos o forma de narración.

Por otra parte, el lector no profesional entenderá mi exposición fácilmente cuando desee conocer algún detalle de la danza clásica. El interés por la danza clásica crece cada año, abarcando cada vez un círculo más amplio de espectadores y por eso creo que la exposición de su teoría — como la mía — será de actualidad.

## A MODO DE INTRODUCCION

Considero este libro como un ensayo y espero editar más adelante un manual más completo de la danza clásica.

En la colección del material literario y en la supervisión de este libro me prestó gran ayuda L. D. Bloc, a quien debó expresar mi mayor gratitud.



## ADVERTENCIA DE LA AUTORA

**P**RIMERAMENTE algunas palabras aclaratorias sobre mi método de explicación.

Ante todo hablaré de las denominaciones francesas, adoptadas para el entendimiento de la danza clásica. Repitiendo lo que hace tiempo vengo indicando en las discusiones sobre este tema, la terminología francesa, por internacional, es inevitable y nada "atemorizadora". Para nosotros su empleo es tan forzoso como el latín en la medicina. El italiano Cecchetti, que pasó sus últimos años enseñando en Inglaterra, usaba esta terminología extraña, tanto a él como a sus alumnos. Los alemanes la usan. En una palabra, es internacionalmente reconocida; mas tengo que hacer una aclaración: no todos nuestros términos coinciden con los adoptados por los franceses. Ya hace muchas décadas que nuestra danza se desarrolla sin contacto directo con la escuela francesa. Muchos términos cayeron en desuso, algunos se modificaron y además nuestro "Técnicum" ha introducido otros nuevos. Pero todo esto son variaciones de un mismo sistema común e internacional de la terminología de la danza.

En la estructura de la sección que describe las formas de la danza clásica, he adoptado, según me parece, un método fácil para el lector deseoso de conocer la danza clásica en general. Por eso es que he unido la descripción de acuerdo con el entendimiento visual común — como *battements*, *sauts*, *tours*, etc. — en un orden que difiere del de la enseñanza, pero que facilita la comprensión de la materia.

En cada capítulo las descripciones de los *pas* se hacen desde su forma más sencilla hasta la más complicada y perfecta, de modo que el lector profesionalmente interesado pueda encontrar sin dificultad los datos que necesita.

Los que quieran familiarizarse con el desarrollo de la lección y con las combinaciones de *pas* por mí adoptadas, etc., encontrarán estos datos en la sección constructiva de la lección (pág. 171) y en los ejemplos citados.

ADVERTENCIA DE LA AUTORA

En la descripción de varios *pas* digo que la pierna derecha se coloca delante o comienza el movimiento, sin mencionar que lo mismo se puede hacer con la izquierda. Lo hago para la mayor sencillez de la explicación y para no recargar cada explicación con frases inútiles. Pero hay que recordar que eso se hace para facilitar la comprensión, sin tener otro motivo.

De igual manera trato de no repetir en otro *pas* la explicación de un ejemplo ya citado; si el lector encuentra algún término desconocido, debe buscarlo en el índice alfabético y luego leer la parte indicada.

En la mayor parte de los casos, doy la descripción de los *pas* en su forma completa en el centro <sup>1)</sup> y con los brazos. Si el *pas* es realizado con ayuda de la barra, la posición de las manos se puede imaginar leyendo la descripción del texto.

Para indicar el grado de rotación del cuerpo, me valgo del método del libro "Alphabet des mouvements du corps humain", de Stepanoff, pero doy a su esquema una interpretación más general, lo mismo que Cecchetti.

En la explicación del método de Cecchetti por sus alumnos Beaumont e Idzikowski <sup>2)</sup> encontré un esquema muy cómodo para indicar la dirección del movimiento en general, sin las vueltas de torso y partes del cuerpo. Cecchetti indica con los números 1-2-3-4 los ángulos del aula, escena o lugar donde se baila, y con 5-6-7-8 los puntos medios de los lados. Me pareció más cómodo cambiar la numeración y por eso adopté el esquema siguiente: 1) punto medio de las candilejas; 2) ángulo a la derecha <sup>3)</sup> adelante del que está bailando; 3) punto medio del lado derecho, etc. (Dibujo 2).

Gracias al libro de Stepanoff entró en uso en nuestra escuela el método anatómico de medir el grado de separación de los brazos y piernas, indicando la abertura angular formada por los brazos y piernas en relación con el eje vertical del cuerpo.

Usamos esta denominación para las piernas y, hablamos en general del grado de separación de ellas en 45°, 90°, 135°, a pesar de que en cada caso particular se encuentran variaciones en la medida del ángulo hacia tal o cual lado, en relación con la contextura individual del bailarín. En otras palabras, 90° no son siempre iguales a 90° matemáticos, sino que

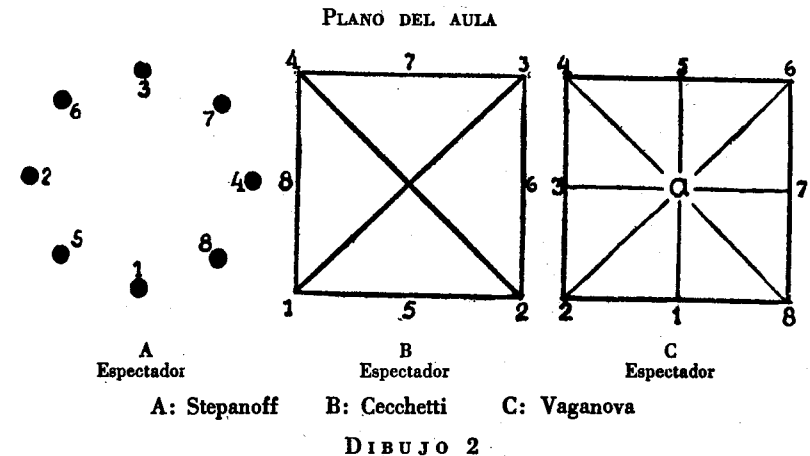
<sup>1)</sup> Así se dice en la jerga profesional, aunque no debe entenderse la expresión en el sentido geométrico, sino en cualquier punto del aula por oposición a "en la barra". En adelante se dirá, pues, sencillamente, en el centro.

<sup>2)</sup> Beaumont C. W. and Idzikowski Stanislaw, "A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing (Méthode Cecchetti)" London 1922.

<sup>3)</sup> Derecha e izquierda del actor. (N. del T.)

se trata de un término condicional para la posición horizontal de la pierna con el extremo a nivel de las caderas.

He pensado mucho si debía adoptar o no la cómoda y reducida terminología anatómica y biomecánica para la indicación de las partes del cuerpo; finalmente he renunciado a esa idea, pues los términos citados son poco usuales en la coreografía. Por más que yo repita que palabras como cadera, pierna, espalda, anteespalda, plano frontal, están citadas con estricto sentido anatómico, jamás estaré segura de que el lector las interprete como debe y no les asigne un significado erróneo. Es por eso que, teniendo en cuenta la aspereza de mi frase, prefiero decir "parte anterior de la pierna, desde la cadera hasta la rodilla", o bien "parte inferior de la pierna, desde la rodilla hasta la punta del pie", etc. Es una explicación algo pesada, pero evita posibles malentendidos.



ESTRUCTURA DE LA LECCIÓN

Muchas veces tendré que indicar cómo empezamos a estudiar paulatinamente un *pas*, desde su forma esquemática hasta la danza expresiva.

El mismo orden debe guardarse en toda la ciencia de la danza, desde los primeros pasos hasta la danza escénica.

La lección misma no desarrolla toda su amplitud en un instante; primeramente los ejercicios con la barra, luego sin ella y por último *adagio* y *allegro*.

Los niños que comienzan a estudiar hacen al principio solamente los ejercicios en la barra o en el centro, pero en forma seca, sin ninguna variación.

Luego se introducen combinaciones simples en la barra, se las repite en el centro y se estudian las posiciones básicas. Después sigue un *adagio* simple, cuyo fin es la obtención de la estabilidad.

Las complicaciones vienen al tener que intervenir los brazos en ciertas posiciones. De esta manera llegamos hasta el complicado y combinado *adagio*.

Todos los movimientos que describo más adelante en su forma más simple se ejecutan en media punta.

Finalmente, en las combinaciones de *adagio* se introducen los saltos, con que se llega a la perfección.

En el *adagio* uno se familiariza con las posiciones básicas, vueltas de torso y cabeza.

Habiendo empezado con los movimientos más fáciles, el *adagio*, se complica enormemente a medida que transcurre el tiempo. En los últimos años, las dificultades se suceden sin interrupción. Para ejecutar estas complejas combinaciones, las alumnas deben ser bien preparadas en los años anteriores, poseer el torso bien desarrollado y aplomo, a fin de no perder el dominio de sí mismas ante grandes dificultades. Un *adagio* complicado desarrolla la flexibilidad y estabilidad del cuerpo. Cuando en el estudio del *allegro* nos encontramos con los grandes saltos, ya no tenemos que perder tiempo para dominar el torso.

Quiero subrayar algo sobre el *allegro* y su significado. En él se encuentra el fundamento de la ciencia de la danza y todas sus complicaciones son la base de la futura perfección. Toda la danza se basa en el *allegro*.

Para mí, el *adagio* no es suficientemente ilustrativo. La bailarina es ayudada allí por el sostén del compañero, con el patetismo o el lirismo de la situación escénica, etc. Actualmente se introducen en el *adagio* muchas dificultades de virtuosismo, pero todas ellas dependen, en gran parte, de la habilidad del compañero. La verdadera educación coreográfica se muestra en salir a escena y causar impresión en *variations*. Mas, tanto las variaciones como la mayoría de los bailes en "solo" o "en conjunto" se basan en el *allegro*. El vals, la coda, etc., son el *allegro* mismo.

Si miramos atrás, veremos que todo no es sino una preparación para la danza. Pero cuando llegamos al *allegro*, entonces sí que se comienza a estudiar el baile y toda la sabiduría de la danza clásica se pone de relieve. En un momento de alegría, los niños bailan y saltan, pero sus bailes y sus saltos no son más que la traducción instintiva de esta alegría. Para

convertirla en arte, en estilo, en algo artístico, debe dársele una forma determinada, y es ahí donde comienza el estudio del *allegro*.

El estudio del *allegro* se puede comenzar cuando los pies del bailarín han adquirido las posiciones correctas, cuando poseen *en dehors*, cuando están desarrollados y dotados de elasticidad y con músculos fuertes. Se inicia con saltos que se efectúan impulsándose desde el piso con ambas piernas, *temps levé* y *changement de pied*. Al principio, para mayor facilidad del ejercicio, éste se hace en la barra, teniéndose de ella con ambas manos.

El salto siguiente es el *assemblé*, bastante complicado en su estructura. Esta tradición tiene un significado profundo e importante.

El *assemblé* obliga a todos los músculos a trabajar en conjunto. El principiante no lo asimila fácilmente. Haciendo este *pas*, hay que controlar cada movimiento, evitándose con eso la posibilidad de un descuido de los músculos. El alumno que aprende a hacer correctamente el *assemblé*, no sólo aprende el *pas*, sino que también adquiere los fundamentos para la ejecución de otros *pas* en el *allegro*. Estos le parecerán más fáciles y ya no habrá mayor peligro de descuido, pues la posición correcta del torso y su "recogimiento" ya se han habituado por haber sido asimilados en el primer *pas*.

En general, el niño que comienza a estudiar tiene que dominar tal o cual primera dificultad, y luego todo irá a pedir de boca. Lo mismo ocurre en el *assemblé*. Sería mucho más fácil enseñar al niño directamente el *balancé*; pero, ¿cómo hacer que aprenda al mismo tiempo una manera correcta de tener el torso o dominar los músculos? Aún sin quererlo, al hacer este *pas*, las piernas se debilitan, se descuidan y no adquieren la flexibilidad del *assemblé*. Y así el alumno advierte los escollos de este *pas*.

Dificultades como las del *assemblé* allanan el camino para los *glissades*, *jeté*, *échappé*, *pas de basque*, *balancé*. En cuanto a este último, aconsejo no introducirlo hasta que los músculos no estén suficientemente desarrollados en los saltos básicos, y hasta que éstos no tengan una buena base.

Cuando ya se sabe efectuar el *jeté*, no es difícil pasar a los saltos sobre una sola pierna en general (cuando la otra se queda *sur le cou-de-pied*) y al *sissonne ouverte* en distintas direcciones.

Al mismo tiempo se puede estudiar el *pas de bourrée*, a pesar de que éste se ejecuta sin separarse del piso. En este caso es necesario que los pies estén bien afirmados.

En esta etapa del desarrollo del alumno, ya se le puede permitir efectuar algún baile fácil.

En los años superiores se estudian los saltos más difíciles con retardamiento en el aire, como el *saut de basque*. El más complejo es el *cabriole*, con el cual termina el estudio del *allegro*.

Vuelvo a repetir que insistió tanto en el *allegro* porque es la base de toda la danza.

En las clases superiores, cuando es inevitable complicar cada vez más la lección, todos los *pas* pueden ejecutarse en *tournant*, girando. Comenzando con los más simples *battement tendu* hasta los *pas* más difíciles del *adagio* y *allegro*, todos se ejecutan en *tournant*, imponiendo de esta manera a los músculos, ya desarrollados y fuertes, un trabajo cada vez más exigente.

No daré ningún esquema firme ni tampoco una norma rígida para la estructura de las lecciones. En este dominio, el papel decisivo lo desempeñan la experiencia y sensibilidad de los profesores. Mas, en nuestro tiempo de energía desbordante, la vida mana como de una fuente, y los ritmos contemporáneos en el teatro ya no tienen nada de común con los antiguos, respecto de los cuales se podía dar un programa de trabajo fijo y premeditado con los artistas y alumnos. Pero debe tenerse en cuenta que antes las bailarinas o discípulos intervenían en espectáculos tres o cuatro veces por mes, mientras que ahora doce o más participaciones es una cifra normal. En este aspecto hay que ser prudente. Si en una clase o en un grupo de bailarinas noto cansancio y sé que están recargadas de trabajo, entonces, durante dos semanas les doy una faena fácil y las dirijo con cuidado. Pero sucede que, de pronto, uno se siente más aliviado, hay menos labor o un acontecimiento cualquiera sacude la energía y ya es uno capaz de mayor esfuerzo. Entonces, las lecciones se hacen más difíciles, se aprovecha bien el tiempo y en corto plazo las alumnas son saturadas de dificultades. En una palabra: uno debe ser muy sensible con las condiciones de trabajo, a fin de no malograr el provecho de la lección. Si se me impone un programa cualquiera, quiero no solamente cumplirlo, sino sobrepasarlo. Sin embargo, mi deber es calcular el esfuerzo de mis alumnas y sus necesidades vitales.

El mismo principio puede guardarse para con las discípulas cuando se les da un trabajo productivo. Nuestras alumnas, al igual que un estudiante en la fábrica, perfeccionan su conocimiento con la práctica en escena. Tampoco en este caso podemos fijar norma alguna. En relación con las exigencias de la *mise en scène*, las alumnas hacen algunas veces en las tablas lo que todavía no han asimilado en sus clases, y que está por encima del programa de la clase determinada. En este renglón no se pueden establecer barreras ni dictar leyes rígidas. El teatro presenta sus

exigencias a la escuela y se puede satisfacerlas sin perjuicio de los alumnos. A veces, en una clase, lo que para uno es difícil, resulta fácil para otro. El coreógrafo, en este caso, debe prestar atención a las indicaciones del pedagogo y ocupar a los alumnos según sus observaciones. Si se dirige la práctica de los alumnos en escena de una manera seca, según el programa, se puede frenar su desarrollo artístico y el crecimiento de la individualidad talentosa.

En resumen, considero imposible y perjudicial dar esquemas rígidos para las lecciones. Es un asunto que debe ser resuelto con criterio personal y según las circunstancias.

Lo mismo digo con respecto a la labor de las artistas, de sus lecciones diarias y su preparación para el espectáculo. Hay que acercarse al ejercicio como nos acercamos a la vida misma o a un tratamiento médico: recibimos las indicaciones, pero cada uno sabe cómo hay que aplicarlas y cómo curarse.

Entre las bailarinas son muy frecuentes las enfermedades profesionales de los pies, que las obligan a hacer los ejercicios en otro orden, de manera que la parte afectada se introduzca de la mejor manera en el trabajo hasta que esa parte se "caliente" y permita seguir sin miedo la representación.

Creo necesario recordar aquí que yo participo de la opinión general de las bailarinas, y es que en verano, durante el calor, los ejercicios son de utilidad. Recomiendo a mis alumnas no abandonar en verano sus ejercicios diarios, pues en estos pocos meses <sup>1)</sup> se obtienen grandes resultados, cosa que se ha comprobado con la experiencia. No se pierde tiempo para "calentar" los pies, que ya lo están al comienzo de la lección, dando así más resultado en cualquier esfuerzo. Además, se puede abordar en seguida un trabajo más serio, de un resultado positivo en el desarrollo de los tendones y la elasticidad de las articulaciones.

Me limitaré a algunas indicaciones generales, pues al final del libro el lector encontrará un ejemplo de mi lección adaptada a las clases superiores.

El ejercicio diario desde el primer año hasta finalizar la carrera se compone siempre de los mismos *pas*. Es cierto que hasta finalizar el primer año el alumno no hace todavía un ejercicio completo, pero un niño que comienza a estudiar ya ejecuta los mismos movimientos que pondrán el ejercicio completo del futuro bailarín

<sup>1)</sup> Se habla de Rusia. (N. del T.)

Esos *pas* — con otro orden para los del primer año — son los siguientes:

El ejercicio comienza con *plié* en cinco posiciones.

En este particular debo hacer algunas aclaraciones: el hecho de que el *plié* se estudie según el orden de las posiciones, no es una mera tradición casual. Aunque se ha propuesto comenzar con la 2ª, disiento de esa opinión. Es más fácil aprender el *plié* correcto en la 1ª. Cuando uno se pone en 1ª posición, tiene menos estabilidad que en las otras, debiendo por lo tanto realizar ciertos esfuerzos para conservar la vertical en torno a la cual se apoya el equilibrio del bailarín. Esto trae consigo la tensión de los músculos, obliga a contraer las nalgas, a concentrar la figura: la posición es correcta, con lo cual la base para cualquier otro *plié* está dada. Todo eso es más difícil alcanzarlo desde la 2ª posición hasta en los alumnos más adelantados, y con mucha más razón con los niños principiantes; es fácil que se acostumbren al descuido de los músculos; mas lo que nosotros buscamos alcanzar es la "retención" de toda la figura en el momento de comenzar el *demi-plié* original.

Después del *plié* vienen los *battements tendus*, los cuales deben dar desde los primeros años una "reversibilidad" tan segura y sólida, que más tarde, haciendo los saltos, los pies se coloquen automática y correctamente en la 5ª posición. Cuando se llega a esta altura, ya no hay tiempo para corregir defectos, por lo cual es menester exigir al alumno que ponga el pie cuidadosa y firmemente en la 5ª posición. Solamente de esta manera dicha posición se asimilará al espíritu del bailarín.

Después del *battement tendu* vienen: *rond de jambe par terre*, *battement fondu*, *battement frappé*, *rond de jambe en l'air*, *petit battement*, *développé*, *grand battement jeté*. Todos los *pas* citados pueden ser combinados o complicados en relación con el año de estudio, o según el método del profesor, o por el sistema adoptado para el desarrollo de las articulaciones, músculos, tendones, etcétera.

Indicaré solamente que en los primeros años no conviene ocupar a los alumnos con combinaciones variadas. El ejercicio resulta algo aburrido en su monotonía, la cual puede quebrarse realizando los movimientos con distintos ritmos ( $\frac{1}{4}$  o  $\frac{1}{2}$ ), cambiándolos para evitar que los niños los hagan maquinalmente y al margen de la música. En la infancia es cuando se echan las bases para el desarrollo de los músculos, la elasticidad de las articulaciones y se asimilan los principios de los movimientos primitivos. Todo ello se obtiene realizando muchas veces sistemáticamente el mismo movimiento. Es mejor hacer un *pas* 8 veces seguidas que efectuar 2 ó 4 combinaciones en 8 tiempos. Con pocos y dispersos movimientos no se

llegará a nada. A fin de evitar daños, la lección no debe complicarse sino cuando uno está convencido de que el alumno ha asimilado bien el trabajo del movimiento y que éste será efectuado correctamente en cualquier combinación. En caso contrario, puede ser que el alumno alcance a comprender algo, pero sus pies estarán descuidados y ningún *pas* será asimilado a la perfección.

En una palabra: si se sacrifica lo práctico a lo bonito, el trabajo irá a paso lento. En los años intermedios (5º y 6º), las combinaciones deben introducirse con sumo cuidado, sin olvidar que en esta época se desarrolla la gran fuerza tan necesaria a la bailarina, fuerza que luego, en los años superiores, permitirá concentrar toda la atención en la educación coreográfica.

En los años superiores, el ejercicio en la barra parece ser más corto, pero ésta es una impresión errónea. En estos cursos se ejecutan diariamente los ejercicios completos de los años primarios. Pero, gracias al desarrollo de la técnica, tal ejercicio se efectúa con un ritmo más rápido, ocupando por lo tanto menos tiempo, aunque logra dar a los músculos la elasticidad necesaria.

El ejercicio en el centro se compone de los mismos *pas* que los efectuados en la barra; luego se pasa al *adagio* y *allegro*.

De nuevo otra observación de índole general:

La distribución del tiempo consagrado al estudio fué objeto de varias modificaciones en los años posrevolucionarios, fruto de nuestra época, y que exigen del futuro artista soviético una mentalidad más amplia y una multiplicidad en el estudio de su especialidad. A pesar de reducir — por razones de fuerza mayor — el tiempo dedicado al ejercicio clásico, los alumnos asimilan el programa gracias a la técnica. Me lo explico por el hecho de que, desde los primeros años escolares, nosotros ofrecemos a los alumnos ocasión de mostrar sus fuerzas, no sólo en el aula, sino también en los espectáculos escolares y tomando parte en los ballets. De esta manera, los alumnos no se sienten separados de su futura vida artística. En su temprana experiencia, ellos aprenden lo que se puede y lo que se debe sacar de la lección. Por eso estudian seria y concienzudamente. También cumple un papel importante el desarrollo general que ofrece nuestra escuela. El programa general no puede compararse con el antiguo ni en las materias generales ni en las especializadas.

En mi tiempo casi no se estudiaban danzas características. Se las asimilaba gracias a los "números" que se encontraban de paso. El ejercicio de las danzas características es estudiado en todos sus detalles por

#### ADVERTENCIA DE LA AUTORA

A. V. Schiriaeff, quien usó para este fin los movimientos sistematizados de las danzas características, y de esta manera ha sido aliviado en una gran parte el trabajo en este renglón.

Las materias, como historia del teatro, historia de la danza, etc., no se estudiaban en mis tiempos por considerarse que la preparación teórica no era necesaria en la carrera de bailarina.



## LAS FORMAS DE LA DANZA CLÁSICA



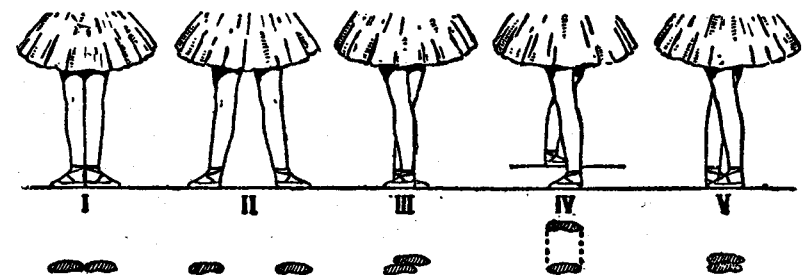
## I. CONCEPTOS BÁSICOS

### POSICIONES. POSITIONS DES PIEDS

**T**odos los entendidos conocen las cinco posiciones básicas de los pies. Son cinco, pues por más que se quisiera sería imposible hallar una sexta de la cual pudiese el bailarín moverse hacia adelante, cómoda y fácilmente. Hay posiciones falsas (*Les fausses positions*) con la punta del pie hacia adentro; hay posiciones intermedias de los pies entre tal o cual posición, pero *les bonnes positions*, las posiciones cómodas, se limitan a estas cinco.

He aquí las llamadas cinco posiciones:

- 1<sup>a</sup> Ambos pies en línea recta, unidos por los talones.
- 2<sup>a</sup> Ambos pies en línea recta, opuestos por los talones y separados con espacio de una planta.
- 3<sup>a</sup> Ambos pies unidos en la mitad posterior de la planta, uno adelante y otro atrás, con las puntas hacia afuera.



Posiciones de los pies

DIBUJO 3



4ª Ambos pies separados de adelante hacia atrás unos treinta centímetros y dispuestos como en la 3ª posición.

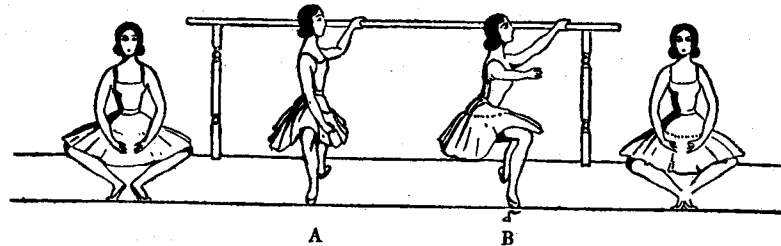
5ª Ambos pies unidos en sentido inverso, coincidiendo las puntas con los talones.

P L I É

*Plié* es un término francés adoptado universalmente, que en castellano se traduciría por flexión de las piernas.

El *plié* se ejecuta en las cinco posiciones citadas. Primeramente se lo hace a medias, *demi-plié*; luego se pasa al *grand plié* o gran flexión, pero no antes de familiarizarse con el anterior.

Encontramos el *plié* en todos los movimientos de la danza; aparece en cada *pas*. Se le debe prestar una atención especial en los ejercicios.



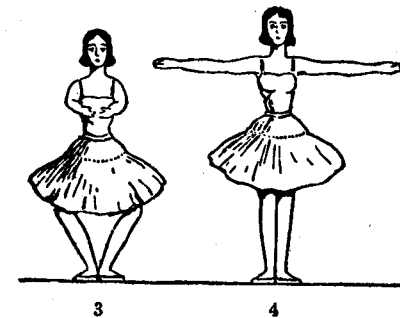
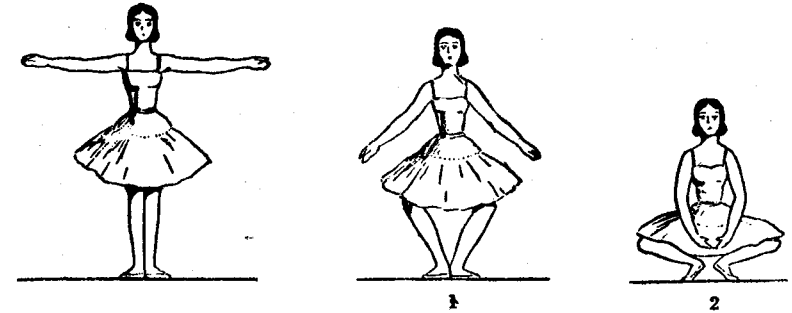
1a. posición                      2a. posición                      3a. posición

*Grand plié*. A: posición correcta. B: posición incorrecta.

DIBUJO 4

Si la persona que baila no tiene *plié*, su interpretación es seca, rígida y sin elasticidad. No obstante, esta deficiencia puede corregirse hasta cierto punto. Se puede desarrollar el *plié* en el alumno insistiendo sobre esta parte del ejercicio. En la persona ricamente dotada por la naturaleza de aptitudes para la danza, el tendón de Aquiles se presta para tal ejercicio, y la pierna forma sin dificultad el ángulo agudo con la planta del pie. En otras personas apenas se dobla. Entonces hay que comenzar la lucha contra la estructura natural; mas, debe observarse orden y poner gran cuidado en la faena educativa. Si al principio el alumno que asimila dificultosamente el *plié* se queja de dolor de piernas, sobre todo en las articulaciones, es mejor abandonar por un lapso el trabajo de *plié* y retomarlo al cabo de cierto tiempo, pero siempre atenta y metódicamente.

Al estudiar el *plié*, uno debe atenerse a las siguientes reglas, sin olvidar que al efectuarlo debe repartirse el peso del cuerpo en las dos piernas. Se comienza a estudiar el *plié* en la barra, agarrándose con una sola mano.



*Grand plié* en 1ª posición

DIBUJO 5

1) Primero debe estudiarse cuidadosamente el *demi-plié*, que se ejecuta sin levantar del piso el talón. Esto debe observarse estrictamente, pues esta retención del talón adherido al piso desarrolla muy bien los tendones y las articulaciones del empeine del pie.

2) Como en el *demi-plié*, en el *grand-plié* es de suma importancia abrir bien las rodillas, es decir, conservar la posición *en dehors* de toda la pierna, poniendo gran atención en la parte superior, desde la cadera hasta la rodilla. La rodilla flexiona siempre en dirección a la punta del pie.

## A. VAGANOVA

3) Retener todo lo posible los talones sin separarlos del suelo al efectuar el *grand-plié*. Cuando se hace imposible estirar más los tendones de los pies, entonces separar los talones del suelo, no en forma brusca, sino suave y paulatinamente. No es posible mantener mucho tiempo los talones levantados del piso. Comenzar a levantarse y luego bajar los talones sin demora alguna.

4) En la 2ª posición, los talones no se separan del piso, porque en tal posición se puede efectuar un *plié* a fondo sin acudir a aquella separación. Entre los pies hay una distancia igual a una planta de pie. En este caso, me adhiero a la antigua tradición que dice que esta distancia pequeña influye favorablemente en la elasticidad de los pies. Efectuando este *plié* deben contraerse las nalgas, pues si no el movimiento adquiere una forma incorrecta y no se desarrolla suficientemente la posición *en dehors* de la cadera, lo que es el propósito de este *plié*.



Croisé

Effacé

*Demi-plié* en 4ª posición y *plié* completo en 5ª

DIBUJO 6

5) Al alcanzar el punto culminante del *plié* hecho hacia abajo, no demorar ni un segundo en ese punto y empezar a enderezarse en seguida. Quedándose "sentada" en el *plié*, usted no solamente no puede aprovechar la energía propulsora de los músculos — que viene a ser el resorte de toda la pierna, — sino que, al contrario, provoca la debilidad de estas palancas del salto. Esto se llama entre las bailarinas "sentarse sobre las piernas". Para algunas personas es muy peligroso efectuar excesivos *pliés*, pues eso puede "sentarlas sobre las piernas".

6) El descenso hasta el punto culminante del *plié* dura tanto como el ascenso y se produce paulatinamente. (Dibujo 5).

## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

Cuando el *plié* se efectúa en el centro, se le agregan los siguientes movimientos de brazos: antes de comenzar el *plié*, abrir los brazos en 2ª posición, pasando por la 1ª posición y posición preparatoria. Al comenzar el *plié*, alzar un poco las manos y luego bajar los brazos. Cuando el movimiento alcanza su punto culminante, los brazos se juntan hacia abajo. Al levantarse, abrir los brazos en 2ª posición, pasando por la 1ª, tan metódicamente como el movimiento de las piernas, sin detenerse ni apurarse.

Este es el movimiento de los brazos para todas las posiciones, con excepción de la 4ª.

En la 4ª, poner un brazo en la 1ª posición el otro en la 2ª, *effacé* o *croisé*, según la posición general, y tenerlos así durante todo el *plié*. Más adelante, cuando se sabe cómo servirse de los brazos, se puede hacer el mismo *plié* con *port de bras*.

## CABEZA Y HOMBROS, EPAULEMENT

El *épaulement* es el primer rasgo que se incluye en los ejercicios del niño principiante y que constituye el fundamento de su futuro aspecto artístico. Empiezan los ejercicios del alumno con los movimientos de piernas, poniéndolo *de face*, de frente, hasta que se acostumbre a hacer el ejercicio sin mover el torso. Esto ocurre al finalizar el primer año; entonces se puede introducir algún movimiento del torso e imprimir al ejercicio simple algunas "alusiones" a la futura expresión artística.

A las posiciones 1ª y 2ª corresponde generalmente la posición *de face* y ya no hay modificaciones. Pero en las 3ª y 5ª posiciones se hace ya con la vuelta del hombro. Si la pierna derecha se encuentra adelante, el hombro derecho da vuelta hacia adelante y la cabeza hacia la derecha. La 4ª posición permite dos formas de vuelta: efectuándola en *croisé*, el hombro derecho se encuentra adelante y la cabeza a la derecha; en *effacé*, la pierna derecha se halla adelante, pero es el hombro izquierdo el que da vuelta hacia adelante y la cabeza va hacia la izquierda. De este modo, desde el principio de la educación se introduce el rasgo básico de la danza clásica, que en su totalidad está estructurada sobre *croisé* y *effacé*. De éstos la danza clásica toma la riqueza de sus formas, que no hubieran podido florecer tan ricamente si sólo tuviéramos la aburrida y monótona posición *de face*.

## SIGNIFICADO DE CROISÉ Y EFFACÉ

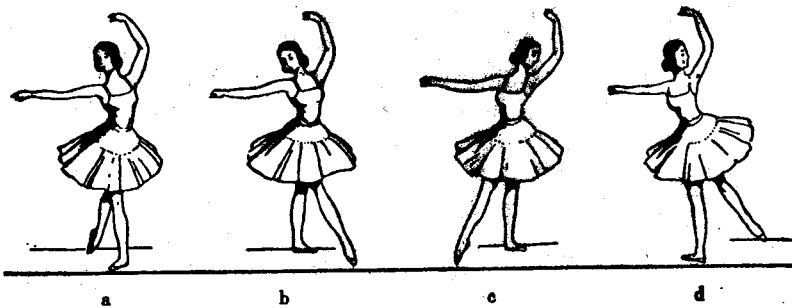
Al tratar del *épaulement*, hemos llegado a estos dos conocimientos básicos de la danza clásica, indicando su necesidad en relación con el desarrollo de las múltiples formas y el esmero de la danza. Ahora analizaré los tipos básicos de las posiciones *croisé* y *effacé*.

## POSICIÓN CROISÉ

*Croisé* significa cruzado, y el cruce de las piernas es su rasgo principal. Hay posiciones *croisé* hacia adelante y hacia atrás.

*Croisé hacia adelante*: parándose sobre la pierna izquierda, la derecha abierta hacia adelante con los dedos del pie extendidos, el torso da vuelta poniéndose de frente al punto 8 (Dibujo 2, C) y la cabeza hacia la derecha; la mano izquierda arriba, en 3ª posición; la derecha apartada a un lado, en 2ª posición. Este es el movimiento básico del *croisé* hacia adelante, pero se puede variar la combinación de la cabeza y las manos.

Por ejemplo: usted alza el brazo derecho mientras aparta el izquierdo a la 2ª posición. Para terminar el esbozo de este movimiento, usted puede inclinar la cabeza hacia adelante, mirando por debajo del brazo derecho.



a b c d  
*Croisé* atrás. *Croisé* adelante. *Effacé* adelante. *Effacé* atrás.

DIBUJO 7

Teniendo las manos como en el primer caso, se puede dar vuelta la cabeza hacia la izquierda, mirando por debajo del brazo izquierdo; o bien levantar la mirada hacia el brazo izquierdo, mientras que la cabeza

se aparta un poco hacia atrás. Con este cambio de mirada, involuntariamente cambia también la expresión de la cara: en el primer caso, la inclinación de cabeza contrae los rasgos de la cara, en tanto que, en el último, la mirada hacia arriba dilata los rasgos de la cara contraída, volviéndose la expresión más severa e inspirada. Sería muy deseable introducir lo antes posible, en la danza, estos cambios de expresión del rostro para que el alumno no tenga luego una expresión rígida o una sonrisa siempre fría. Ambos casos se presentan muy a menudo en escena.

*Croisé hacia atrás*: parándose sobre la pierna derecha con la misma posición del torso y la cabeza, la pierna izquierda con los dedos extendidos va hacia atrás. En el *croisé* hacia adelante vimos que para la posición básica se levantaba el brazo opuesto a la pierna extendida; en este caso, se levanta la mano correspondiente a la pierna que se ha movido, es decir, la mano izquierda arriba, la derecha al costado y la cabeza a la derecha.

Aquí también pueden combinarse diferentemente las posiciones de cabeza y manos. Por ejemplo: mano derecha hacia arriba, la izquierda al costado, el torso hacia adelante y la cabeza ligeramente inclinada dirige la mirada por debajo de la mano derecha. Se puede doblar una mano en 1ª posición, levantando la otra, etcétera.

## POSICIÓN EFFACÉ

Aquí, inversamente al *croisé*, las piernas están abiertas.

*Effacé hacia adelante*: pararse en la pierna izquierda, la derecha abierta hacia adelante con los dedos del pie extendidos, el torso de frente en dirección al punto 2 (Dibujo 2, C) la cabeza a la izquierda, el brazo izquierdo en 3ª posición, el derecho abierto en 2ª, el torso inclinado hacia atrás. Esta es la posición básica.

También se puede inclinar el torso hacia adelante y mirar por debajo del brazo izquierdo. Otras combinaciones como, por ejemplo, que las manos se abran hacia afuera, también son posibles.

*Effacé hacia atrás*: parándose en la pierna derecha, la izquierda con los dedos del pie extendidos se dirige atrás, apuntando al punto 6 (Dibujo 2, C). La cabeza, brazo y dirección del torso permanecen iguales. El torso está un poco inclinado hacia adelante, recibiendo la posición la configuración de un vuelo. Aquí también son posibles múltiples combinaciones.

## GIROS. EN DEHORS Y EN DEDANS

*En dehors.* Con esta expresión se designan los movimientos con vueltas dirigidos hacia afuera. Todos los que se ocupan de la danza deben aprender esta idea y la opuesta, *en dedans*, desde el principio del estudio. Las elementales explicaciones que yo doy aquí van dedicadas a los profanos de la danza, que deben aclarar estos principios, y como ayuda a los pedagogos que enseñan a personas mayores a las que es frecuentemente difícil hacer comprender el *en dehors* y *en dedans*, si no han estudiado anteriormente la danza.

Como primer ejemplo, tenemos el *en dehors*, con el cual el alumno se enfrenta desde los primeros ejercicios. Es el *rond de jambe par terre* (ver explicación en página 63). Aquí no hay dificultad alguna: la pierna de la manera más usual, haciendo un semicírculo para adelante, se mueve hacia afuera en 2ª posición y luego atrás.

Entender el *rond de jambe en l'air en dehors* es mucho más difícil. Al principiante lo confunde el hecho de que la pierna que ha sido puesta en 2ª posición al comienzo del movimiento, se desplaza en semicírculo como si se moviera hacia adentro, pasando por la parte posterior del semicírculo. He logrado enseñar pronta y fácilmente el *rond de jambe en l'air en dehors* a alumnas que no lo comprendían, de la siguiente manera: les propongo realizar mentalmente el *rond de jambe en l'air* en el suelo. Si la pierna apunta a la misma dirección durante toda la vuelta, como en el *rond de jambe par terre en dehors*, tenemos el *rond de jambe en l'air en dehors* y viceversa. Entonces la alumna comprende fácilmente que *en l'air* ella termina con el movimiento hacia afuera, mientras en el *par terre* comienza por afuera; pero en ambos casos, la parte delantera del círculo está *en dehors*.

Para la explicación de *en dehors* en las vueltas y círculos que se hacen sobre el eje perpendicular del ejecutante, la explicación más elemental viene a ser la más comprensible. Uno se da vuelta *en dehors* cuando se gira partiendo de la pierna en que se está parado, es decir, que si se está parado en la pierna izquierda y se gira a la derecha, la vuelta será *en dehors* y viceversa.

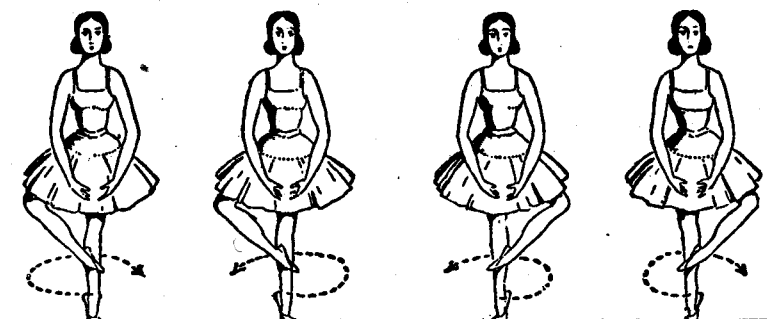
*En dedans.* Es el principio opuesto, giros hacia adentro. La explicación del *rond de jambe* es la misma; sólo cambia la dirección.

En los giros, la vuelta es hacia la pierna en que uno está parado, es decir, que si se está parado sobre la pierna izquierda, la vuelta se hace para el mismo lado y viceversa.

## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

Habiendo asimilado los principios básicos *en dehors* y *en dedans* durante los primeros ejercicios, usted ya no tendrá dificultades en los casos más complejos, pues aquí entra siempre el elemento *rond de jambe* o el giro.

Con el nombre de *en dehors* se denomina igualmente una posición en que se gira la pierna al máximo, hacia afuera, desde la articulación de la cadera, y reconocida en la danza clásica. En vista de que acerca del *en dehors* se dicen muchas falacias y cosas sin sentido por gente que desconoce la danza, me detendré en la descripción de su origen con gran minuciosidad, acudiendo al auxilio de la anatomía, que de ordinario evito para no recargar mi exposición con detalles que ni siquiera empleo en mis clases.



Giros

En dehors      En dedans      En dehors      En dedans

Sobre la pierna derecha      Sobre la pierna izquierda.

DIBUJO 8

La posición *en dehors* es anatómicamente ineludible para toda clase de danza escénica que desee dominar todos los movimientos posibles de las piernas y aquellos que no pueden realizarse sin *en dehors*. Consiste en hacer girar la rodilla hacia afuera mucho más de lo habitual. Junto con ella gira también la planta del pie; esto es a la vez una consecuencia y un movimiento parcialmente auxiliar. El objeto del giro es dar vuelta la parte superior de la pierna, el hueso de la cadera. Después de este ejercicio, se adquiere facilidad de movimiento en la articulación, se pueden mover las piernas de lado más fácilmente, y también entrecruzarlas. En la posición natural, los movimientos del miembro inferior están limitados por la configuración de la articulación coxo-femoral. Al abrir la pierna, el cuello de la cadera choca con la ceja cotiloidea y no es posible hacer

otro movimiento. Si, en cambio, se gira la pierna *en dehors* el gran trocater marcha hacia atrás y la superficie lisa lateral del cuello del fémur entra en contacto con el borde superior de la cavidad cotiloidea, con lo que es posible realizar la separación lateral entre 90° y 135°.

La posición *en dehors* aumenta el campo de acción de la pierna hasta el gran cono truncado que ella hace en el *grand rond de jambe*.

Por ello es que la educación de las piernas de un gran bailarín se hace con un severo *en dehors*. No es un principio estético, es una necesidad profesional. Un bailarín sin *en dehors* está limitado en todos sus movimientos, mientras que el bailarín clásico, mediante su *en dehors*, cuenta con todos los posibles movimientos de las piernas.

ESTABILIDAD. APLOMB.

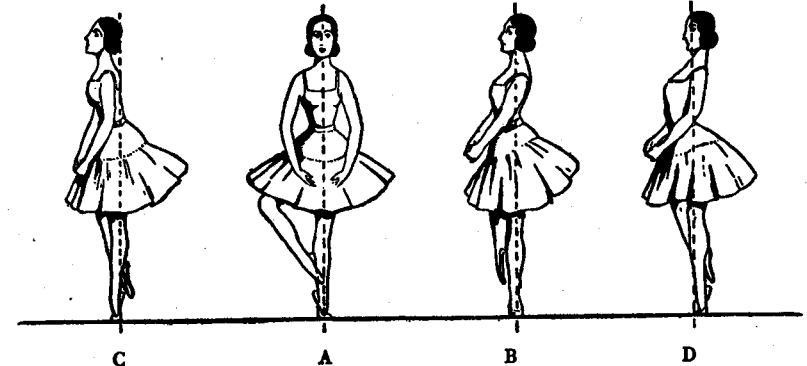
Tener estabilidad en la danza, conseguir el *aplomb*, es un problema de gran importancia para todo bailarín. El *aplomb* se va elaborando durante el transcurso de todos los años de vida escolar y se consigue tan sólo al final. Con todo, considero necesario introducir este principio entre el grupo de los fundamentales: un torso bien puesto es la base de todo *pas*. Leyendo más adelante la descripción de diversos *pas*, debería tenerse en cuenta que su correcta ejecución se basa en este factor.

Se comienza a elaborar la estabilidad en la barra: durante el ejercicio, el torso debe tenerse erguido sobre la pierna, de tal manera que en cualquier momento se pueda soltar la mano que tiene la barra sin perder el equilibrio. Esto servirá también para la fiel ejecución del ejercicio en el centro. Es necesario procurar que el peso del cuerpo esté proporcionalmente distribuido sobre toda la planta del pie y no sólo sobre el dedo gordo. Si el torso no se mantiene recto sobre la pierna y se inclina hacia la barra, la estabilidad no se crea. A medida que ésta se va adquiriendo, los ejercicios se hacen en media punta y en punta.

Cuando el ejercicio se hace en media punta y en el centro, influye en la estabilidad la buena posición de las manos. Si las manos no ocupan las posiciones que indico más adelante, será muy difícil conservar el *aplomb*. Una mano que cuelga, atenta contra el equilibrio. Se puede decir que una bailarina ha adquirido su *aplomb*, cuando puede permanecer mucho tiempo sobre una pierna en la misma posición.

Esto se conseguirá apreciando la enorme influencia de la espalda en el *aplomb*. El eje del *aplomb* es la espina dorsal. Por medio de observaciones propias sobre las sensaciones de los músculos en la región de la

espalda ante diversos movimientos, se puede llegar a dominarlos. Cuando usted pueda controlarlos mediante el músculo de la cintura, entonces captará el eje de la estabilidad. Es ahí donde la bailarina puede comenzar a estudiar,



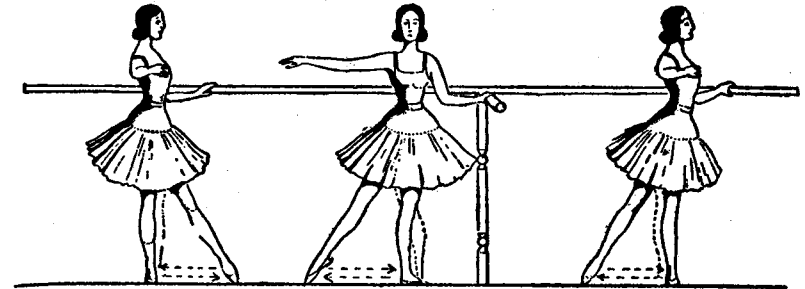
Posición del torso: A y B: correctas; C y D: incorrectas por inclinación hacia adelante y hacia atrás.

DIBUJO 9

sin miedo, todas las dificultades de su arte, hasta, si quiere, los grandes vuelos sobre una pierna (*grand jeté, cabriole*) para cuya ejecución es indispensable la perfecta manera de "tener" la espalda.

## II. BATTEMENTS

CON la palabra *battement* se designa en la danza la separación y atracción de la pierna. En la danza clásica estos dos movimientos han adquirido múltiples formas. Al examinarlas, nos familiarizaremos con el verdadero sentido de este movimiento.



*Battement tendu simple*

DIBUJO 10

### BATTEMENTS TENDUS

Este *battement* es la base de toda la danza. Fue hallado con tanto acierto, que no parece sino que su creador ha estudiado a fondo la estructura y funcionamiento de la articulación del pie. Esto se demuestra por un simple ejemplo cualquiera de la vida cotidiana de una bailarina. Cuando la bailarina, durante el baile, se tuerce ligeramente un pie y no puede pararse sobre él, basta que comience a hacer *battements tendus* para que la pierna adquiera rápidamente toda su capacidad de trabajo.

No en vano es costumbre hacer *battements tendus* antes de la danza para “calentar las piernas”, como se dice generalmente. Pero las piernas

no sólo se "calientan" con este movimiento, sino que son "educadas" plenamente para la actividad que deben realizar, especialmente el *allegro*. Cuando la pierna se muestra torpe es señal que la bailarina no ha sido educada a su debido tiempo con severos *battements tendus*.

#### BATTEMENTS TENDUS SIMPLES

Cuando se inicia el estudio de este *battement*, se puede hacer desde la 1ª posición, pues así es menos complicado; pero hay que conservar las mismas reglas que en el *battement* que comienza con la 5ª posición, volviendo cada vez a la 1ª.

Las piernas en 5ª posición, la derecha adelante. Los brazos abiertos en 2ª posición. Con todo el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda, la derecha acciona libremente sin sostener ningún peso. La derecha se desliza hacia adelante, sin separar del suelo la punta del pie. El movimiento se comienza con el talón, hallándose todo el pie tenso. Después de alcanzar el punto de mayor tensión de los dedos y con el empeine del pie también extendido, la pierna vuelve a su lugar por el mismo camino. Durante todo el tiempo hay que guardar estrictamente la posición de *en dehors*. En el momento de volver al punto primitivo, tratar de obtener el mayor *en dehors* posible del talón llegando esmeradamente a la 5ª posición. El extremo de la pierna no permanece pasivo ante el movimiento, sino que acentúa su retorno al lugar, frente al talón de la pierna izquierda, dando así una forma artística al movimiento.

El mismo movimiento se hace a un lado y hacia atrás.

Cuando el movimiento se hace a un costado y en 2ª posición, se debe observar cuidadosamente que la pierna dibuje una línea recta que continúe la línea de la pierna izquierda que está *en dehors*. Esto exige el mayor esfuerzo en el movimiento, para que al retornar a la 5ª posición, el talón *en dehors* se mueva diligentemente hacia adelante. La punta del pie con un esfuerzo debe tenderse hacia atrás. Solamente con un cuidadoso *en dehors* de toda la pierna se pueden sortear las "eses" que son inevitables con la posición incorrecta de la pierna.

Haciendo el movimiento al costado la pierna vuelve a la 5ª posición, hacia adelante y hacia atrás alternadamente.

Al mover la pierna hacia atrás, se deben mantener cuidadosamente en su posición la rodilla y la parte superior de la pierna, para que aquella no se incline y para guardar una perfecta posición *en dehors*,

El *battement* hacia atrás se efectúa con la pierna que se encuentra en la 5ª posición posterior.

#### BATTEMENTS TENDUS JETÉS

Los *battements tendus jetés* son iguales que los *battements tendus simples*, salvo que la pierna sigue su curso en el aire sin tocar el piso con la punta, acentuando la 5ª posición para adelante, hacia un costado o hacia atrás. Sin detenerse en su punto culminante, pasa por la 5ª posición y sigue su movimiento. El determinativo de este *battement*, es decir *jeté* —lanzado—, ilustra bien el carácter de este movimiento.

Este *battement* tiene un gran significado educativo y debe efectuarse con sumo cuidado, siguiendo las siguientes reglas:

Al hacer el movimiento hacia adelante, cada vez que la pierna pasa por la 5ª posición, la punta del pie debe tocar esmeradamente con el talón de la otra pierna.

Se debe tratar el movimiento al costado con sumo cuidado. Aquí la perfecta posición *en dehors* de la pierna en actividad desempeña un papel decisivo. Aparte de eso, la pierna no debe perder el punto en la 2ª posición, en el cual cae con precisión la punta del pie cada vez que aquella es lanzada, sin tener en cuenta si pasa la 5ª posición hacia adelante o atrás y siguiendo las indicaciones ya dadas en el *battement tendu* simple. Repito nuevamente que en el movimiento hacia atrás debe mantenerse la parte superior de la pierna *en dehors*. La pierna debe moverse de manera que no sea vista de frente y que la rodilla no se doble, lo que la alumna hace involuntariamente al querer aliviar el movimiento difícil. Poniendo la pierna en la 5ª posición, en todos los casos se debe golpear el piso con la punta del pie.

Creo necesario subrayar otra vez el papel importante de la parte superior de la pierna. La pierna debe ser retirada hacia atrás mientras que la rodilla no debe ni bajarse ni perder la extrema posición *en dehors*.

La pierna debe sentirse como cuerda de violín.

#### BATTEMENTS TENDUS POUR BATTERIES

Estos *battements* son movimientos preliminares para los *batteries*, especialmente los masculinos, pues la formación del cuerpo del hombre permite hacerlos en forma algo distinta: con la parte superior de la pierna. En la manera femenina se siente más el *batterie* con la pantorrilla a pesar de que la mujer quiere hacerlo a la manera masculina. Pero el cuerpo femenino es distinto, la forma de la cadera y de la pierna es otra, e indican diferente ejecución del *batterie*.

Cuando yo empleo esos *battements* en mis lecciones, toman la siguiente forma:

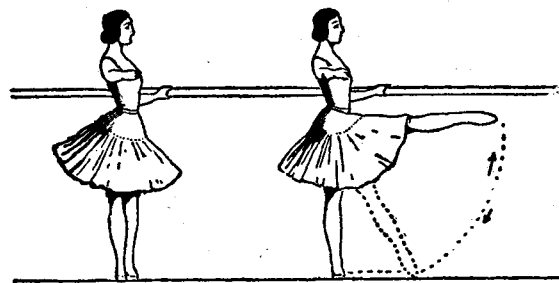
Desde la 5ª posición, la pierna derecha se abre en 2ª; luego golpea la pierna izquierda adelante con la pantorrilla, y se pasa hacia atrás, sin abrirse en 2ª posición. Desde allí se abre en 2ª posición. Golpeando la pantorrilla hacia atrás, el talón derecho casi toca el piso. Las dos piernas deben estar enérgicamente estiradas; uno debe sentir bien que el golpe con la pantorrilla va hacia adelante; la pierna rebota tensamente como un resorte. Gracias a esta tensión es que la pierna, cuando vuelve hacia adelante, no puede ir más lejos de la 3ª posición. La pierna no pierde jamás su dirección, es decir, su *en dehors* completo.

Repetir el movimiento golpeando primeramente hacia atrás, luego hacia adelante y abrir en 2ª posición. Se puede aumentar la cantidad de cambios en relación con el *pas* que se está preparando. Al preparar el *assemblé battu* se hace sólo un cambio; para el *entrechat*, dos o más.

GRANDS BATTEMENTS JETÉS <sup>1)</sup>

Se ejecutan igual que el *battement tendu*, pero la pierna prosigue el movimiento y súbitamente se alza a 90°.

Al cumplir este *battement*, el torso no debe hacer ningún movimiento involuntario, no debe temblar, cosa que proviene de falsos esfuerzos.

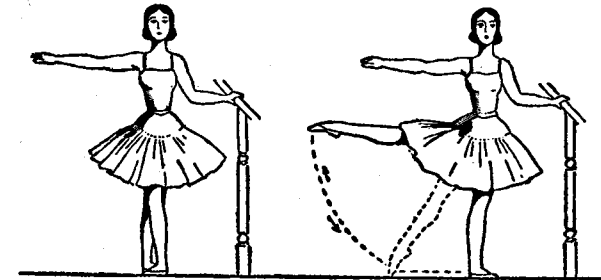


Grand battement jeté hacia adelante

DIBUJO 11

<sup>1)</sup> Cuando al nombre de *pas* o posición se agrega "grande" significa que la pierna, efectuando este *pas* o en esta posición, se alza a la altura de 90°.

El torso permanecerá quieto si la pierna trabaja independientemente sin hacer intervenir otro músculo en el movimiento. "No te ayudes con el torso, no te ayudes con la otra pierna" dice el profesor. La bailarina inexperta esfuerza la espalda, el cuello, los brazos. Pero la mano apoyada en la barra no debe cambiar su posición, con el codo bajo, buscando solamente en la barra su punto de apoyo y no aferrándola con fuerza.



Grand battement jeté hacia el costado, 2a. posición.

DIBUJO 12

Sólo en el caso de efectuar el *grand battement* hacia atrás, recomendando inclinar el torso hacia adelante, pues únicamente con esta condición la línea general no se altera y la pierna trabaja correctamente.

En el ejercicio de la escuela italiana se tiene el torso derecho hasta en el *battement* hacia atrás; pero en este caso la pierna se dobla inevitablemente en la rodilla y la línea general es inquieta y quebrada.

En la lección para principiantes es preferible exigir que la altura de este *battement* no exceda los 90° para que la ejecución no se pierda por el alzamiento desmesurado de la pierna. (Efecto barato). Es por eso que el profesor debe contener también a las personas que por sus dones individuales puedan alzar la pierna hasta 135°. Un artista que sepa dominarse perfectamente puede elegir durante la ejecución la altura correspondiente.

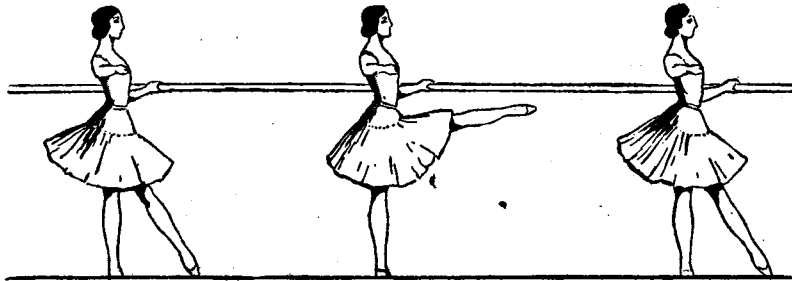
GRANDS BATTEMENTS JETÉS POINTÉS

Para empezar se hace primero el *grand battement jeté*, pero la pierna no vuelve a su lugar en 5ª posición, sino que baja extendida en la rodilla y en el empeine del pie hasta el piso, en la posición que ocupa en el punto culminante del *battement tendu simple*. Luego de tocar ligeramente este punto con la punta del pie, la pierna se alza nuevamente, y así continúa



A. VAGANOVA

el movimiento; sólo que en el último movimiento se retorna a la 5ª posición. En este *battement*, el torso tiene la misma posición que en el anterior.



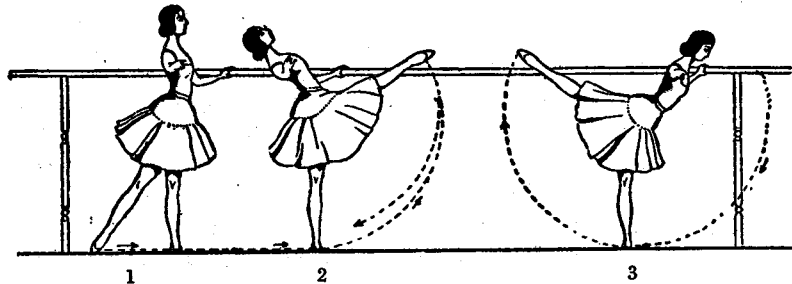
Grand battement jeté pointé

DIBUJO 13

GRANDS BATTEMENTS JETÉS BALANCÉS

Este *battement* se usa en el ejercicio en la barra.

Para comenzar se aparta la pierna hacia atrás con los dedos extendidos. Con un movimiento deslizante, la pierna es lanzada hacia adelante a 90° pasando por la 1ª posición, y con el choque producido por esto, el



Grand battement jeté balancé

DIBUJO 14

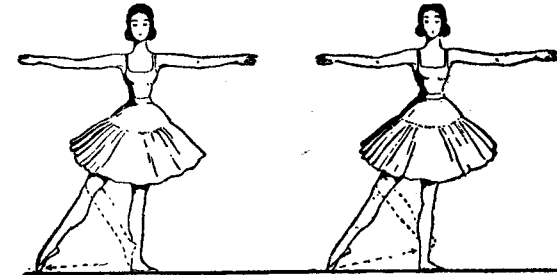
torso se inclina hacia atrás. Luego la pierna se lanza pasando por la 1ª posición hacia atrás y el torso se inclina hacia adelante. Así obtiene una oscilación hacia adelante y hacia atrás. Hay que observar que la inclinación del torso sea la misma en ambos casos, paulatinamente, teniendo la espalda bien derecha y los hombros al mismo nivel.

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

Los principiantes se satisfacen con hacer el ejercicio solamente hacia adelante, evitando el inclinarse hacia atrás, lo cual es más difícil; de esta manera hacen el ejercicio desprovisto de su forma y sentido.

BATTEMENTS FRAPPÉS

La posición básica de la pierna derecha es en 2ª posición, con los dedos extendidos. La pierna derecha golpea la izquierda *sur le cou-de-pied*<sup>1)</sup>, hacia adelante y vuelve a la 2ª posición, golpeando el piso con la punta del pie, bien extendida, mientras que "el acento" cae en la 2ª posición.



Battement frappé

DIBUJO 15

Si este *battement* es efectuado en media punta y la pierna alcanza la 2ª posición en el aire, debe sentirse en ella el mismo "acento", dirigido en el mismo punto de la 2ª posición. La rodilla está tendida con esfuerzo, mientras que el roce con la pierna izquierda es un golpe seco, la pierna rebota como una pelota. La parte superior de la pierna permanece inmóvil y *en dehors*; la pierna trabaja sin sacudirse en la rodilla.

Cuando el *battement frappé* se efectúa hacia atrás, la pierna no golpea *sur le cou-de-pied*, sino que pasa detrás de éste.

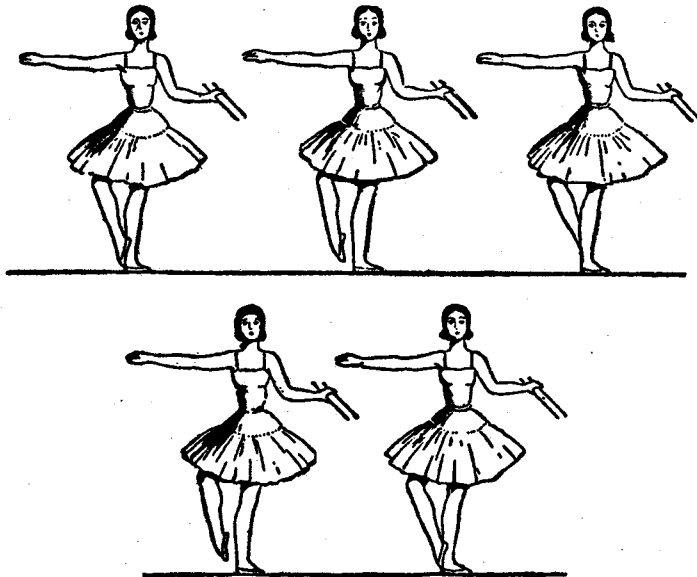
<sup>1)</sup> *Sur le cou-de-pied* hacia adelante cuando una pierna se pone sobre el *cou-de-pied* de la otra mientras que el pie con los dedos extendidos hacia abajo y con el empeine bien tenso, envuelve a ésta con la punta. *Sur le cou-de-pied* hacia atrás, el empeine del pie y los dedos se encuentran en la misma posición, pero el pie se pega al *cou-de-pied* atrás.

BATTEMENT DOUBLE FRAPPE

El movimiento es el mismo, pero la pierna no golpea únicamente una sola vez sobre la pierna izquierda en su parte delantera, sino que se la pasa con un segundo golpe transitorio *sur le cou-de-pied* hacia atrás y desde allí se abre hacia el costado (en 2ª posición). Si el primer golpe se da atrás, el segundo, transitorio, se encontrará adelante.

PETITS BATTEMENTS SUR LE COU-DE-PIED

En la posición inicial, la pierna derecha está *sur le cou-de-pied*. Ésta se endereza en dirección a la 2ª posición, pero solamente en la mitad del recorrido, ya que la rodilla no se extiende. Luego se la pasa (la pierna derecha) hacia atrás, tocando la pierna izquierda en el *cou-de-pied*; otra vez se endereza del mismo modo y luego vuelve hacia adelante.



*Petit battement sur le cou-de-pied*

DIBUJO 16

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

En el momento del traspaso del pie, debe observarse que el cuello no se contraiga, que el pie no se tuerza.

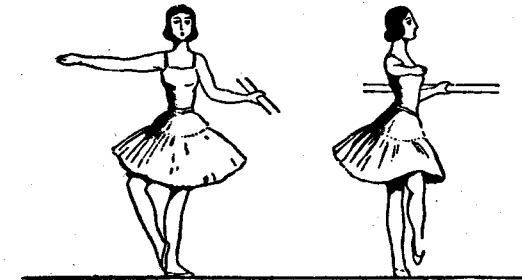
La parte superior de la pierna, desde la rodilla hasta la cadera, debe estar bien tendida e inmóvil, mientras que la parte inferior efectúa libremente los movimientos. Al pasar a un ritmo más rápido, la pierna se endereza más a prisa también, pero nunca debe perder el movimiento su precisión, nunca debe producir el efecto de bosquejo. A pesar de que para los ojos es casi imposible distinguir el cambio de la pierna desde el *cou-de-pied* hacia adelante al de *cou-de-pied* hacia atrás, el movimiento no pierde por eso su línea bien destacada y necesita siempre una ejecución "por separado" como en el ritmo lento.

BATTEMENTS BATTUS

El punto básico: *sur le cou-de-pied*. Desde este punto, la pierna derecha efectúa una serie de golpes secos con el talón *sur le cou-de-pied* de la pierna izquierda, en la posición hacia adelante.

Se debe golpear con el externo de la pierna, la cual tiene que moverse libremente en la parte inferior a la rodilla.

Se empieza a hacer este ejercicio cuando las piernas están bien desarrolladas, mayormente en los años superiores.



*Battement battu*

DIBUJO 17

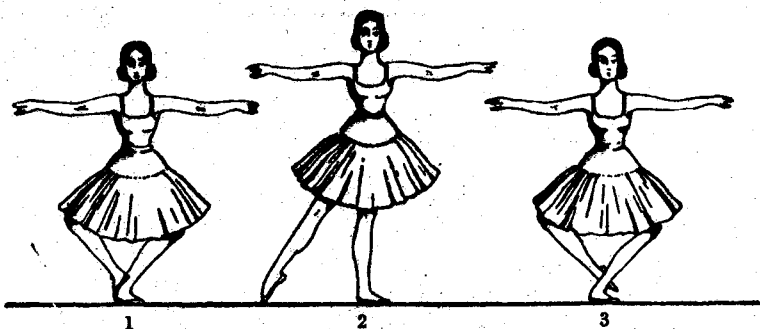
BATTEMENTS FONDUS

Desde la 5ª posición, la pierna derecha se mueve *sur le cou-de-pied*, la izquierda, al mismo tiempo, efectúa un *demi-plié* conservando la posi-

ción *en dehors* de la rodilla. Luego la pierna derecha se abre hacia adelante con la punta del pie en el piso, la izquierda se endereza y se extiende en la rodilla al mismo tiempo que la derecha. La pierna derecha vuelve *sur le cou-de-pied*, y el movimiento se repite en 2ª posición y hacia atrás; en este último caso, la pierna pasa *sur le cou-de-pied* atrás.

Debe advertirse que efectuando este *battement*, la rodilla no se alza y la pierna no se saca afuera, lo que puede llevarse a cabo únicamente en el caso de efectuar este ejercicio a 45° o 90°.

Haciendo tanto el pequeño como el gran *développé*, debe observarse el mismo esmerado *en dehors* como en el caso del *battement tendu*. Por ejemplo: haciendo el movimiento hacia atrás, observar que la rodilla no se baje y la parte superior de la pierna se mantenga bien.



*Battement fondu*

DIBUJO 18

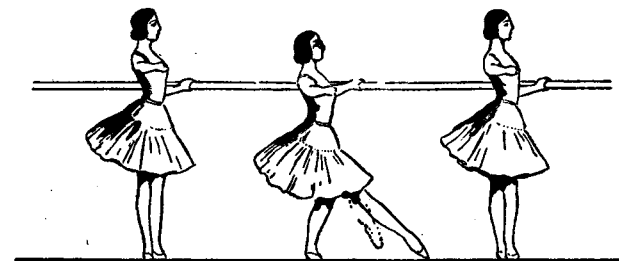
Este movimiento pertenece a la época de ejercicios más complicados, ya que la pierna sobre la cual usted está parada, también participa en el trabajo, efectuando ella el *plié* al mismo tiempo que la otra pierna hace el *battement*.

#### BATTEMENTS SOUTENUS

Desde la 5ª posición, la pierna derecha se mueve hacia adelante, en 2ª posición o hacia atrás junto con la izquierda, efectuando el *plié*. Luego la pierna izquierda se alza en media punta, la derecha se mueve hacia aquella y las dos, bien tendidas, se juntan en 5ª posición en media punta. Desde aquí, el movimiento se repite, o se lo efectúa al otro lado. Hacién-

#### LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

dolo, la pierna que se mueve afuera no debe torcerse, ni alzarse muy alto (en el caso de hacer este movimiento en el piso y no a la altura de 45° a 90°).



*Battements soutenus*

DIBUJO 19

#### BATTEMENTS DÉVELOPPÉS

Desde la 5ª posición, el pie derecho adelantado y con los dedos extendidos, se desliza sobre la pierna izquierda hasta la rodilla y luego se abre en la dirección deseada, conservando la rodilla y el talón en la posición *en dehors*. Si la pierna, movida hacia afuera no llega hasta la rodilla, entonces el movimiento tiene un aspecto descuidado. Alcanzando el punto culminante (90°), la pierna se baja en 5ª posición.

Este movimiento entra en el ejercicio con muchas variaciones.

I) Doblando la pierna en la rodilla; luego, desde esta posición, el movimiento se repite.

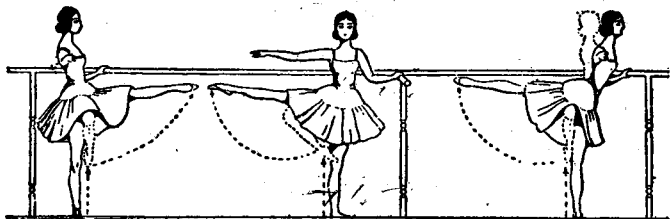
II) Con la vuelta hacia el *arabesque*.

III) Con pequeño *balancé*, con la pierna bien tendida alzada a 90°, lo que debe procurarse hacer solamente con la punta del pie, para que la pierna entera no descienda muy bajo y sólo se incline ligeramente.

IV) La pierna tendida hacia adelante, con un movimiento rápido deriva hacia la 2ª posición y luego vuelve en un solo tiempo, bien extendido, con "acento" hacia adelante. Lo mismo se hace hacia atrás, y desde la 2ª posición hacia adelante y hacia atrás.

*Développé*. Este es el movimiento de *adagio*. Le es propio un ritmo lento y debe efectuarse con el retardamiento en el punto culminante, sobre todo en los primeros años.

La pierna sobre la cual uno está parado debe estar tensa como una cuerda, con la rodilla en perfecta posición *en dehors*. La mano apoyada sobre la barra debe doblarse libremente en el codo, requisito que hay que cumplir estrictamente haciendo el movimiento hacia adelante; a menudo la mano se esfuerza, dando así sostén a la pierna. Entonces, claro, es más fácil quedarse parado, pero no hay utilidad en tal ejecución.



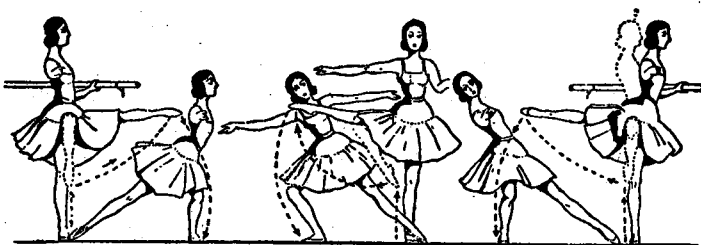
*Battements développés*

DIBUJO 20

De la gran cantidad de variedades de *développé*, examinaré los dos siguientes, los más comunes:

BATTEMENTS DEVELOPPÉS TOMBÉS

Este *battement* pertenece al tipo de pequeño *adagio*. Se efectúa mayormente en el centro, pero también en la barra. Los movimientos son los siguientes:



*Battements développés tombés*

DIBUJO 21

Efectuar con la pierna derecha un *développé* hacia adelante, alzarse sólo en media punta, caer sobre la pierna derecha, con todo el peso del

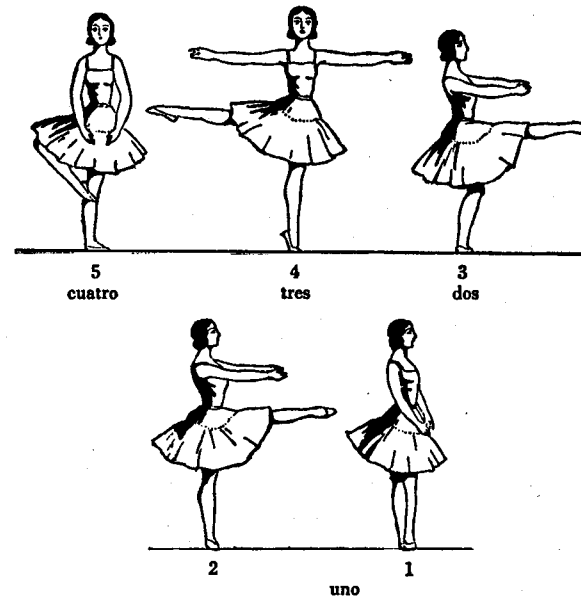
LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

cuerpo en un *plié* lo más grande posible. La pierna izquierda se extiende y toca el piso solamente con la punta. Volverse sobre esta punta y poner la pierna izquierda sobre el talón, mientras que la pierna derecha, con un movimiento rápido, repite el *développé* y vuelve a su posición abierta; la izquierda está en media punta. Este *battement* se efectúa tanto hacia adelante como hacia atrás, y en dirección de *croisé*, *effacé* y *écarté*.

Para imprimir a este amplio movimiento un carácter más espectacular, siempre propongo a las alumnas imaginar que una debe mover la pierna como por encima de un objeto. Eso impide que la pierna se baje prematuramente con la caída del torso; gracias a ello, este *battement* resulta muy amplio y la pierna se "lanza" lejos.

BATTEMENTS DIVISÉS EN QUARTS

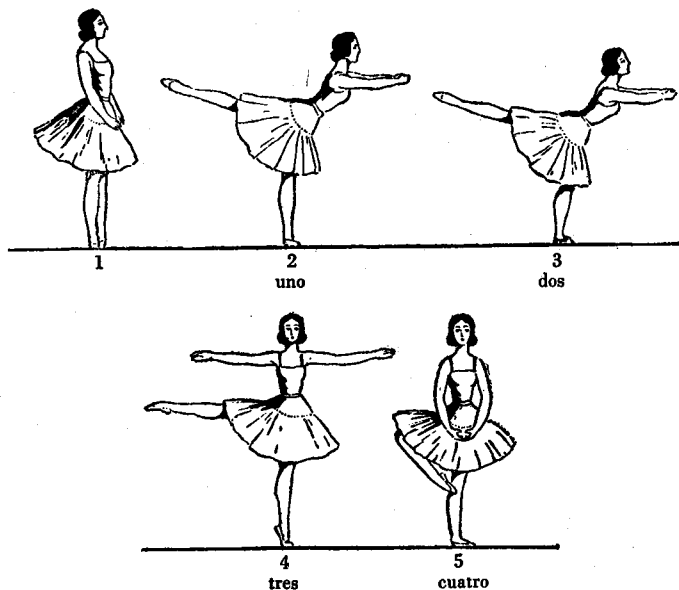
Este ejercicio se efectúa en el centro. Podemos clasificarlo como uno de los primeros *adagio*. Se compone de los siguientes movimientos, que se realizan *en dehors* y *en dedans*.



*Battements divisés en quarts en dehors*

DIBUJO 22

Desde la 5ª posición hacer *développé* hacia adelante con la pierna derecha y *plié* con la pierna izquierda; pasar la derecha en 2ª posición simultáneamente con la vuelta del cuerpo en media punta en un cuarto



Battements divisés en quarts en dedans

DIBUJO 23

de giro (círculo). La pierna derecha se dobla en la rodilla y, sin bajar en 5ª posición, empieza de nuevo el movimiento. Repetir cuatro veces, girando cada vez en  $\frac{1}{4}$  de círculo, cumpliendo así un círculo entero.

El ejercicio se complica con el giro en medio círculo o en círculo entero.

Las manos siguen el movimiento de esta manera: haciendo *développé* hacia adelante, poner las manos en 1ª posición y dando la vuelta con el torso, las manos se abren en 2ª posición. En el *développé* hacia atrás, las manos tienen la misma posición que en el opuesto. Luego empezar con *développé* hacia atrás y también efectuar *en dehors* y *en dedans* todas estas figuras.

### III. CÍRCULOS

#### ROND DE JAMBE PAR TERRE

**E**N *dehors*. El movimiento empieza desde la 1ª posición. La pierna se dirige hacia adelante, en la misma forma que en el *battement tendu*. Desde aquí se traza una curva con la punta del pie pasando por la 2ª posición hacia atrás, hasta situarse frente a la 1ª posición. Desde este punto la pierna traza una línea recta hasta el punto de partida de la curva, pasando por la 1ª posición con el talón bajo al nivel del piso y con las rodillas extendidas.

*En dedans*. El movimiento en dirección opuesta, la pierna se mueve hacia atrás desde la 1ª posición y traza la misma curva y la misma línea recta en dirección opuesta, siguiendo las mismas reglas. Terminado el movimiento, la pierna se pone en 5ª posición hacia adelante, contrariamente a nuestra regla general de terminar el ejercicio en la 5ª posición hacia atrás.

Cuando el *rond de jambe par terre* se efectúa con un ritmo rápido, es necesaria la siguiente preparación:

Desde la 5ª posición, mover la pierna derecha hacia adelante, haciendo el *plié* sobre la pierna izquierda. La mano va en 1ª posición. Mover la pierna derecha en 2ª posición, enderezar la rodilla izquierda y abrir la mano en 2ª posición.

Con un ritmo muy acelerado, cuando la pierna no tiene tiempo de hacer rápidamente un círculo, debe tenerse el cuidado de efectuar el movimiento *en dehors* para que la pierna, alcance su punto culminante atrás, mientras que con el movimiento *en dedans*, el punto culminante se encuentra adelante.

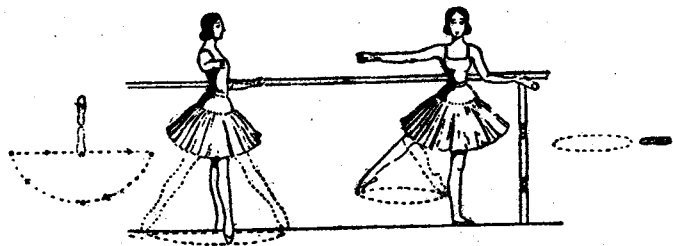
Inconscientemente la pierna hace lo contrario, es decir *en dehors* va desde la 2ª posición a la 1ª y luego hacia adelante. *En dedans* desde la 2ª

hacia la 1ª y luego hacia atrás. Esto alivia mucho el movimiento sin duda, pero impide que los músculos efectúen el trabajo necesario.

### ROND DE JAMBE EN L'AIR

*En dehors.* Desde la 5ª posición abrir la pierna derecha hacia la 2ª, a 45°, con los dedos del pie extendidos. De aquí la punta describe una elipse (con el diámetro mayor de derecha a izquierda), comenzando por la parte posterior de la curva. Cuando se dobla la rodilla y se hace llegar al extremo de la pierna hasta la pantorrilla (de ninguna manera debajo de la rodilla) no debe sobrepasar ni por detrás ni por delante la pantorrilla de la pierna izquierda.

La articulación entre la cadera y la pelvis queda en una situación de inmovilidad, y de esta manera la parte superior de la pierna, de la rodilla hacia arriba, también permanece inmóvil.



*Rond de jambe par terre et en l'air*

DIBUJO 24

*En dedans.* En este movimiento la pierna comienza a describir la elipse desde la parte delantera de la curva y contrariamente a las reglas comunes, al terminar el movimiento, baja a la 5ª posición, hacia adelante.

Cuando el *rond de jambe en l'air* ha sido bien estudiado y se pasa a un ritmo más rápido, debe observarse cuidadosamente la posición y fijación de la pierna cada vez que pasa por la 2ª posición.

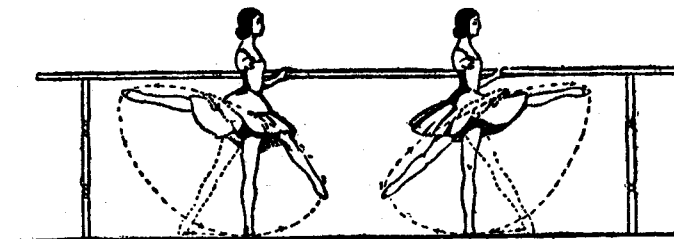
Este es un movimiento harto importante que desempeña un papel muy serio en la siguiente educación clásica del cuerpo. Debe ejecutarse con toda exactitud, no dejando que la pierna tiemble en la articulación de la rodilla, pues si esto sucede, la pierna no recibe el provecho necesario del entrenamiento. Los *ronds de jambe en l'air* bien ejecutados hacen más

fuerte la parte superior de la pierna y a la inferior (de la rodilla hasta el talón) obediente a todos los movimientos giratorios, como por ejemplo en el *fouetté en tournant*. En este último caso, es sumamente importante, pues cualquier falso movimiento de la pierna puede hacer caer a la bailarina. Además, una pierna bien desarrollada, (en la parte inferior de la rodilla), obediente y flexible, añade expresión a cada movimiento de la danza.

### GRAND ROND DE JAMBE JETÉ

Este ejercicio entra dentro de los que se hacen en la barra.

*En dehors.* Generalmente en la lección que corresponde a este *rond de jambe* precede el *rond de jambe par terre* y en éste estriba el impulso que se da después a la pierna al ser ésta lanzada con fuerza. Desde la 4ª posición atrás, la pierna con los dedos del pie extendidos es fuertemente lanzada hacia adelante, pasa por la 1ª posición, se alza adelante



*Grand rond de jambe jeté*

DIBUJO 25

en una posición semidoblada a 45°, se estira, describe un arco hacia atrás a una altura de 90° con un giro de la articulación de la cadera y vuelve a la 4ª posición. El giro debe ser lo mayor posible, abarcando la pierna todo el campo de acción a su alcance.

Debe tratarse de conseguir que la pierna trabaje absolutamente independiente, sin obligar al torso a moverse. Esto se consigue cuando los músculos ya se fortificaron y se subordinaron a la voluntad individual. En una buena ejecución, el torso permanece tranquilo, con una imperceptible tensión de todos los músculos que lo sostienen, mientras que la pierna está desde la cadera hasta la punta en concertada labor.

*En dedans.* El movimiento en dirección opuesta. Debe cuidarse que la pierna, al pasar desde la 4ª posición adelante por la 1ª posición, vaya a caer detrás, con cuidado, en posición semidoblada, fuertemente sostenida en la parte superior, lo que da fuerza y amplitud al círculo.

El *grand rond de jambe jeté*, es un movimiento puramente preparatorio. Las bailarinas bien ejercitadas pueden permitirse comenzar su lección con dicho movimiento, el cual hace que todo el cuerpo inmediatamente comience un trabajo vigoroso. Las apéndices y las poco ejercitadas deben, claro está, llevarse hasta el *grand rond de jambe jeté* con ejercicios preparatorios, pues la tensión de los tendones y de los músculos de la cadera es muy grande.

## IV. LOS BRAZOS

### POSICIONES DE LOS BRAZOS

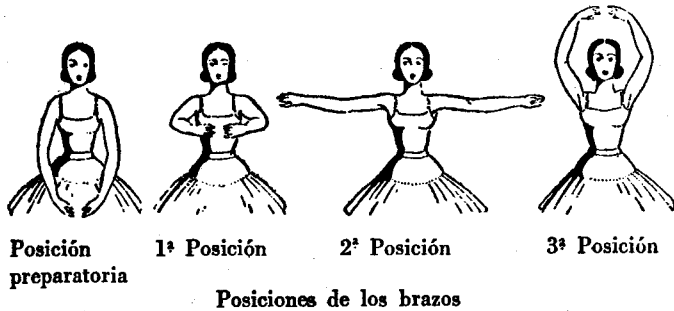
EN mi terminología de la danza utilizo solamente 3 posiciones de los brazos; todas las demás son derivaciones de éstas. Considero innecesario darles nombres especiales, sobre todo teniendo en cuenta que siempre es indispensable mostrar el movimiento de las manos cuando se llega a un ejercicio complicado o a la ejecución de una danza determinada.

La posición inicial de los brazos es una especie de *préparation*, posición preparatoria: los brazos bajos con el conjunto de los dedos hacia adentro, muy cerca unos de otros pero sin tocarse, los codos ligeramente arqueados, de manera que el brazo no entre en contacto con el torso, desde el codo hasta el hombro y que no toque las axilas. Tanto en la posición preparatoria como en las subsiguientes posiciones, la manera de tener las manos sólo se puede transmitir exactamente en forma visual, con un ejemplo vivo durante la lección. Explicar mi método con palabras es muy difícil. Parcialmente ayudará mi dibujo 1 que puedo explicar de la siguiente manera:

Todos los dedos agrupados libremente y blandos en las articulaciones. El dedo pulgar toca al mayor; la mano no está "rota" en su articulación con el brazo, sino que prosigue la línea general redondeada de todo el brazo, desde el hombro.

*1ª Posición.* Las manos se levantan delante del torso hasta la altura del estómago. Deben estar un poco arqueadas, de manera que al abrirse en la 2ª posición se extiendan en toda su amplitud. Al levantarse el brazo en 1ª posición, éste se mantiene desde el hombro al codo mediante la tensión de los músculos del brazo propiamente dicho.

2ª Posición. Los brazos están abiertos a los costados y apenas arqueados y doblados en los codos. Se debe mantener bien el codo con la misma tensión de los músculos de la parte superior del brazo. Jamás hay que estirar los hombros hacia atrás o alzarlos. El antebrazo, se mantiene en el mismo nivel que el codo. La mano, que involuntariamente y como consecuencia de este ejercicio, cae y tiene un aspecto "colgado", también debe ser mantenida, para que participe igualmente el movimiento. Manteniendo la mano en tal posición durante la lección, le damos la mejor educación para la danza. Al principio tiene un aspecto artificial, rebuscado, pero el resultado se hará sentir más tarde. Entonces no hará falta preocuparse por los brazos, el codo nunca se "colgará", la mano será liviana, responderá a cualquier movimiento del torso; será viva, natural y de máxima expresión. En una palabra: estará cultivada.



DIBUJO 26

3ª Posición. Levantar los brazos con los codos arqueados, el conjunto de los dedos hacia adentro, unos cerca de otros, mas sin tocarse y que sean visibles, sin necesidad de alzar la cabeza. El acto de bajar los brazos, terminando el movimiento desde la 3ª posición y pasando por la 2ª hacia abajo en la posición preparatoria, debe hacerse con toda sencillez: el brazo por sí solo viene a su debida posición, alcanzando su posición final abajo. Debe eludirse cuidadosamente la errónea costumbre de ciertos pedagogos amantes de lo cursi: al llegar el brazo a la 2ª posición, aquéllos indican apartar un poco la mano hacia atrás y simultáneamente volver la palma hacia abajo, rompiendo de esta manera la línea. Así el movimiento resulta complicado inútilmente, y cursi. Lo repito: la mano se dará vuelta por sí sola y en forma natural, cuando sea necesario. Este giro artificial de la mano es típico de las bailarinas que se llaman "plásticas". Su pobre técnica tiene necesidad de tales adornos, pues de otra manera no saben

sobre qué "construir" su danza. Es lógico que nuestra escuela no tenga necesidad de acudir a esto.

La posición de los brazos en el *arabesque* es característica. El brazo estirado hacia adelante mantiene la palma de la mano abierta hacia abajo. No se debe estirar mucho el codo ni adelantar el hombro. El método francés de llevar la palma hacia arriba subraya las manos y oculta la expresión de toda la figura. Se mira las manos y no la línea general. Mi método está más cerca del italiano, pero el movimiento es más libre; los dedos están laxos, y su conjunto no muy extendido.

PORT DE BRAS

El *port de bras* constituye una de las bases de la ciencia de los brazos en la danza clásica. Los brazos, piernas y torso se educan aparte, con ejercicios especiales; se elabora la musculatura de las piernas, la manera de tener el torso, pero sólo un perfecto comportamiento de los brazos otorga aspecto artístico y armonía a la danza. La cabeza da el toque final, imprime belleza a todo el dibujo; la mirada tiene un papel decisivo en los *arabesques*, *attitudes* y otras posiciones.

El *port de bras* es una parte difícil de la danza, que exige el mayor trabajo y cuidado. La manera de manejar los brazos siempre delata la buena o mala escuela. Resulta muy difícil para los que no han sido dotados de manos bellas, pues esta circunstancia adversa les impone mayor consagración para educarlas; pero si se los dirige bien y cuidadosamente, se puede conseguir la belleza del movimiento. He tenido que ocuparme de alumnas de brazos sumamente bellos, mas el desconocimiento del *port de bras* no les facilitaba el movimiento y tan pronto como lo hubieron adoptado, comenzaron a dominar los miembros superiores.

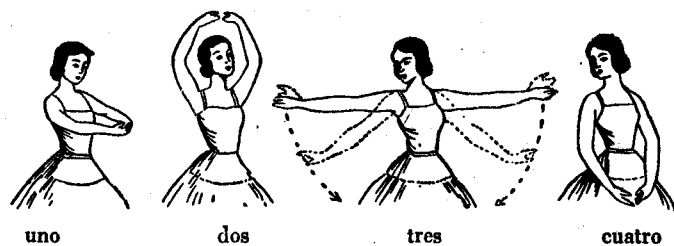
Es necesario que desde la posición inicial los brazos estén tan arqueados que no se vea el punto del codo, pues de lo contrario se forman ángulos en los codos y de esa manera se pierde la flexibilidad y blandura que deben tener los brazos. La mano tiene que estar a la altura en que flexiona el codo; es preciso sostenerla y no doblarla demasiado, pues si no se verá rota la línea. Deben sostenerse los codos y mantenerse los dedos juntos en la agrupación indicada. Es indispensable evitar que se estire el pulgar y mantener los hombros bajos e inmóviles. La posición de los brazos y el *port de bras* deben parecer hechos sin esfuerzo. Cada movimiento de los brazos (poses) debe hacerse pasando por la 1ª posición. Este principio



debe conservarse de igual manera tanto en los bailes en el suelo, como en los "aéreos".

En cuanto se comienza a estudiar el *port de bras* se da a la ejecución un carácter más artístico. El brazo ya empieza a "jugar".

Aunque no exijamos de la mano nada más que una posición correcta con relación al brazo, el daño no es muy grande siempre que nos ocupemos con atención del trabajo de las piernas. Enseñarle al brazo a permanecer inmóvil e independiente del movimiento de las piernas es una importantísima etapa del desarrollo de la educación general de la bailarina. El brazo de los niños y principiantes siempre tiende a imitar los movimientos de las piernas, a participar en el trabajo. Por ejemplo: en el *rond de jambe*,



Primer *Port de bras*

DIBUJO 27

los brazos también describen algo parecido a pequeños círculos. Se marca un progreso cuando la alumna logra diferenciar los movimientos de los brazos y de las piernas, y en un trabajo difícil de las piernas, que necesita un esfuerzo enorme para obtener el movimiento deseado, logra dejar el brazo tranquilo, sin intervención en el movimiento.

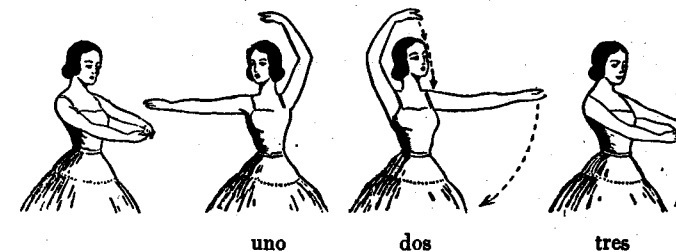
Además, para educar los brazos y dirigirlos hacia un estado armónico y obediente se necesita mucho menos tiempo que para educar las piernas. La pierna se desarrolla, se hace fuerte y se disciplina por medio de un largo trabajo cotidiano. Por poco tiempo que se dedique a los brazos en comparación con el de las piernas, aquéllos, sin embargo logran adquirir suficiente desarrollo. Recordémonos de las bailarinas "plásticas", que en pocos meses educan sus manos, mientras que el torso y piernas no han salido aún del estado de elaboración inicial. Es por eso que en los ejercicios encaminados al desarrollo de las piernas no tiene importancia si la mano permanece inmóvil, con tal que esté en posición correcta. En el *port de bras* la mano entra en el movimiento y le da todo el colorido. Es aquí donde empieza la educación, el dominio y el perfecto manejo de la cabeza pues

de ésta depende el matiz del movimiento. En el *port de bras* la cabeza toma parte todo el tiempo.

Los *port de bras* son diferentes y múltiples. Cada una de sus formas no tiene nombre especial. Citaré aquí varios ejemplos:

1) Pararse en 5ª posición *croisé*, la pierna derecha adelante. Los brazos van desde la posición preparatoria a la 1ª, a la 3ª, se abren en 2ª posición, y luego bajan en la posición inicial. Para dar a este movimiento el carácter que yo quiero imprimirle, es decir para dar un "respiro" a las manos, debe procederse de la siguiente manera:

Cuando los brazos lleguen a la 2ª posición, abrir las manos, haciendo una tranquila, honda, pero no exagerada aspiración (¡no levantar los hombros!), dar vuelta las manos palmas abajo y expirando suavemente, bajarlas dejando que los dedos apenas se "atrasen", pero sin subrayar el movimiento, sin torcer las manos y sin exageración.



Segundo *Port de bras*

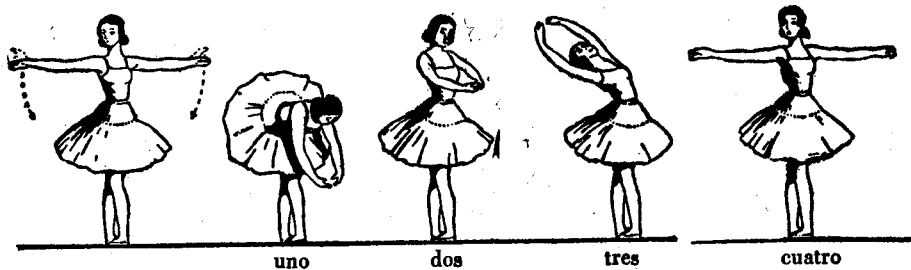
DIBUJO 28

La cabeza se inclina a la izquierda cuando los brazos llegan a la 1ª posición, la mirada se fija en la mano; cuando los brazos están en 3ª posición, la cabeza está derecha; cuando los brazos se abren, la cabeza da vuelta y se inclina a la derecha. La mirada siempre sigue a las manos. Al finalizar el movimiento, la cabeza nuevamente está derecha.

2) Pararse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. De la posición preparatoria, las manos van a la 1ª posición, luego la izquierda a la 3ª y la derecha a la 2ª; la izquierda a la 2ª y derecha en la 3ª; la izquierda baja a la posición preparatoria, la pasa y sube en la 1ª donde se encuentra con la mano derecha que descende. Desde aquí el movimiento se repite. La cabeza acompaña de la siguiente manera: cuando los brazos están en 1ª posición, mirar las manos inclinando la cabeza a la izquierda; en 2ª posición, la cabeza se aparta a la derecha; cuando la mano derecha está

en 3ª posición, la cabeza se inclina y da vuelta a la izquierda; al finalizar el movimiento, la cabeza a la izquierda.

3) Colocarse en 5ª posición. Abrir los brazos en 2ª (la cabeza a la derecha), hacer con ellos como una aspiración, del mismo modo que hemos indicado en la primera manera del *port de bras* y bajarlos en la posición preparatoria inclinando simultáneamente la cabeza y el torso hacia adelante y conservando la esbeltez de la espalda con la columna vertebral bien mantenida. Luego empieza el enderezamiento de la siguiente manera: primero se yergue el torso, es decir, se alzan la cabeza y el torso juntamente con los brazos, que pasan por la 1ª posición a la 3ª. Después el torso se inclina todo lo posible, pero la cabeza no debe inclinarse y las manos tienen que



Tercer *Port de bras*

DIBUJO 29

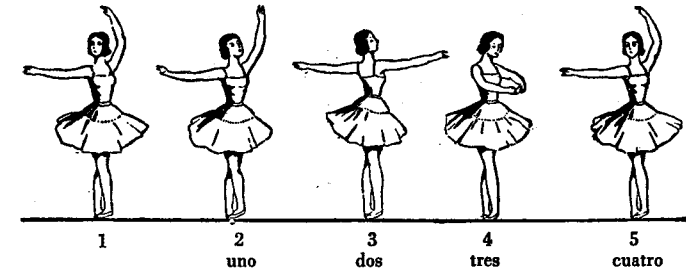
encontrarse (según la regla general) delante de la cabeza, sin perderlas de vista. El torso se endereza; también el cuerpo y los brazos se abren en 2ª posición.

Para estudiar este *port de bras* se puede adoptar el tiempo de  $\frac{1}{4}$ . Cuatro voces: ¡uno!, inclinar el torso hacia adelante; ¡dos!, enderezarse hasta la posición normal; ¡tres!, inclinarse hacia atrás; ¡cuatro!, volver a la posición normal, trayendo los brazos a la 2ª posición.

4) Este ejercicio corresponde a la escuela italiana, pero actualmente está muy difundido entre nosotros y se utiliza en cualquier ejercicio. Sin embargo, para que este *port de bras* lleve la impresión artística que le corresponde a pesar de la aparente simplicidad de su forma, debe ser cuidadosamente pulido. Trataré de describir sus detalles, aunque por medio de las palabras es muy difícil explicar los detalles.

5ª posición, pierna derecha adelante. Los brazos pasan por la 1ª posición y luego la izquierda va a la 3ª y la derecha a la 2ª. La izquierda se abre

en 2ª posición y al mismo tiempo se hincha fuertemente el pecho, se mantiene el dominio de la espalda, se encorva al mismo tiempo la espina dorsal, llevando el hombro izquierdo para atrás, de tal suerte que en el espejo se lo vea bien por la espalda y como usted está vuelta a la izquierda, en ese momento el que está adelante es el hombro derecho. La cabeza mira a la derecha. A pesar de la violenta vuelta del torso, las plantas permanecen inmóviles. Luego la mano derecha pasa a la 1ª posición, donde se encuentra con la izquierda que viene de abajo y el torso vuelve a su posición inicial.



Cuarto *Port de bras*

DIBUJO 30

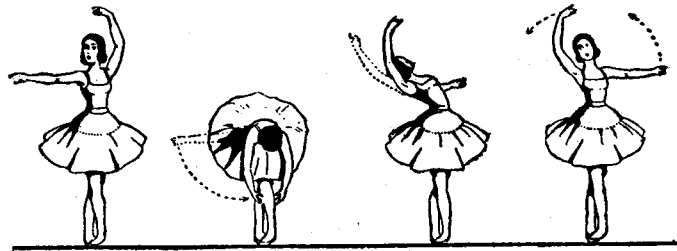
Ahora miremos los detalles. Cuando un brazo está en 3ª posición y el otro en 2ª, alzar hacia arriba las manos y llevarlas a la posición indicada, enderezando las palmas hacia abajo; extender los dedos como si uno cortara el aire, el cual le ofrece resistencia por lo que la mano se inclina ligeramente.

Cuando ambos brazos llegan a la 2ª posición y el torso está dado vuelta del modo indicado, los brazos se ablandan en los codos, casi empiezan a "colgar", como las aletas de un pez; esto se debe al esfuerzo realizado por los músculos de la espalda y da a la posición y al movimiento la marca artística que debe llevar.

5) Este *port de bras* generalmente se hace al finalizar la lección, cuando todo el cuerpo se ha vuelto elástico y desarrolla gran flexibilidad.

Al principio, desde la 5ª posición el brazo izquierdo levantado en 3ª y el derecho abierto en 2ª, el torso se inclina hacia adelante junto con la cabeza, sin perder su esbeltez en la espina dorsal; el brazo izquierdo baja a la 1ª posición, el derecho, pasando por la posición preparatoria, se conduce hacia el otro brazo también en la 1ª posición; luego el torso se desdobra atrás con una vuelta a la izquierda, es decir que el hombro

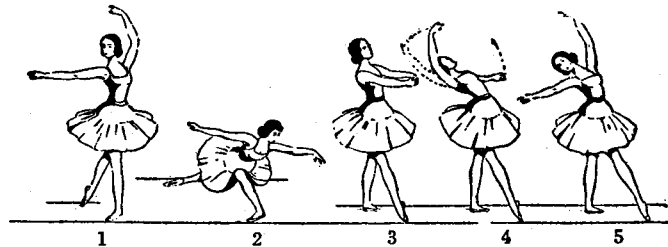
izquierdo va hacia atrás, los brazos desde la 1ª posición, van así: el derecho sube a la 3ª posición, el izquierdo se aparta a la 2ª y luego el torso vuelve a su posición inicial. Brazos: el derecho se abre a la 2ª posición, el izquierdo se levanta a la 3ª.



Quinto Port de bras

DIBUJO 31

6) *Grand port de bras*. Pararse en posición *croisé* hacia atrás, la pierna izquierda detrás, el brazo izquierdo ya está en 3ª posición, el derecho en 2ª; hacer el *plié* sobre la pierna derecha, llevando la izquierda hacia atrás. Puede estar usted parada sobre toda la planta o, separando el talón del piso, párese sobre los dedos. (Aquí la primera flexión obliga al torso a trabajar y doblarse con fuerza). En este momento el torso se inclina



Grand port de bras

DIBUJO 32

mucho hacia adelante y junto con él va el brazo izquierdo, sin perder su lugar en 3ª posición. Después de inclinar el torso hasta el límite, debe mantenerse completamente recto. Para no perder esta posición en virtud de la fuerte inclinación hacia adelante, debe conservarse bien derecha la espina dorsal, evitándose así toda "joroba". En este momento, el brazo derecho baja y se encuentra con el izquierdo en la 1ª posición, sin cambiar

de lugar en el medio del torso, frente al estómago. Obtenida esta ampliada 1ª posición, el torso se endereza y al mismo tiempo transfiere su peso a la pierna izquierda, yendo el brazo derecho a la 3ª posición, el izquierdo a la 2ª. (El derecho permanece siempre por delante de la cabeza). Encorvarse hacia atrás, manteniendo bien la espalda. La cabeza echada hacia atrás por el hombro izquierdo y con la posición análoga a la del tercer *port de bras*, es decir que el hombro izquierdo está derivado bastante hacia atrás. Luego el brazo derecho se abre en la 2ª posición, la cabeza da vuelta a la derecha, el torso se endereza, el brazo izquierdo va a la 3ª posición y pasando por el *plié* usted vuelve a la posición inicial *croisé*.

Este *port de bras* es frecuentemente hecho en el *adagio*, como preparación para la gran *pirouette*. El movimiento no llega hasta el final; usted se queda en la doblada pierna derecha y en la aumentada 4ª posición, con el brazo derecho en 3ª, y el izquierdo en 2ª.

Para la *pirouette en dehors*, el brazo izquierdo desde la 2ª posición pasa por la 3ª, se adelanta en la posición *préparation à la pirouette*. El derecho se abre en 2ª posición. Para la *pirouette en dedans*, al alcanzar la misma posición de los brazos, con un amplio movimiento circular llevar el brazo derecho arqueado en la 1ª posición, mientras que el izquierdo permanece en 2ª. Desde aquí se hace la *pirouette*.

Los dos últimos aspectos del *port de bras* son importantes en nuestra educación. Al alcanzarlos, la bailarina puede decir que ha encontrado la correlación entre brazos, cabeza y torso y ha hecho un gran progreso en el dominio de su cuerpo.

No voy a continuar con distintos ejemplos de *port de bras*. Se puede variarlos hasta el infinito, combinando sus elementos básicos.

Algunas observaciones sobre el trabajo de los brazos.

Si usted está parada, por ejemplo, después de efectuar el *développé*, con la pierna estirada en 2ª posición a 90° y los brazos también en 2ª posición, entonces debe bajar primero los brazos; la pierna todavía es retenida, cuando los brazos ya empezaron el movimiento; se termina bajando la pierna simultáneamente con los brazos. Eso proporciona un trabajo útil a la pierna y el movimiento también adquiere un matiz más tranquilo, sin prisa.

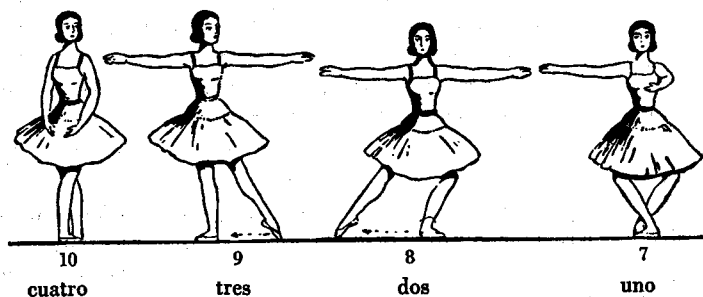
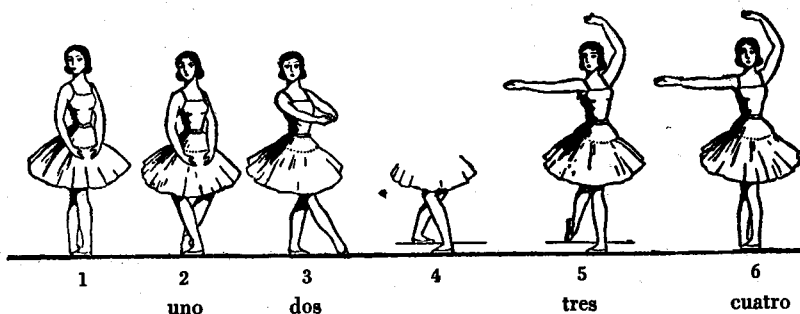
Efectuando los movimientos menores de la danza, *allegro* o *adagio*, quiero decir "poses menores", no se alcen demasiado los brazos. Solamente efectuando las "grandes poses" los brazos se levantan muy alto. Eso se debe tener en cuenta efectuando los pequeños *adagio* y *allegro*, para no encontrarse con el "juego" de brazos en perjuicio de los movimientos de las piernas.

EJEMPLOS DE LA PARTICIPACIÓN DE LOS BRAZOS EN LOS EJERCICIOS

Cuando se hace el ejercicio complicado, ornamental, con combinaciones de varios *pas*, entonces se empieza a introducir los brazos en el movimiento general, y éstos desempeñan un papel muy importante. Por ejemplo, para el *développé* existen muchas figuras diferentes, pero siempre los brazos son introducidos en el movimiento.

EJEMPLO EN LA BARRA.

Tres *ronds de jambe en l'air en dehors* con una pausa en el *plié* sobre la pierna izquierda en el *pose effacé* hacia adelante, en el piso, volviendo el torso y torciéndolo, y el brazo hacia la pierna. Abrir la mano,



Temps lié

DIBUJO 33

como indicando la punta del pie. Luego hacer tres *battements frappés*, tres *ronds de jambe en l'air en dedans*, una pausa en el *effacé* hacia atrás en el piso, en *plié*, sobre la pierna izquierda. El torso es retorcido hacia atrás, la cabeza por encima del hombro, la mirada se dirige hacia la punta del pie y la mano delante de usted, frente al pecho, con la palma hacia abajo, bien abierta y un poco alzada. Se termina con tres *battements frappés*.

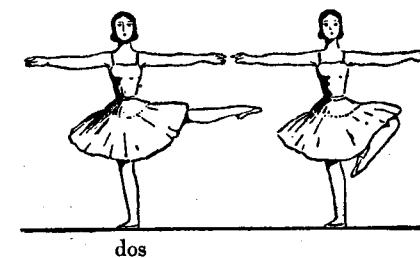
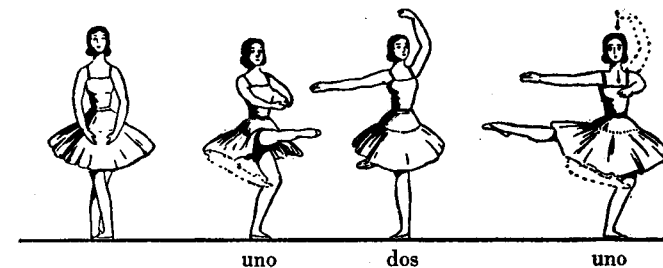
TEMPS LIÉ

(En el centro)

Esta es una combinación de movimientos con dificultades progresivas adoptada universalmente, desde los primeros años.

El *temps lié* más simple se ejecuta de la siguiente manera:

Colocarse en 5ª posición *croisé*, la pierna derecha adelante. Efectuar un *demi-plié*, ambas manos en 1ª posición, la pierna derecha se desliza con la punta hacia adelante sobre *croisé* mientras que la izquierda se



Temps lié a 90°

DIBUJO 34

queda en el *plié*. La mirada fijada en la punta de los dedos con la cabeza inclinada en la misma dirección. Transferir el peso del cuerpo a la pierna derecha, efectuando sobre esta misma pierna un preventivo *demi-plié* de paso, estirando atrás los dedos del pie izquierdo, alzando el brazo izquierdo hacia arriba, el derecho hacia un costado, estirar la pierna izquierda atrás en 5ª posición *en face* sobre *demi-plié*; pasar el brazo izquierdo en la posición 1ª el derecho se queda en 2ª; deslizarse con la extremidad de la pierna derecha hacia la 2ª posición, dejando la izquierda en el *plié*; pasar el peso del cuerpo sobre la pierna derecha estirada (abriendo el brazo izquierdo en 2ª posición), con los dedos extendidos avanzar la pierna izquierda hacia adelante en 5ª posición *en demi-plié*; bajar los brazos en la posición preparatoria. Repetir todo el ejercicio empezando por la pierna izquierda. Los mismos movimientos se efectúan hacia atrás.

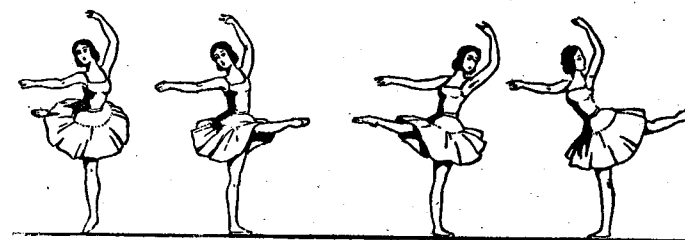
En los años superiores se puede hacer el *temps lié* alzando las piernas a 90° cuando se hace el movimiento hacia adelante, hacia atrás y en 2ª posición. Desde la posición 5ª *demi-plié* sobre la pierna izquierda, efectuando con la derecha el *développé* hacia adelante sobre *croisé*; pasar sobre la pierna derecha en *attitude croisé* hacia atrás, caer sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, conduciéndola hacia la pierna derecha, la cual se dobla hacia la rodilla a 90°. Efectuar el *développé* con la pierna derecha en 2ª posición y luego pasar sobre ella en media punta, alzando la pierna izquierda en 2ª posición a 90°. *Demi-plié* sobre la pierna derecha, doblar la izquierda en la rodilla; conduciéndola hacia adelante, continuar el movimiento. La posición de los brazos es la misma que cuando se efectúa en el piso. (Dibujo 34).

El *temps lié sauté* se compone de pequeños *sissonnes tombées* que siguen uno al otro, pero en realidad corresponde al *allegro*.

## V. POSES DE LA DANZA CLÁSICA

### ATTITUDES

CON la palabra *attitudes* se define la pose sobre una pierna mientras que la otra está levantada a 90° y apartada hacia atrás en posición doblada. Por eso la pose sobre *développé* hacia adelante no se puede denominar *attitude*, ya que la pierna en *développé* está estirada, derecha. Yo llamo estas poses únicamente *développé* sobre *croisé* o sobre *effacé*. En las *attitudes* se debe levantar el brazo correspondiente a la pierna. El otro brazo se encuentra en 2ª posición.



*Attitude croisée*

*Développé hacia adelante sobre croisé*

*Développé effacé hacia adelante*

*Attitude effacée*

DIBUJO 35

La pierna derivada hacia atrás debe ir acompañada por la rodilla bien apartada hacia atrás, y sin dejarla caer. La pierna doblada permite que también el torso se doble en los movimientos giratorios, de manera elegante y liviana, mientras que la pierna recta estirada del *arabesque*

impide la flexión y dificulta las vueltas. Para el mejor conocimiento de las *attitudes* estudiaremos su ejecución según las escuelas francesa, italiana y rusa, sobre *croisé* y sobre *effacé*.

ATTITUDE CROISÉE

La *attitude croisée* en la escuela francesa del período de la decadencia se efectúa junto con el torso inclinado del lado de la pierna sobre la cual uno está parado; gracias a eso, el hombro correspondiente al brazo levantado se encuentra mucho más alto que el otro.

En la escuela italiana, el torso se mantiene derecho, con la espalda recta. El dibujo completo se expresa en la vuelta de la cabeza o en el alzamiento de uno a otro brazo.

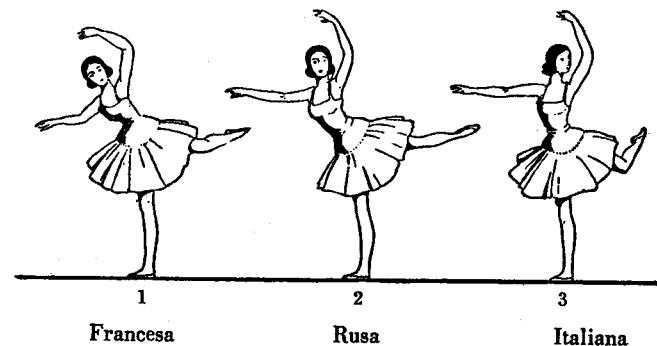
Mi *attitude croisée* es así: las espaldas al mismo nivel, el torso se dobla hacia atrás; la espalda no está derecha, sino encorvada; la pierna bien apartada hacia atrás. La cabeza, con una vuelta bien marcada hacia el hombro. El torso, en la *attitude*, inevitablemente se inclina hacia la pierna sobre la cual usted está parada, pero gracias a la pierna "aspirada" y al dorso "retomado" los hombros se enderezan y así se obtiene el dibujo deseado. Se pueden cambiar los brazos, levantando el opuesto a la pierna. Entonces el torso se inclina del lado opuesto, sin romper la corrección de la pose. Cuando la espina dorsal trabaja correctamente, se puede "jugar" con el torso como una quiere.

ATTITUDE EFFACÉE

La *attitude effacée* de la escuela italiana conserva la espalda recta, aunque el torso entero se "borra", inclinándose hacia la pierna doblada. Efectuando la *pirouette*, la pose se "borra", la rodilla involuntariamente cae o, al contrario, la rodilla se levanta y la punta declina.

Mi *attitude* se aproxima a la francesa. El torso se dirige hacia la pierna parada, un poco hacia adelante. Los brazos y la pose entera tienen tendencia en una sola dirección, lo que imprime a esta *attitude* un aspecto de vuelo. La diferencia con la *attitude* francesa consiste en lo mismo que la *attitude croisée*. A pesar de su tendencia hacia adelante y el torso inclinado hacia la pierna parada, los hombros no se encontrarán uno más alto que otro.

Tal *attitude* es muy cómoda para los giros.

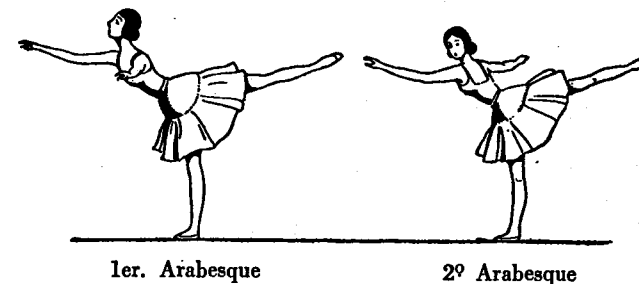


*Attitude effacée*

DIBUJO 36

ARABESQUES

El *arabesque* es una de las poses básicas de la danza clásica actual. Las fo mas del *arabesque* son múltiples hasta el infinito. Los principales *arabesques* adoptados en nuestros bailes son los cuatro siguientes:



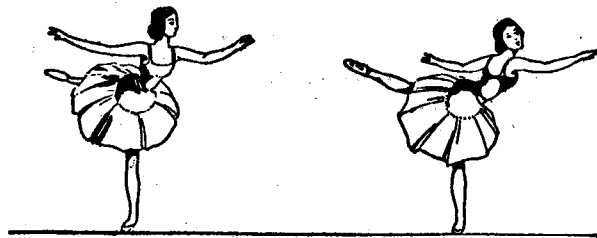
DIBUJO 37

1er. *Arabesque*. (Se lo denomina también abierto, *ouverte*, *alongée*, pero actualmente estos nombres cayeron en desuso).

El cuerpo se apoya sobre una pierna; la otra, estirada y derecha, se aparta del piso y se alza a una altura no menor de 90°. Las piernas en posición *effacé*. El brazo, opuesto a la pierna levantada, se estira hacia adelante, el otro se aparta hacia atrás. Las manos se extienden y dan

la vuelta con la palma hacia abajo, como si se apoyaran en el aire. El torso se extiende hacia adelante. La cabeza en posición de perfil, lo mismo que la figura entera. Los hombros, derechos, como en los demás *arabesques*. En el *arabesque*, el papel definitivo lo desempeña el dorso: sólo poniéndolo correctamente se puede obtener una línea hermosa. Para explicar mejor la posición correcta, estudiaremos el *arabesque* francés, el italiano y el ruso.

El *arabesque francés* toma la pose de manera destefñida; el torso no es "agarrado" ni estirado, sino que se inclina hacia adelante en forma pasiva. El brazo es retenido artificialmente en 2ª posición y por eso no tiene un aspecto vivo, expresivo.



3er. Arabesque

4º Arabesque

DIBUJO 38

El *arabesque* italiano elimina la blandura de la pose; el torso está bien "agarrado", pero no inclinado; la espalda se mantiene recta, el brazo desde la 2ª posición se aparta bruscamente hacia atrás.

Yo indico el *arabesque* siguiente: el torso está inclinado hacia adelante, tanto que siente uno la tendencia hacia adelante, pero el dorso no está blando, sino encorvado enérgicamente, sujetado en la cintura. El brazo se aparta bastante para que una se sienta cómoda en relación con los músculos del torso entero, quiero decir, algo atrás de la 2ª posición.

2º *Arabesque*. El torso y las piernas se encuentran en la misma posición que en el 1er. *arabesque*, pero se extiende adelante el brazo, que corresponde a la pierna estirada. La otra pierna se aparta tanto hacia atrás, que se la ve detrás del torso. La cabeza es dirigida hacia el espectador.

3er. *Arabesque*. Aquí la cara se dirige hacia el espectador. La pierna se encuentra en *croisé* hacia atrás a 90°. El torso se inclina hacia adelante y la espalda está sujeta. Se extiende adelante el brazo correspondiente a la pierna estirada hacia atrás, el otro brazo es desviado hacia el costado. La cara se dirige hacia el primer brazo, la mirada sigue su movimiento.

4º *Arabesque*. Las piernas se encuentran en la misma posición que en el 3º, pero hacia adelante se halla el brazo opuesto a la pierna levantada y el torso hace la vuelta, sujeto por un gran encorvamiento de la espalda. El otro brazo se asoma por detrás del dorso. Este *arabesque* se encuentra en posición de medio giro dorsal hacia el espectador. La cabeza da vuelta hacia el espectador, subrayando su dirección con la mirada. Las espaldas deben guardar el mismo nivel. El torso no debe inclinarse hacia adelante. Este *arabesque* es el más difícil de todos y necesita una comprensión completa de sus formas.

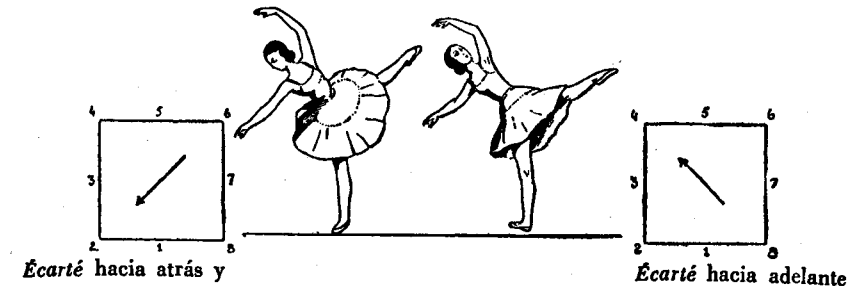
Cuando estudiemos la ejecución de los giros en *arabesque*, entenderemos claramente el valor respectivo de los *arabesques* francés, italiano y ruso.

En las vueltas, el *arabesque* francés no ofrece la posibilidad de desarrollar el movimiento. En el italiano, la pierna inevitablemente se dobla en la rodilla, rompiendo la línea, lo que se observa a menudo en las bailarinas italianas. El *arabesque* que yo propongo da aplomo, energía en las vueltas, sin que se pierda la tensión de la pose y de la pierna.

Cuando se hace el giro en *arabesque*, este giro debe ser bien expresado. Desde la posición preparatoria (4ª posición *croisée*), rebotando con el talón de la pierna, puesta adelante, debe pasarse de súbito sobre un *arabesque* bien dibujado, si no el giro no resulta y la fuerza se pierde. Entendiendo bien el problema, se debe realizar de golpe el *arabesque*, sin calcular que una puede corregirse en el momento de efectuar el movimiento.

ÉCARTÉ

*Écarté* es una pose que se efectúa de la siguiente manera: *écarté* hacia atrás: parándose sobre la pierna derecha, derivar la izquierda sobre



Écarté hacia atrás y

Écarté hacia adelante

DIBUJO 39

*développé* a 90°, en dirección del punto N° 4 de nuestro plano del aula (Dibujo 2, C). La pierna *en dehors* desde la cadera. La pose entera se realiza en un solo plano, en diagonal con relación al espectador. El brazo izquierdo se levanta en 3ª posición, el derecho en 2ª. El torso debe encorvarse hacia el costado, en dirección a la pierna parada, pero sujetando bien la espalda. El torso permanece natural, pero no simplificado hasta perder lo artístico. La cabeza da vuelta a la derecha.

*Écarté* hacia adelante. La pierna se dirige hacia el punto 2 (Dibujo 2, C). La pose gallarda y altiva del *écarté* se obtiene igualmente en ambos casos. Se levanta el brazo que corresponde a la pierna alzada. La cabeza da vuelta en la misma dirección. En ambos casos se pueden levantar los dos brazos.

## VI. MOVIMIENTOS INTERMEDIOS Y AUXILIARES

### PAS DE BOURRÉE

EN la danza clásica, para desplazarse se usa un paso de danza y no el común. Uno de los más usados es el *pas de bourrée*.

Hay algunas variaciones del *pas de bourrée* y se lo efectúa en distintas direcciones.

Durante mucho tiempo, el *pas de bourrée* se mantuvo en Rusia con el diseño blando, poco subrayado, de la escuela francesa. Con la influencia de los italianos, aumentada a fines del siglo XIX, el aspecto del *pas de bourrée* cambió. La pierna se levanta en forma destacada y todo el movimiento se pone más de relieve. Yo me inclino a este tipo de *pas de bourrée*, habiéndolo ensayado en mis prácticas.

Se debe observar que la pierna se levante notoriamente del piso, tanto en el aprendizaje preliminar en media punta, como en el trabajo siguiente en punta.

El *pas de bourrée* se divide en dos tipos principales: con cambio de pierna y sin éste. En el primer caso, si se empieza con la pierna derecha, quedará al final la pierna izquierda adelante. En el segundo caso, queda la derecha.

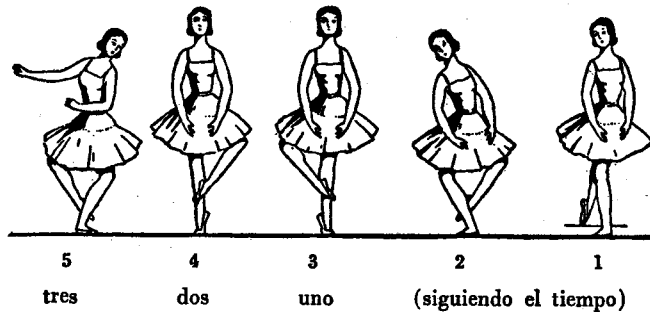
### PAS DE BOURRÉE CON CAMBIO DE PIERNAS

Para familiarizarse con el *pas de bourrée* en clases preliminares, se adopta precisamente este tipo.

Ponerse en pose *croisé* con la pierna izquierda hacia atrás (la derecha permanece en el piso tocándolo con la planta entera). Los brazos en



la posición preparatoria. *Demi-plié* sobre la pierna derecha. Ponerse sobre la pierna izquierda en media punta, conduciéndola hacia la pierna derecha. Levantar la pierna derecha *sur le cou-de-pied* hacia adelante (pero sin apretarla contra la pierna izquierda, sino a una pequeña distancia), traspasar sobre la pierna derecha en media punta, sin cambiar de lugar. La pierna izquierda *sur le cou-de-pied* está adelante, como ya hemos explicado. Caer sobre la pierna izquierda sobre *demi-plié en croisé*. La pierna derecha *sur le cou-de-pied* va hacia atrás. Los brazos toman la pequeña pose *croisé*. Repítase lo mismo empezando con la otra pierna.



*Pas de bourrée* (con cambio de pierna)

DIBUJO 40

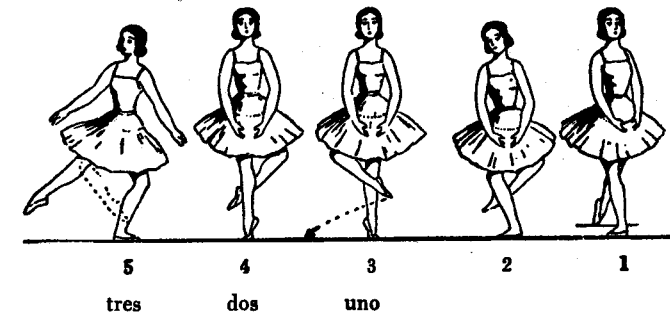
Se puede empezar el estudio del *pas de bourrée* con una serie de estos movimientos observando con cuidado que las piernas se levanten correctamente y que los dedos estén bien estirados y mantenidos. Eso acostumbra a trabajar bien el pie en el *pas de bourrée*, de manera que cuando usted pase al ritmo más rápido, el pie no se quedará como muerto, sino que, al contrario, se moverá, no tan destacadamente como en el estudio preliminar, pero participará en el movimiento.

PAS DE BOURRÉE SIN CAMBIO DE PIERNA

Este *pas de bourrée* se ejecuta con la abertura de la pierna al final del *pas* y con movimiento hacia un costado. Debe evitarse abrir demasiado las piernas, haciendo el paso hacia el costado.

Ponerse en pose *croisé*, la pierna izquierda hacia atrás. Los brazos en la posición preparatoria. Empezando el movimiento, alzarlas un poco

y volver a esta pose. *Demi-plié* sobre la pierna derecha, pasar sobre la pierna izquierda en media punta. La pierna derecha se alza adelante *sur le cou-de-pied* (lo mismo que en el *pas de bourrée* que precede). Pasar sobre la pierna derecha en media punta, con un movimiento al costado, a la derecha. La pierna izquierda atrás *sur le cou-de-pied*. Caer sobre la pierna izquierda en *demi-plié*; la derecha se abre en 2ª posición a 45°. Los brazos se abren en 2ª posición, no muy alta.



*Pas de bourrée* (sin cambio de pierna)

DIBUJO 41

Para la continuación, colocarse en la pierna derecha y ejecutar lo mismo con la otra, hacia la izquierda.

Lo repito: todos estos movimientos se pueden hacer en distintas direcciones: hacia adelante, hacia atrás, en *croisé*, en *effacé*, en *écarté*.

Si usted efectúa el *pas de bourrée* sin el cambio de piernas en *écarté*, haciendo el movimiento hacia la derecha, en el momento de detenerse, la pierna derecha estará en *écarté* hacia adelante y con el movimiento opuesto, hacia la izquierda, la pierna izquierda se abrirá en *écarté* hacia atrás.

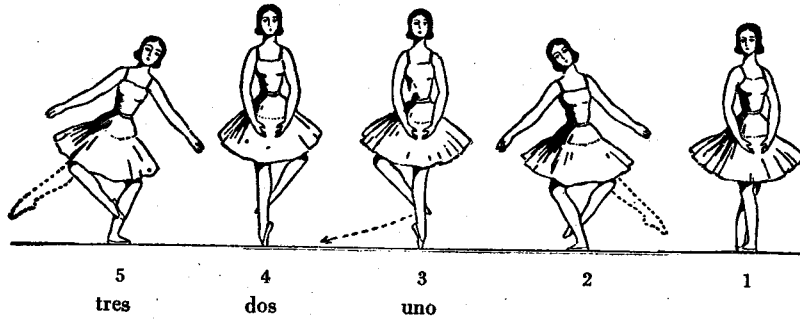
PAS DE BOURRÉE DESSUS-DESSOUS

El *pas de bourrée dessus-dessous* se estudia en las clases siguientes, empezándolo en media punta.

1) *Dessus*. Colocarse en la 5ª posición, la pierna derecha adelante. Los brazos en la posición preparatoria. *Demi-plié* sobre la pierna derecha, abrir la pierna izquierda en 2ª posición a 45° y ponerse sobre ella en

A. VAGANOVA

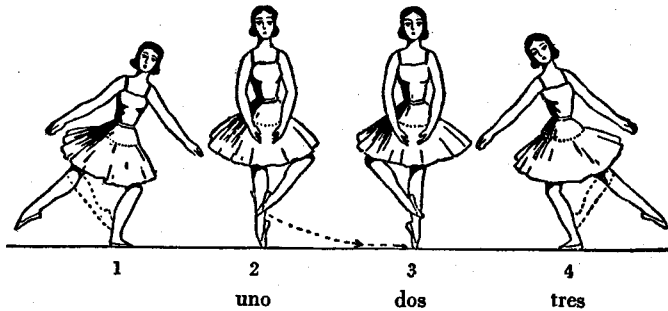
media punta, traspasando con la derecha hacia adelante <sup>1)</sup>. La pierna derecha se levanta atrás *sur le cou-de-pied*, lo mismo que en los casos anteriores. Los brazos se abren paulatinamente en 2ª posición al finalizar el movimiento. Traspasar el peso del cuerpo sobre la pierna derecha en



*Pas de bourrée dessus* (en punta)

DIBUJO 42

media punta, pasándola adelante de la izquierda, la izquierda hacia atrás *sur le cou-de-pied* (lo mismo). Caer sobre la pierna izquierda en *demi-plié*. La derecha se abre en 2ª posición a 45°. Todo el movimiento hacia la derecha.



*Pas de bourrée dessous* (en punta)

DIBUJO 43

<sup>1)</sup> No pasar la pierna hacia adelante en forma de semicírculo, sino cortando por la línea recta, pasándola desde la 2ª posición a la 5ª. Observando eso, Vd. evitará en adelante una ejecución descuidada. Ejecutando el *pas de bourrée en tournant*, este detalle de la ejecución acostumbra sin querer a dominar correctamente el dorso; éste no girará de golpe, sino a su debido tiempo.

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

2) *Dessous*. 5ª posición, *demi-plié* sobre la pierna izquierda; abrir la pierna derecha en 2ª posición y pararse sobre el mismo miembro, en media punta: la pierna izquierda va *sur le cou-de-pied* hacia adelante. Pasar sobre la pierna izquierda en media punta, tras la pierna derecha. La pierna derecha va *sur le cou-de-pied* hacia adelante. Caer sobre la pierna derecha en *plié*; la pierna izquierda se abre en 2ª posición a 45°. Todo el movimiento hacia la izquierda. Los brazos van como en el caso anterior.

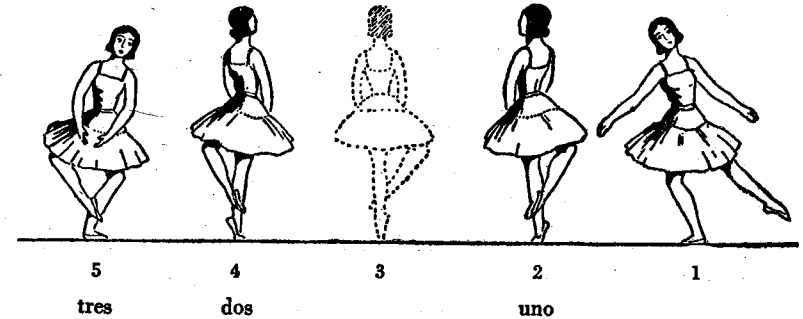
En el estudio preliminar del *pas de bourrée*, el "acento" cae en el *plié* final.

Más adelante, el movimiento pierde su "acento" y los *pas* siguen uno al otro.

PAS DE BOURRÉE EN TOURNANT

Este *pas* en la danza a menudo se junta a otro cualquiera; puede decirse que "sirve" a este otro *pas* como *préparation*.

Todas las múltiples variaciones del *pas de bourrée* se pueden hacer en *tournant*. Estudiaremos, como ejemplo, el caso siguiente:



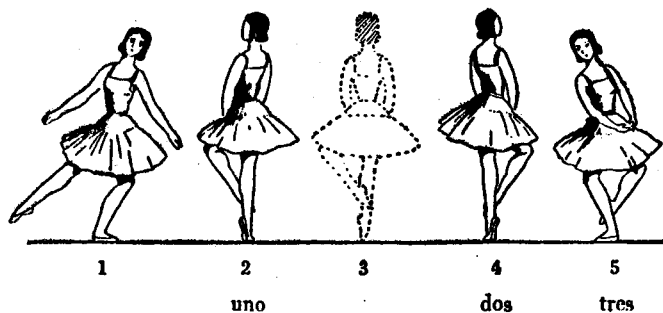
*Pas de bourrée en tournant en dedans*

DIBUJO 44

*Pas de bourrée en dedans*. Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. *Demi-plié* sobre la pierna derecha. La izquierda va en 2ª posición a 45°. Poniéndose sobre la pierna izquierda en media punta, dar vuelta hacia la derecha en semicírculo, la derecha resbala *sur le cou-de-pied* hacia adelante. Completar la vuelta sobre la pierna derecha en media punta, la pierna izquierda *sur le cou-de-pied* atrás. Caer sobre la pierna izquierda en *plié*, la pierna derecha *sur le cou-de-pied* adelante.

A partir de este movimiento, se puede continuar el *pas de bourrée en dehors* de la siguiente manera:

*Demi-plié* sobre la pierna izquierda; abrir la pierna derecha en 2ª posición a 45°, parándose sobre la pierna derecha en media punta, dar vuelta a la derecha en semicírculo; la pierna izquierda se desliza hacia atrás *sur le cou-de-pied*. Completar la vuelta sobre la pierna izquierda, la derecha *sur le cou-de-pied* adelante, y, luego, caer sobre la pierna derecha, abriendo la izquierda en 2ª posición a 45°.



*Pas de bourrée en tournant en dehors*

DIBUJO 45

Los brazos se abren al empezar el movimiento en 2ª posición a media altura; ciérranse en posición preparatoria durante el *pas de bourrée* y ábranse en la debida dirección en relación con el movimiento siguiente.

La cabeza mantiene la mirada hacia el espectador el mayor tiempo posible; luego sigue la vuelta del torso.

### PAS COURU

Cuando se ejecutan uno tras otro algunos *pas de bourrée*, obtenemos el *pas-couru*. En la mayor parte de los casos, éste se hace con un ritmo rápido. Este *pas* se emplea a menudo para tomar impulso en los grandes saltos, hasta en el *jeté* y principalmente en la danza masculina.

También se lo emplea con frecuencia en la danza femenina, en punta, con el movimiento hacia adelante, pasando por la diagonal de la escena o efectuando un círculo en la misma.

### COUPÉ

Este pequeño *temps* intermedio es un movimiento que facilita el principio de otro *pas*. El *coupé* se hace como preparación, como impulso para el *pas* siguiente y se ejecuta, generalmente, después del tiempo.

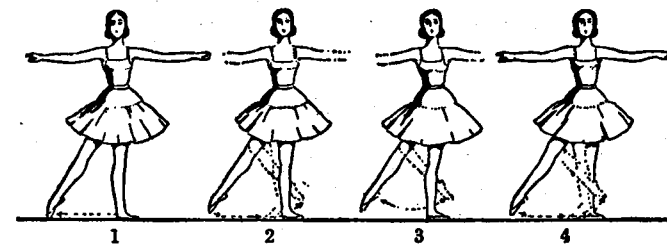
Supongamos que se debe efectuar el *pas ballonné* hacia adelante, cuando usted está en pose *croisée*, hacia atrás sobre la pierna derecha.

Se debe hacer al principio el *coupé-plié* sobre la pierna derecha y pasar en *plié* sobre la izquierda, quiero decir, apoyarse en flexión sobre ella, haciéndolo con un movimiento corto, como pisando ligeramente el piso con la pierna izquierda. La derecha se encuentra *sur le cou-de-pied* y desde aquí continúa el movimiento.

El *coupé* puede efectuarse de otras maneras, en relación con el *pas* indicado. (Ver, por ejemplo, el *jeté en attitude*, página 105)

### FLIC - FLAC

El *flic-flac* se efectúa en el ejercicio y también en el *adagio* como *pas* intermedio entre dos movimientos. En el ejercicio, en el estudio preliminar, se lo agrega a algún otro *pas*, por ejemplo, el *battement tendu*.



*Flic-Flac*

DIBUJO 46

El *flic-flac en dehors* se ejecuta en las clases preliminares en una forma algo más simple que en la danza terminada y como un *pas* intermedio. Se empieza a ejecutarlo en dos tiempos, de la manera siguiente:

La pierna abierta en 2ª posición; con un pequeño impulso deslizarse en 5ª posición en media punta con la pierna estirada hacia atrás; resbalar

con la punta en la posición algo más que *sur le cou-de-pied*, lo que ocurre inevitablemente gracias al carácter desbordante del movimiento. Lanzar la pierna en 2ª posición y con igual movimiento arrojarla adelante, de manera que pase adelante, más lejos, que *sur le cou-de-pied*; abrir de nuevo en 2ª posición.

En las clases superiores el *flic-flac* se hace en un solo tiempo y en el momento final se debe levantar en media punta y luego se lo ejecuta *en tournant*.

El *flic-flac en dedans* se ejecuta del mismo modo, con la diferencia que el primer traspaso de la pierna se hace hacia adelante, el segundo hacia atrás.

## FLIC-FLAC EN TOURNANT

*En dehors*. Primeramente la pierna y el brazo están abiertos en 2ª posición. Con el primer movimiento, los brazos se juntan abajo, como si dieran empuje al torso para efectuar el giro *en dehors*. Con el segundo movimiento, cuando la pierna va hacia adelante, se toma la posición deseada, sin olvidar que el primer movimiento se hace *en face* y el segundo en el giro.

*En dedans* se realiza al contrario. El primer movimiento de la pierna se hace hacia adelante y la vuelta del torso *en dedans*. Se termina con la pose deseada.

## P A S S E

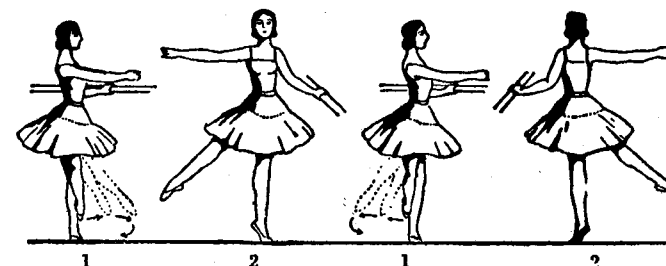
El *passé* responde a su denominación francesa, es decir, que es un movimiento de ayuda, que traspasa la pierna de una posición a otra.

Si estamos en el *développé* hacia adelante sobre *effacé*, y queremos pasar la pierna en *arabesque*, sin describir con ella el *grand rond de jambe*, entonces doblaremos la pierna en la rodilla, dejándola a la altura de 90°; pasaremos la punta del pie cerca de la pierna sobre la cual estamos parados y la adelantaremos en 3er. *arabesque*. El hecho de hacer la pierna este camino se denomina el *passé*.

El mismo movimiento se puede llevar a cabo con un salto, impulsándose desde el piso con la pierna sobre la cual uno está parado. También tendrá el mismo nombre. El *passé* se puede efectuar también en el piso, lo mismo que en el *rond de jambe par terre*; entonces será el *passé* sobre 1ª posición.

## TEMPS RELEVÉ

La denominación francesa de este movimiento, que proviene del verbo francés *se relever* (levantarse) explica su forma: *relevé* es el levantamiento sobre una sola pierna. Este movimiento se encuentra a menudo como movimiento preparatorio para el siguiente. Toma una forma especial cuando sirve como preparación para el giro. Lo describiremos más adelante, empezando ahora con el tipo básico, es decir, *petit* y *grand relevé*.



Temps relevé

DIBUJO 47

## PETIT TEMPS RELEVÉ

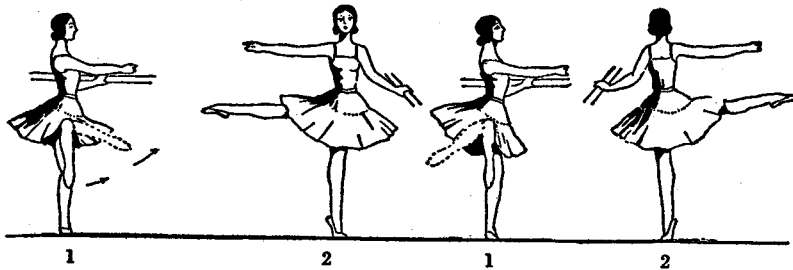
Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha hacia adelante. Efectuar el *demi-plié*, la pierna derecha *sur le cou-de-pied* adelante, de la manera explicada en el dibujo. El brazo derecho se dobla en 1ª posición, el izquierdo se aparta en 2ª. La pierna derecha, con un movimiento de paso hacia adelante, sin detenerse, se aparta en 2ª posición a 45°. Al mismo tiempo, el brazo derecho se abre en 2ª posición, la pierna izquierda, simultáneamente, se levanta en media punta. Empezando este movimiento, dejar inmóvil la parte superior (desde la rodilla arriba); efectuar el movimiento de apartar la pierna en 2ª posición únicamente con su parte inferior (desde la rodilla abajo), reteniendo la parte superior de la pierna sin cambiar la posición. Así, la parte inferior de la pierna se estira tanto como le permite la contracción muscular de la parte superior.

Así, la pierna adquiere distinta y nueva forma de movimiento, hasta ahora desconocida para nosotros. Es su derivación hacia adelante y hacia

atrás, sin mover la parte superior. Esto servirá de base para el estudio de los giros, que se efectúan con una sola pierna, ya que tal ejercicio de su parte inferior le permite trabajar sin hacer intervenir el torso.

GRAND TEMPS RELEVÉ

El comienzo es el mismo que en el *petit relevé*, pero la pierna derecha se dobla en alto, la punta frente a la rodilla. Después del *demi-plié* la pierna se estira en 2ª posición a 90° con el mismo movimiento "de paso", sin retardamiento en el *développé en avant*. Igualmente debe levantarse en media punta y los movimientos de brazos son también los mismos.



Grand temps relevé

DIBUJO 48

El *relevé* sirve como preparación para giros en el caso en que éstos se efectúen no con ambas piernas, es decir, no empezando con *préparation* desde la 4ª o 5ª posición, sino en el caso de hallarse la bailarina parada en una sola pierna, mientras que la otra está en el aire. Cuando efectuamos el *relevé* como preparación para los giros, aquél se realiza diferentemente: la pierna derecha también en 2ª posición, sin detenerse, con un movimiento "de paso" hacia adelante y acaba en *sur le cou-de-pied*, ocurriendo todo esto en un solo tiempo, es decir, quedándose en *plié*, mientras que durante el segundo tiempo el giro se efectúa con la pierna derecha, que se "adosa" al *cou-de-pied* de la izquierda. El *grand relevé* se hace como el movimiento preparatorio para los giros en 2ª posición a 90°, en tanto que la forma de este *relevé* no se cambia, agregándole solamente el giro.

VII. SALTOS

Los saltos de la danza clásica son muy variados en su aspecto. Estudiándolos veremos que se subdividen en dos tipos básicos. En el primer tipo, los saltos son aéreos. Para esta clase de salto, el bailarín debe comunicar gran fuerza al movimiento, debe como "morir en el aire". En el segundo tipo, encontramos los movimientos que pueden ejecutarse sin abandonar el piso, sin el salto. Estos movimientos no son dirigidos hacia arriba, sino que, como ciertas plantas, se deslizan por el suelo; este tipo de saltos se denominan *terre à terre*.

En el desarrollo del salto, uno debe guiarse por las siguientes indicaciones:

1) Antes de efectuar el salto hay que hacer el *demi-plié*. Como el principal factor de fuerza que hace que el bailarín se aparte del piso es el pie, en el estudio del salto se impone hacer correctamente el *demi plié*, es decir no separar los talones del piso.

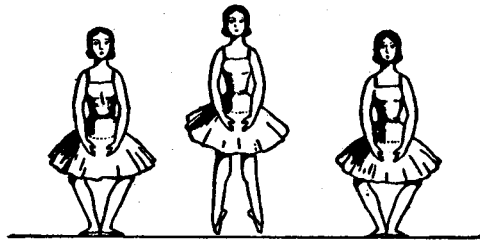
2) En el momento de efectuar el salto, mantener las piernas extendidas y con gran tensión en la rodilla, en el empeine y los dedos del pie, si el salto es con ambas piernas. Cuando se hace en una sola pierna, la otra adopta la posición correspondiente a la pose; también debe conservarse estrictamente la posición *en dehors* de la parte superior de la pierna y la esbeltez del dorso, es decir no pronunciar las nalgas.

3) Después del salto, las piernas deben tocar el piso primeramente con la punta, luego pararse sobre el talón y descender sobre un *demi-plié*. Después de eso, estirar las rodillas.

Como con razón decía Volinsky <sup>1)</sup>, la elevación consta de dos elementos: la elevación misma y el *ballon*. Elevación propiamente dicha es el vuelo: el bailarín se aparta del piso y efectúa un salto alto en el aire,

<sup>1)</sup> Gran crítico y conocedor del ballet ruso. (N. del T.)

pero tal salto puede resultar sin sentido o simplemente parecer un ejercicio acrobático. Un acróbata puede saltar por encima de diez personas, puestas una tras otra, maravillando con su habilidad al espectador, pero no podemos decir que tenga elevación. No es más que un truco mecánico, que proviene de unos músculos bien desarrollados. Para obtener una elevación "bailable", es necesario agregar al salto el *ballon*. Por la palabra *ballon* entendemos la capacidad de un hombre de conservar en el aire la pose y la posición que le es familiar en el piso. Por ello es que, cuando estamos frente a un salto alto con *ballon*, hablamos de elevación clásica. La elevación es desarrollada por una serie de movimientos; así como al desarrollo del salto que termina en ambas piernas corresponde el *changement de pied*, al desarrollo del salto con un movimiento hacia adelante, hacia atrás y hacia un lado, sobre una pierna, tipo "trampolín", corresponde el *pas balloné*. Estos *pas* preparatorios destinados a la "gran elevación" deben ejecutarse con gran tenacidad, empeño y abundancia en el tercero y cuarto años del aprendizaje, y efectuarlos en gran cantidad.



*Temps levé* sobre las dos piernas

DIBUJO 49

El estudio de los saltos debe abordarse paulatinamente y desde el principio. Para los niños y principiantes, como ejercicios preparatorios, sirven los siguientes:

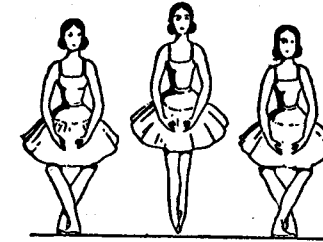
Colocarse en 1ª posición, *demi-plié*, empujarse con los talones y luego saltar, juntando los dedos y estirando el empeine del pie. Bajando, tocar el piso con la punta y acto seguido descender sobre los talones en *demi-plié*; enderezarse y estirar las rodillas.

Lo mismo se hace desde la 2ª y 5ª posiciones. Estos saltos se denominan *temps levé*. Más adelante, estudiando el *temps levé* en el centro, aquél a menudo se efectúa sobre una sola pierna, es decir con una pierna se hace el salto, mientras que la otra conserva la posición adoptada antes del salto. Después de eso, pasaremos a los *changements de pied*.

CHANGEMENT DE PIEDS

PETIT CHANGEMENT DE PIEDS

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, impulsarse desde el piso, saltar en altura, sujetando los dedos extendidos y encorvando el empeine del pie. Descendiendo en el piso, cambiar las piernas; entonces la izquierda se encontrará adelante. Descender así: primero con la punta, luego con el talón, terminando el movimiento con *demi-plié* en 5ª posición. Esta manera desarrolla la suavidad y elasticidad del salto, evitando su dureza.



*Petit changement de pieds*

DIBUJO 50

Para las personas más adelantadas en el estudio de la danza, prefiero otra variación del *petit changement*. Todo se ejecuta del mismo modo, pero no hay que apartar las piernas del piso; con el salto, la punta permanece todo el tiempo en contacto con el suelo; parece que usted solamente se alza sobre los dedos. Los movimientos se ejecutan sin interrupción uno tras otro, sin el sostén en *plié*, pero hay que observar que el "acento" no se efectúa en el aire, sino en el piso, en el *plié*.

En esta forma el ejercicio es todavía más enérgico y más productivo en sus resultados.

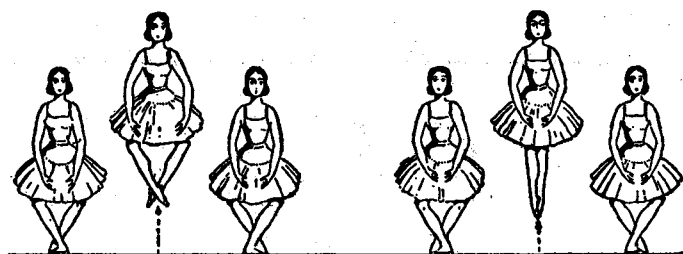
GRAND CHANGEMENT DE PIEDS

Para cumplir este ejercicio el *demi-plié* se hace más hondo, más en tensión, a fin de lograr mayor elevación; empujarse fuertemente con los

## A. VAGANOVA

talones desde el piso, elevarse en el aire, juntar las piernas y mantenerse así; solamente en el último momento cambiar las piernas. Descender en el mismo orden, como en el *petit changement*. Al cambiar las piernas en el aire no debe abrirlas demasiado, si no usted perderá con eso la forma correcta del *changement de pied*, la cual es el cambio de piernas en la 5ª posición. Las piernas hay que apartarlas en la medida que lo exija este cambio, y no más.

En el ejercicio italiano, efectuando el *changement de pieds* es usual doblar las piernas.



Manera italiana

Manera rusa

*Grand changement de pieds*

DIBUJO 51

PAS ÉCHAPPÉ

PETIT ÉCHAPPÉ

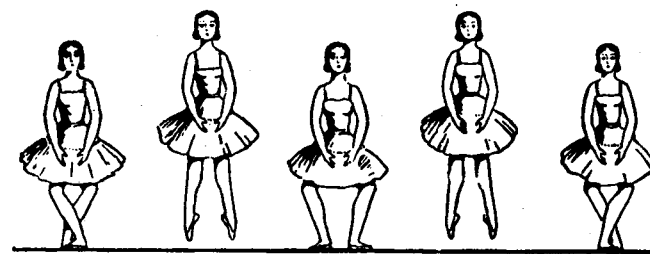
*Demi-plié* en 5ª posición, impulsarse con los talones e inmediatamente, con los dedos y rodillas extendidas, pasar con el salto a la 2ª posición en *demi-plié*, conservando estrictamente la regla indicada para el *plié* en 2ª posición. Volviéndose de regreso mediante otro salto igual, con los dedos y rodillas extendidas, terminar en 5ª posición.

Este *pas* se puede hacer también en 4ª posición en *croisé* y *effacé*, teniendo los brazos en la posición correspondiente. Pero en general, efectuando estos saltos a discreta altura, la posición de los brazos no debe ser muy alta. La posición alta de los brazos debe dejarse para los grandes saltos.

## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

Efectuando el *échappé*, es necesario observar un *plié* metódico de ambas piernas, y cuidar eso sobremanera, ejecutando el *échappé* en 4ª posición.

El *échappé* se puede efectuar terminándolo en una sola pierna. El *pas* en su totalidad es el mismo, solamente la terminación es diferente:

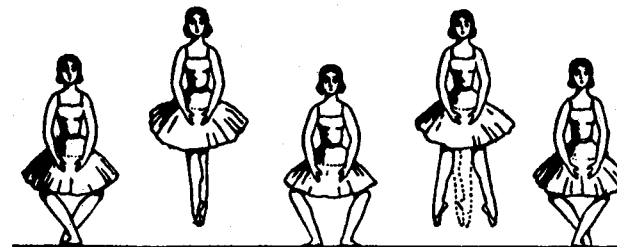


*Petit échappé*

DIBUJO 52

GRAND ÉCHAPPE

las piernas no vuelven en la 5ª posición, sino que una de ellas va *sur le cou-de-pied* hacia adelante o hacia atrás. Este *échappé* se hace tanto en 2ª como en 4ª posición.



*Grand échappé*

DIBUJO 53

Si en el *pétit échappé*, en el salto, las piernas de inmediato se abren en 2ª posición, en el *grand échappé*. luego de efectuar el *demi-plié* (algo más hondo), hay que estirar las piernas, unidas en 5ª posición, al mismo tiempo que se efectúa el salto más elevado posible. Solamente al descender

## A. VAGANOVA

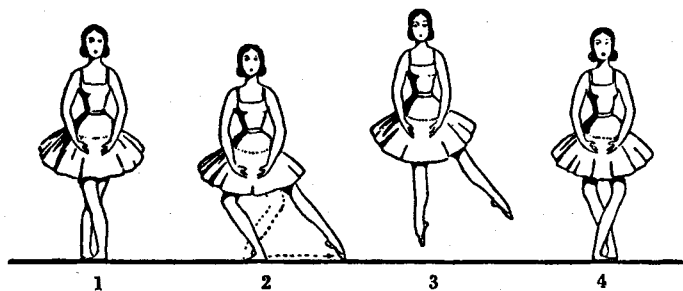
abrir las en 2ª posición. Volver en 5ª posición, también desde un gran salto, impulsándose vigorosamente con los talones desde el piso.

Este *échappé* puede terminarse sobre una sola pierna, cayendo en *attitude*, en *arabesque* o bien en *développé* hacia adelante a 90°, es decir terminándolo en la *grande pose*.

### PAS ASSEMBLÉ

El *assemblé* es el principio fundamental para el desarrollo del salto en general. Constituye la base sólida y el primer paso hacia la danza para los principiantes. A pesar de ser algo complicado, el *assemblé* es uno de las *pas* iniciales. Se introduce desde temprano en el ejercicio, y cuando los alumnos lo entiendan, entonces aprenderán con más facilidad lo que le sigue.

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, apartar la pierna izquierda con un movimiento deslizante hacia el costado y



Assemblé

DIBUJO 54

bien extendida, que toque el piso con la punta, en 2ª posición. Con la pierna derecha, que se quedó en el *plié*, impulsarse desde el piso, extendiendo los dedos. La pierna izquierda, al mismo tiempo que la derecha, vuelve en 5ª posición hacia adelante sobre *demi-plié*. Desde este *plié* el movimiento se repite empezando con la otra pierna.

Es necesario observar con exactitud la 2ª posición, es decir evitar que la pierna se desvíe sobre *écarté* hacia adelante o hacia atrás. La

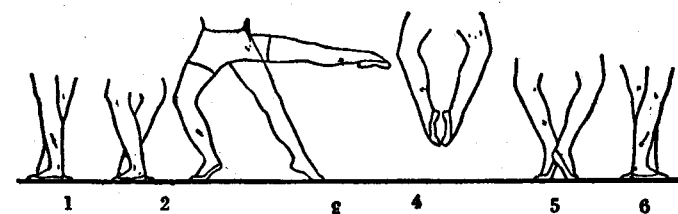
## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

exactitud al principio del estudio de este *pas* garantiza una ejecución correcta más adelante, cuando se lo ejecute de manera más complicada, es decir en el gran *assemblé*.

El *assemblé* se hace también hacia atrás de la manera siguiente: desde la 5ª posición, la pierna derecha adelante, llevarla en 2ª posición y para terminar ponerla atrás en 5ª.

En la etapa subsiguiente donde aumentan las dificultades, la pierna pasa por la 2ª posición a la altura de 45° y por fin, en la última fase se estudia el gran *assemblé*.

Respecto al gran *assemblé*, si lo hacen hacia atrás, la pierna derecha se lanza a 90°, lo mismo que en el gran *battement*. El salto siguiente,



Assemblé (manera italiana)

DIBUJO 55

que debe ser grande, lleva al bailarín hacia un costado. En este preciso momento se debe llevar la pierna izquierda hacia la derecha, adelante, y mantenerlas juntas en el aire, para descender luego con las dos en 5ª posición en *demi-plié*.

Los italianos, para dar la sensación de mayor altura de salto, después de efectuar el gran *battement*, doblan las piernas antes de descender en 5ª posición. Este doblar de piernas en el salto imprime a la danza un carácter grotesco, rompiendo su línea clásica.

Si nosotros, algunas veces, para obtener mayor efecto, ejecutando el gran *assemblé*, acudimos a un cierto doblamiento de piernas en la rodilla durante el salto, lo hacemos sin interrumpir la corrección de la pose, de la manera arriba indicada.

El gran *assemblé* se usa generalmente en el momento más destacado de la ejecución. A fin de obtener la fuerza para este gran movimiento, es más espectacular hacer antes de empezar un movimiento secundario en forma de *glissade* o en la forma de la *préparation* siguiente: efectuar el *grand développé en avant*, caer sobre la pierna correspondiente en *plié*



## A. VAGANOVA

e impulsarse con más fuerza, lanzando la otra pierna en 2ª posición a 90°. Entonces el empuje es más enérgico y así gana el movimiento entero.

En general, para destacar el salto y aumentar su impresión, se debe acompañarlo con otro de menos valor: entonces un movimiento gana por cuenta del otro. Por ejemplo: en "Don Quijote", en la escena del sueño hay un *soubressaut* y *assemblé* consecutivos. Yo efectuaba el *failli* de paso y toda la fuerza del salto la daba en *assemblé*. Para una de mis alumnas, indiqué hacerlo al revés: el gran *soubressaut* y *assemblé* mediano para terminar el movimiento. De esta manera se destaca y se acentúa el primer movimiento.

Pero volvamos a la ejecución del *assemblé*, al trabajo de los brazos en este *pas*. En el estudio preliminar del *assemblé* yo no hago participar a los brazos, pues sólo quiero obtener que se aprenda a mantenerlos libremente, no atados, a fin de que el bailarín no los sacuda.

Luego, en las clases primarias se introducen los movimientos de los brazos.

En las clases superiores, al contrario, cuando el movimiento *assemblé* se encuentra en su forma simple y en el tiempo retardado, lo ejecutan en mi aula sin la intervención de los brazos. Solamente en las combinaciones más complicadas que se hacen para formar a una verdadera bailarina, introduzco en la ejecución del *assemblé* el trabajo de los brazos. El *assemblé* se efectúa en todas las direcciones, hacia adelante, hacia atrás, en *croisé*, *effacé*, etc.

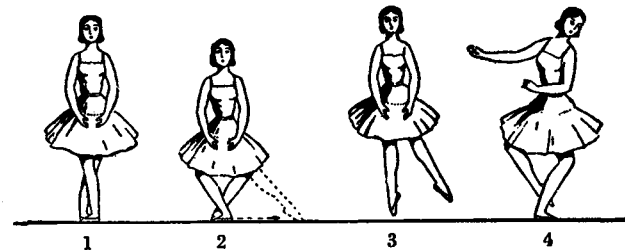
Para terminar debo insistir sobre la terminación puntual del *assemblé* en 5ª posición durante las clases. Si en la escena, durante el baile, ocurre algunas veces que no se ejecuta puntualmente el *pas*, para que su corrección no se pierda, la bailarina debe practicarlo cotidianamente de manera celosa y detenida a fin de conservar las formas correctas de la danza que ella ya ha trabajado y asimilado. Cuanto más se ejercite una bailarina, tanto más fácilmente evitará errores en escena. Para eso existe el ejercicio diario.

### P A S J E T É

La denominación francesa de este *pas* es muy expresiva; la palabra misma describe el lanzamiento de la pierna y la caída sobre ella. Pero el *jeté* adquiere este carácter de modo terminante en el *grand jeté*. Para su estudio preliminar sirve el ejercicio siguiente:

## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, la pierna izquierda se desvía hacia el costado con un movimiento deslizante, los dedos y la rodilla se estiran al mismo tiempo y la punta toca el piso en 2ª posición. Entonces impulsarse desde el piso, con la pierna derecha en salto, estirando los dedos y la rodilla; volver la pierna izquierda al lugar de la derecha y descender sobre ella en *demi-plié*. La pierna derecha va *sur le cou-de-pied* atrás.



*Pas jeté*

DIBUJO 56

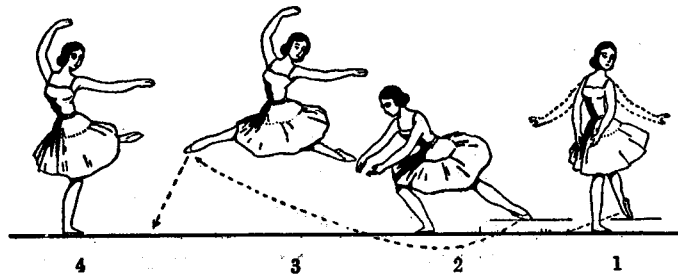
Así es el movimiento hacia adelante. Efectuándolo hacia atrás, es la pierna situada adelante la que va al costado. La posición *sur le cou-de-pied* es también adelante. Luego se puede hacer el *jeté* en todas las direcciones. Desarrollando paulatinamente la manera propia de la danza, efectuarla con los brazos en distintas pequeñas poses, y, luego, pasar al estudio del *jeté* con la derivación de la pierna a 45°, al estudio del *grand jeté* a 90° y finalmente al estudio de las grandes poses.

Aquí es oportuno subrayar la diferencia del estudio del *jeté* en la escuela italiana. Esta enseña a levantar muy alto las piernas y doblarlas de manera "cortante". El movimiento adquiere una gran tensión y el diseño toma un matiz visiblemente grotesco.

### GRAND JETÉ

El *grand jeté*, para su ejecución escénica, exige una manera de encararlo distinta del pequeño *jeté*. El *grand jeté* no se hace, en este caso, desde la 5ª posición, sino que lo preceden movimientos secundarios tipo "trampolín", el paso intermedio necesario para todo gran salto. Se debe

enviar el torso hacia adelante; uno necesita impulsarse desde algún punto. Las maneras son distintas: se puede efectuar el *pas couru*, lo que da el impulso necesario. Los hombres hacen *glissade*, *coupé* y *jeté*, a menudo substituyendo todo esto con una pequeña y descuidada corrida. Yo prefiero

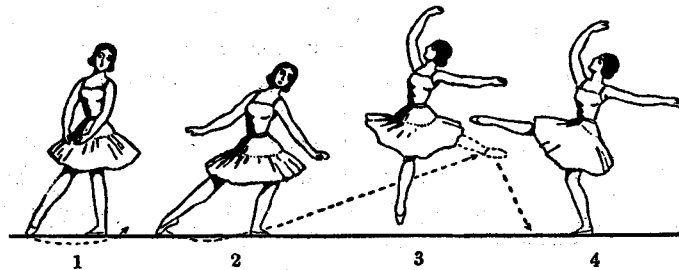


Grand jeté (hacia adelante)

DIBUJO 57

una manera más complicada, que introduce en el trabajo el cuerpo entero, incluso los brazos. Desde esta manera mía nace la pose final como lógica inevitable. Es el *coupé* del tipo siguiente:

Ponerse en posición *croisé*, la pierna derecha atrás. Pasando con fuerza el torso sobre la pierna derecha, adelantarla en 4ª posición hacia



Grand jeté (hacia atrás)

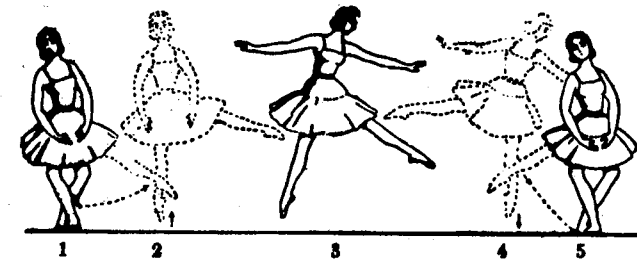
DIBUJO 58

adelante en *effacé* con un fuerte impulso desde el piso y luego acucillarse sobre ella, inclinando el torso entero hacia esta pierna, impulsarse desde el piso, lanzar bien la pierna izquierda a 90° hacia adelante y saltar sobre ella, tratando de detenerse en el aire en una pose, ya marcada en el salto,

de *attitude* o *arabesque*. Los brazos harán el siguiente camino: cuando el torso se inclina fuertemente hacia la derecha, se alzan en 2ª posición; cuando todo el peso pasa sobre la pierna derecha, los brazos se juntan en la pose preparatoria, abajo, como si uno los empleara para tomar el impulso para el salto. En la pose deseada los brazos pasan por la 1ª posición.

JETÉ FERMÉ

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante *demi-plié*, lanzar la pierna izquierda al costado lo más alto posible, saltar sobre ella, pasando el peso entero del cuerpo sobre esta pierna. La pierna derecha se abre hacia el costado a la misma altura en que estaba abierta la izquierda. Descender en *plié* y luego cerrar la pierna derecha, adelante en 5ª posición.



Jeté fermé

DIBUJO 59

Este movimiento se efectúa en dos tiempos: *plié* siguiendo el compás: primer tiempo, cuando uno se sostiene en la pierna izquierda en *plié*, después de caer sobre ella; el segundo, en la 5ª posición final.

Este *jeté* se efectúa hacia adelante, hacia atrás, sobre *effacé*, sobre *croisé* v sobre *écarté*. Los brazos siguen la pose indicada.

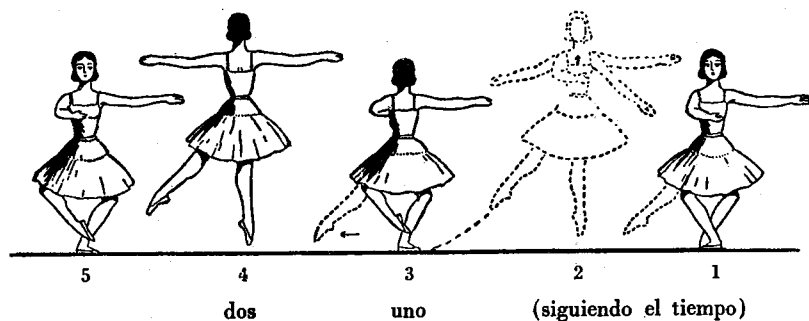
JETÉ CON MOVIMIENTO AL COSTADO EN MEDIA VUELTA

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*. Apartando la pierna derecha al costado, 2ª posición para el *jeté*; (el brazo derecho en 1ª posición, el izquierdo en 2ª) pasar con un salto el peso del cuerpo sobre esta pierna, volando del lado de la pierna apartada

A. VAGANOVA

(a la derecha) lo más lejos posible, con una media vuelta. Pararse en *demi-plié*, dando la espalda al espectador, la pierna izquierda *sur le cou-de-pied* atrás, el brazo izquierdo en 1ª posición, el brazo derecho en 2ª.

La cabeza vuelve de perfil hacia el hombro izquierdo. Continuando el movimiento, apartar la pierna izquierda al costado, 2ª posición, permaneciendo así de espaldas al espectador; volar hacia la izquierda con un salto, y sólo a último momento dar media vuelta en el aire. Pararse en *demi-plié*, la pierna derecha *sur le cou-de-pied*, adelante; el brazo izquierdo acompañó el movimiento de la pierna izquierda, es decir se abrió en 2ª posición, el brazo derecho se dobló al final en 1ª posición. La cabeza da vuelta quedando *en face*.



Jeté con movimiento al costado en media vuelta

DIBUJO 60

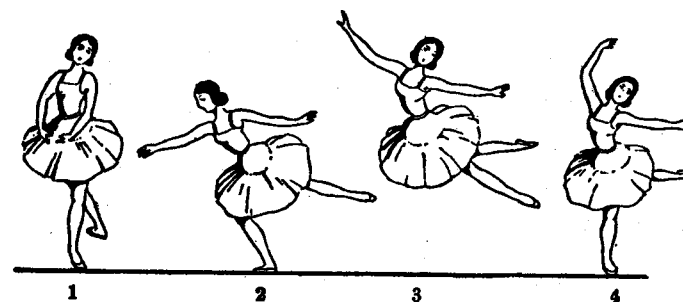
Así la primera vuelta va *en dedans*; la segunda, *en dehors*. Este *jeté* se puede hacer al revés de la manera siguiente: ponerse en 5ª posición, la pierna izquierda adelante; empezar el movimiento con la pierna derecha, dando vuelta *en dehors* (a la derecha), terminar con la pierna izquierda *sur le cou-de-pied* adelante con una detención en *demi-plié* de espaldas al espectador, el brazo izquierdo en 1ª posición, el derecho en 2ª, la cabeza de perfil hacia el hombro izquierdo.

Continuar el movimiento a la izquierda con vuelta *en dedans* y terminar con la pierna derecha *sur le cou-de-pied* atrás. El brazo derecho en 1ª posición; el izquierdo en 2ª, la cabeza *en face*. Es necesario en el primer caso dejar el torso *en face*, antes de efectuar la vuelta, y en el segundo caso de espaldas al espectador. La cabeza de perfil.

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

JETE PASSE

Colocarse en pose *croisée* con la pierna derecha hacia atrás. Pasar sobre la pierna derecha en 4ª posición *effacée* hacia adelante, *demi-plié*; torcer el torso a la derecha y desviar el brazo derecho hacia adelante, enfrente de usted conservando las espaldas al mismo nivel, es decir sin inclinar la espalda derecha hacia la pierna derecha. Acuclillarse, lanzar

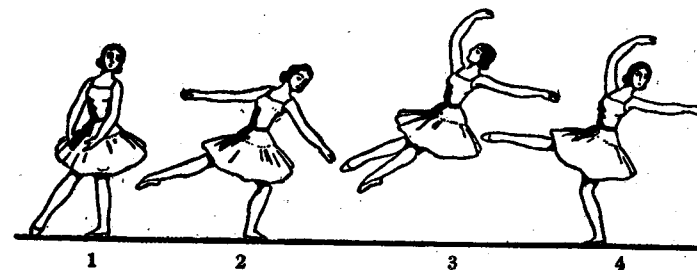


Jeté passé (hacia adelante)

DIBUJO 61

hacia atrás la pierna izquierda lo más alto posible. Con un salto, pasar en el lugar que ocupaba la pierna derecha, con la pierna izquierda, estirar la pierna derecha en *attitude*, torciendo el dorso hacia atrás.

Lo mismo se hace hacia atrás.



Jeté passé (hacia atrás)

DIBUJO 62

JETÉ RENVERSÉ

Desde *demi-plié*, con gran *battement*, lanzar la pierna en 2ª posición a 90º; salto en esta misma pierna en *attitude croisé* y efectuar *renversé en dehors*, terminándolo en 5ª posición.



*Jeté renversé en dehors*

DIBUJO 63

El mismo movimiento se puede hacer al revés, es decir lanzada una pierna en 2ª posición, llevar la otra, después del salto, hacia adelante a 90º en *croisé* y efectuar el *renversé en dedans*. Debe procurarse terminar en *face* el salto sobre *attitude* y que el *renversé* sea ejecutado según las reglas, es decir que este *pas* no se encuentre en posición con la espalda al espectador, lo que puede ocurrir si uno se da vuelta con el dorso demasiado temprano, saltando en *attitude* o en la posición opuesta *développé* hacia adelante, como está indicado anteriormente.

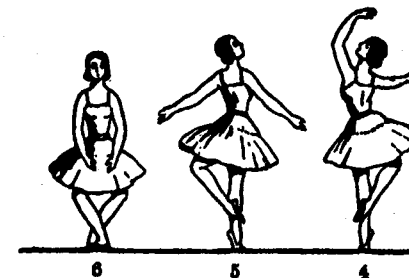
JETÉ ENTRELACÉ

Comiencese a estudiar este *pas* retrocediendo desde el proscenio hacia atrás, (desde el punto 2 hacia el punto 6. Dibujo 2, C), quedándose de este modo siempre con la cara dirigida hacia el espectador. Así es más fácil entender este *pas*. Luego hágase desde el fondo del escenario, yendo por la diagonal en dirección al espectador. En este caso cada una de las detenciones encontrará a la bailarina en posición de medio dorso.

Colocarse en la pose *effacé*, la pierna derecha adelante, *demi-plié*; la pierna izquierda se levanta a 45º, el torso se inclina hacia adelante (el brazo izquierdo adelante, como si fuera en 2º *arabesque*). Abrir los brazos en 2ª posición, pasar en *demi-plié* sobre la pierna izquierda,

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

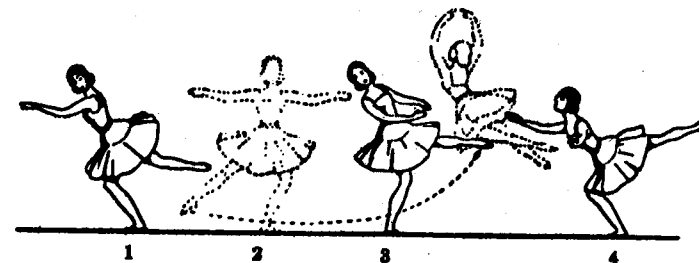
con un amplio paso por la diagonal hacia atrás; impulsarse sobre la pierna izquierda, saltar sobre la derecha que pasa al otro lado en lo alto de la base; así las piernas parecen cruzarse una cerca de otra. Solamente en



*Jeté renversé en dedans*

DIBUJO 64

este momento dar una vuelta completa con el torso; alzar los brazos hacia arriba, es decir retardar algo el torso en *face*, para que la vuelta coincida precisamente con el momento del salto. Detenerse en *arabesque* o *attitude*.



*Jeté entrelacé*

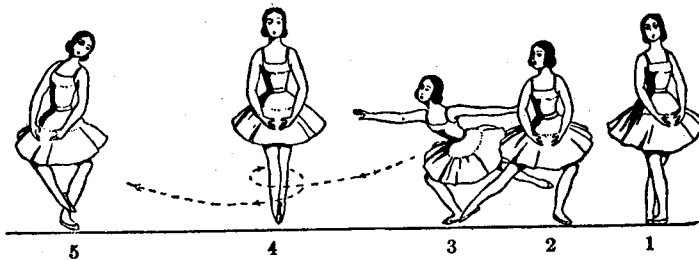
DIBUJO 65

A. VAGANOVA

Cuando usted lanza la pierna derecha, cruzándola, debe observar que ésta pase por la 1ª posición, lo que ayuda a conservar el conjunto de las piernas entrecruzadas. En el caso contrario, las piernas pasan demasiado abiertas y el movimiento pierde su correcto diseño. Para que el torso no se atrase, sino que ayude al movimiento, los brazos toman el esfuerzo en 2ª posición y en esto consiste su ayuda al movimiento completo.

JETÉ EN TOURNANT (PAR TERRE)

Damos este nombre al mencionado *jeté* por la razón que su dirección no va hacia arriba, sino en forma horizontal. Este *jeté* se desliza sobre el piso, la característica es su forma "aplastada".



*Jeté en tournant (par terre)*

DIBUJO 66

Como ejemplo tomamos el *jeté par terre* en dirección diagonal a la derecha, empezándolo desde el ángulo izquierdo atrás. (Desde el punto 6 hacia el punto 2. Dibujo 2, C)

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*. Impulsándose hacia adelante, siguiendo la diagonal, caer en el *plié* sobre la pierna derecha, conducida hacia adelante en *effacé* con un movimiento deslizando, mientras que el brazo derecho está dirigido en la misma dirección, el brazo izquierdo hacia el costado. La pierna izquierda se aparta del piso lo menos posible, no más de 45° de altura, y toda la figura, toma la forma alargada, "aplastada", tipo *arabesque*. Estirar poco a poco la pierna izquierda hacia la pierna derecha, con un salto liviano y con la vuelta en círculo completo hacia la derecha, saltar sobre la pierna izquierda. Detención sobre la pierna izquierda, en *demi-plié*, la pierna derecha *sur le cou-de-pied*. Comúnmente este *jeté* se hace en una fila seguida.

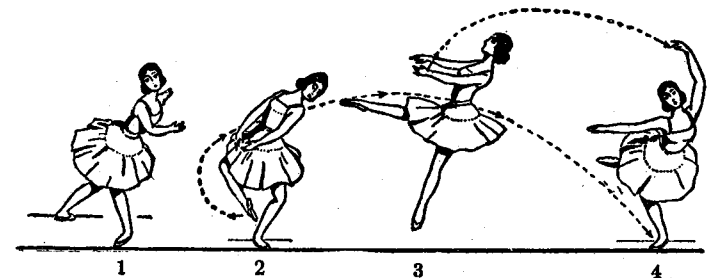
JETÉ CON EL MOVIMIENTO HACIA UN COSTADO EN MEDIO GIRO

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*. Apartando la pierna derecha hacia el costado para el *jeté*, pasar con un salto sobre esta pierna, volando hacia la derecha con una vuelta en medio giro. Pararse en *demi-plié*, dando la espalda al espectador, la pierna izquierda *sur le cou-de-pied* hacia adelante. Continuando el movimiento, apartar la pierna izquierda hacia el costado, volar hacia la izquierda con un salto, quedando siempre de espaldas al espectador y solamente en el último momento dar vuelta en el aire en medio giro. Detenerse en *demi-plié*, la pierna derecha *sur le cou-de-pied* hacia adelante.

Así, la primera vuelta va *en dedans*, la segunda, *en dehors*. Este *jeté* puede efectuarse en dirección opuesta, es decir, colocarse en 5ª posición, la pierna izquierda adelante; empezar el movimiento a la derecha, dando vuelta *en dehors*, terminar con la pierna izquierda *sur le cou-de-pied* hacia adelante con una detención en *demi-plié* dando la espalda al espectador; continuar el movimiento a la izquierda con una vuelta *en dedans* y terminar con la pierna derecha *sur le cou-de-pied* atrás. Es necesario en el primer caso, antes de efectuar la vuelta, quedarse con el torso *en face* y en el segundo caso de espaldas al espectador.

JETÉ EN TOURNANT

Se lo empieza con el movimiento preparatorio. Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. Efectuar un pequeño *sissonne tombée* hacia adelante con la pierna derecha en 4ª posición en *croisé*, en *demi-plié*



*Jeté en tournant*

DIBUJO 67

## A. VAGANOVA

sobre la pierna derecha; luego poner atrás la pierna izquierda y pasar sobre ella el peso del cuerpo en *demi-plié*; la pierna derecha se lanza hacia adelante a 90° y describe un círculo en el aire, mientras que el torso da vuelta a la derecha. Efectuando la vuelta, saltar sobre la pierna derecha y caer en *attitude croisé*.

Para tomar bien el impulso en *sissonne tombée*, inclinar fuertemente el torso hacia adelante; pasándolo sobre la pierna izquierda, inclinarlo a la izquierda, recostar la cabeza hacia el mismo lado y desde allí describir el círculo (con el torso).

Efectuando el *sissonne tombée* inicial, el brazo derecho se dobla en 1ª posición, delante del torso, el brazo izquierdo abierto en 2ª. Cuando el torso pasa en *plié* sobre la pierna izquierda, los brazos se unen en 1ª posición para el impulso, a fin de tener más fuerza.

Los brazos terminan en *attitude*.

### SISSONNE

Los tipos de *sissonne* son muy variables. Bajo esta denominación caen todos los saltos que se realizan impulsándose con ambas piernas y cayendo sobre una de ellas. Estudiaremos sus formas más usuales.

#### SISSONNE SIMPLE

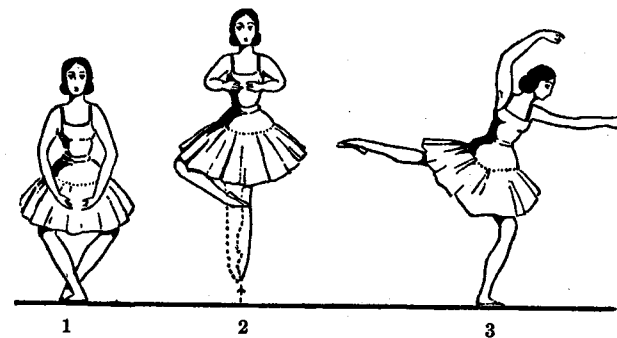
El estudio del *sissonne* se inicia con el *sissonne simple*. 5ª posición, *demi-plié*, un salto durante el cual las piernas están juntas, las rodillas y los dedos del pie extendidos como en cualquier otro salto. Luego caer sobre una de las piernas en *plié*, la otra *sur le cou-de-pied* y terminar en *assemblé*.

#### SISSONNE OUVERTE

Desde la 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié* salto hacia arriba. Caer sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, estirar la pierna derecha, pasándola por la posición *sur le cou-de-pied* en la pose indicada a 45°, hacia el costado, hacia adelante o hacia atrás. Durante el salto, las piernas se encuentran juntas, los dedos estirados y el cuello del pie sujeto, lo mismo que en cualquier otro salto.

## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

Cuando se empieza a estudiar el *sissonne* con los niños o con los alumnos poco preparados, se les puede sugerir, para simplificar el movimiento, bajar la pierna en el piso en 2ª posición, hacia adelante o hacia atrás, y no retenerla en el aire; terminar cada *sissonne* con la ayuda del *assemblé*.



*Sissonne ouverte en écarté a 90°*

DIBUJO 68

El grado siguiente será el salto con el alzamiento de pierna a 45°. En las clases superiores, el salto es más alto y vigoroso, y la pierna se saca a 90° en la pose de *attitude*, *arabesque*, *écarté* hacia adelante o hacia atrás, etc. Perfeccionando el *sissonne ouverte* se puede efectuarlo volando hacia un costado, sin olvidar que si usted salta hacia adelante, la pose será hacia atrás, *attitude* o *arabesque*; en el salto hacia atrás la pierna levantada tomará la pose hacia adelante.

Para la pose de *écarté*, volar al costado, etc., teniendo en cuenta la dirección de la pose indicada.

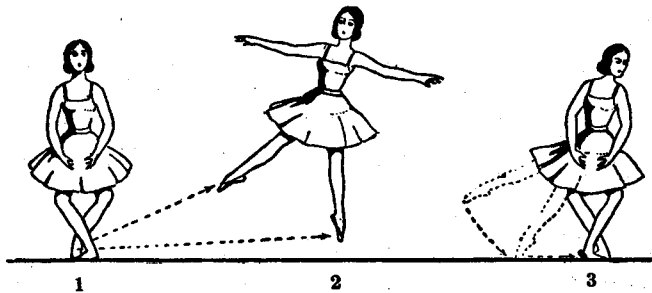
#### SISSONNE FERMÉE

Aquí estudiaré, para dar un ejemplo, cierto tipo de *sissonne fermée*; los demás se efectúan del mismo modo, sólo cambiando la dirección.

*Sissonne fermée en écarté en avant*. 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, salto de costado, no en lo alto. Toda la figura vuela hacia la izquierda en dirección al punto 6 (Dibujo 2, C), siguiendo la diagonal; la pierna derecha se abre en el punto 2 y cuando la pierna izquierda toca el piso, la derecha se cierra en 5ª posición, junto con la

A. VAGANOVA

izquierda. Se la conduce rozando el piso con la punta. El salto no es muy grande y la pierna no se levanta muy alto.

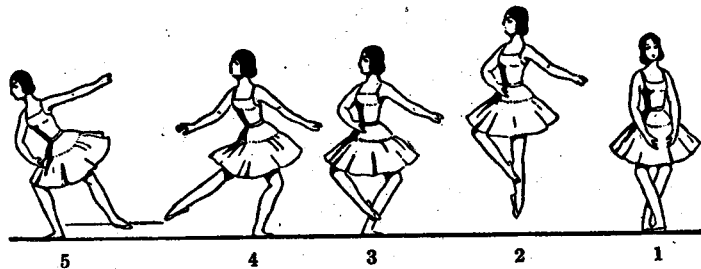


Sissonne fermée

DIBUJO 69

SISSONNE FONDUE

Si queremos obtener un gran salto con la pierna levantada a 90°, tendremos entonces un *sissonne fondue* y no *sissonne fermée*. Un *développé* bien alto no permitirá a la pierna derecha terminar el salto simultánea-



Sissonne tombée

DIBUJO 70

mente con la izquierda y el cierre de las piernas tomará un carácter de *fondue*. No hay que deslizar la punta del pie sobre el piso, sino posar suavemente la pierna, apenas doblándola. Los brazos y la cabeza trabajan en relación con la pose indicada. El *sissonne fondue* se puede hacer también a 45°.

SISSONNE TOMBÉE

5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, salto con ambas piernas en el aire, con un movimiento "de paso" la pierna derecha *sur le cou-de-pied* o a la rodilla en relación con el tamaño del *pas*. Caer en *plié* sobre la pierna izquierda; en seguida se adelanta la pierna derecha en la dirección pedida, *croisé* o *effacé* y usted cae en esta pierna en *plié* al mismo *tempo*. Si este movimiento precede a un gran salto, lo que ocurre a menudo en la danza masculina, entonces este *sissonne* se puede finalizar con *pas de bourrée*, lo cual es muy cómodo para el salto siguiente.

SISSONNE RENVERSÉE

Primeramente se ejecuta *sissonne ouverte* en *attitude* y luego se termina en *renversé*. No se debe levantarse en media punta después del salto en *attitude*, sino unir ésta con el movimiento siguiente en *renversé*, pasando por el *pas de bourrée*, es decir apoyarse sobre la otra pierna en media punta y terminar en *renversé*.



Sissonne-soubresaut

DIBUJO 71

SISSONNE SOUBRESAUT

Algunas veces el *sissonne ouverte* toma la forma muy parecida al *soubresaut* con la única diferencia, que la detención se hace sobre una pierna, en *arabesque* o *attitude effacée*, como por ejemplo en las variaciones del último acto de "Don Quijote". En este caso es muy cómoda y

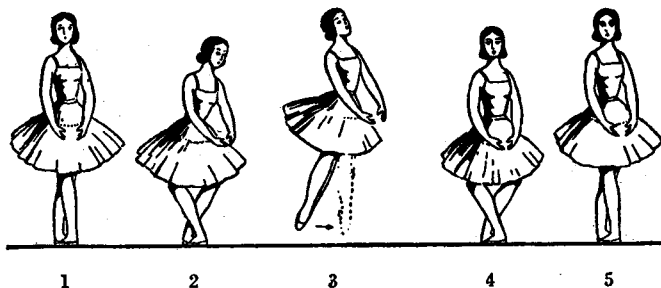
de gran efecto la continuidad de saltos. *Sissonne soubresaut* con la caída en *plié*, en *attitude* sobre la pierna derecha, con la izquierda *coupé*, con la derecha *assemblé* hacia adelante con el vuelo en dirección *écarté*, otra vez *sissonne soubresaut*, etc.

SOUBRESAUT

*Soubresaut* quiere decir salto con ambas piernas sobre ambas piernas.

Impulsarse desde el piso, volando hacia adelante, sin abrir los pies juntos con los dedos extendidos. El torso durante el vuelo primeramente se inclina hacia adelante y luego se encorva fuertemente hacia atrás, de manera que las piernas quedan a la zaga. Cúidese que al juntarse las piernas no choquen con las pantorrillas, pues en tal caso se obtiene la forma del *cabriole* y hay muchos que cometen este error.

Para obtener la forma correcta, las piernas deben juntarse no en todo su largo, sino sujetando fuertemente la parte inferior del pie.



*Soubresaut*

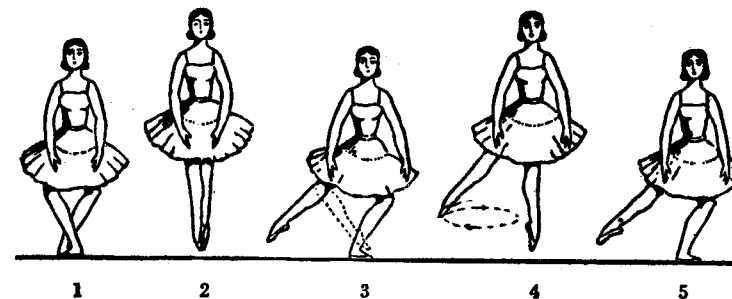
DIBUJO 72

Descender simultáneamente sobre ambas piernas. Los brazos en el *soubresaut* gozan de entera libertad en relación con el dibujo general de la danza.

ROUND DE JAMBE EN L'AIR SAUTÉ

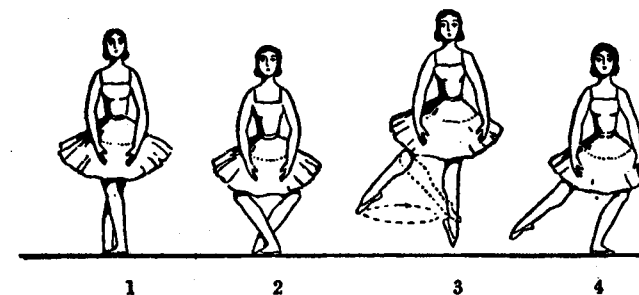
El *rond de jambe en l'air sauté* se estudia, al comienzo, así: después de efectuar el *sissonne ouverte* al costado, 2ª posición, hacer el *rond de jambe en l'air* con un salto simultáneo en la pierna que lo sostiene. De

igual modo se hace el *rond de jambe* doble. Más adelante el *rond de jambe sauté* se hace con un salto simultáneo desde *demi-plié*, 5ª posición. Al principio este movimiento se efectúa alzando la pierna a 45° y después, en clases superiores, a 90°



*Rond de jambe en l'air sauté*

DIBUJO 73



*Rond de jambe en l'air sauté*

DIBUJO 74

PAS DE CHAT

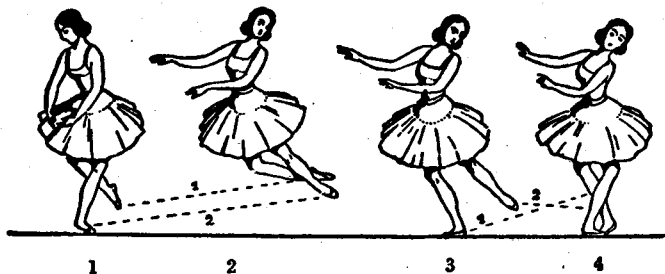
Si estamos parados en 5ª posición, la pierna izquierda adelante, lanzar la pierna derecha semidoblada hacia atrás a 45° *croisé*, haciendo simultáneamente *demi-plié* sobre la pierna izquierda; impulsarse con la pierna izquierda, lanzándola hacia atrás, semidoblada, en *effacé*, al encuentro



de la derecha. Debe haber un instante en que ambas piernas se encuentren juntas en el aire, pasando una frente a otra. Caer primero sobre la pierna derecha, luego sobre la izquierda, que pasa adelante en 4ª posición.

El torso, cuando está sobre la pierna izquierda, debe presentar una cierta inclinación hacia adelante para tener la posibilidad de doblarse más hacia atrás.

En el momento en que las piernas están en el aire, todo el cuerpo se dobla hacia atrás, con la cintura bien encorvada hacia adentro. La cabeza, que embellece a este *pas*, puede mantenerse de distintas maneras, siempre que siga correctamente el movimiento.



*Pas de chat*

DIBUJO 75

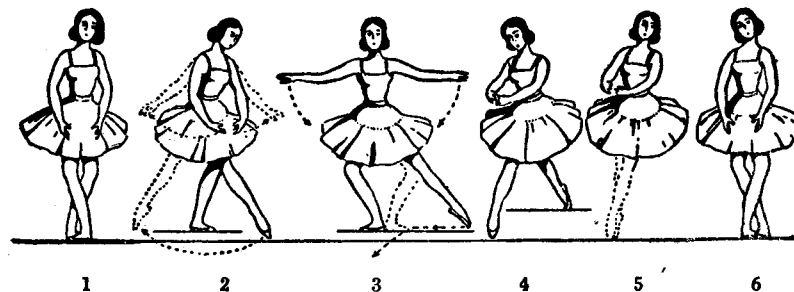
Los brazos se alzan con un golpe elegante, el derecho en 2ª posición, el izquierdo hacia adelante desde la posición preparatoria a un nivel no muy alto. Las manos primeramente se dirigen hacia abajo, luego se alzan. El carácter del movimiento de los brazos es análogo al carácter del movimiento de las piernas: el mismo alzamiento delicado, que justifica la denominación de este *pas*, paso de gato.

El *pas de chat* italiano no tiene este carácter felino del movimiento: si la pierna izquierda se aparta con un movimiento parecido, la derecha, que actúa al principio, secamente se lanza en 2ª posición y, en general, el torso no subraya la blandura de este *pas*.

PAS DE BASQUE

Este movimiento de tres tiempos se hace de la siguiente manera:

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. Siguiendo el compás: *demi-plié*, alzando un poco los brazos antes de empezar el movimiento en dirección de la 2ª posición. La pierna derecha se desliza hacia adelante, describiendo un semicírculo *en dehors* (la pierna izquierda se queda en *plié*). En este momento los brazos se juntan en la posición preparatoria. Tres voces: ¡uno! sin apartarse del piso, salto sobre la pierna derecha en *demi-plié*; ¡dos!, la pierna izquierda, abierta en 2ª posición



*Pas de basque*

DIBUJO 76

con los dedos del pie extendidos, se desliza por la 1ª posición, hacia adelante en *croisé*; ¡tres!, con el tiempo final se efectúa el salto, que une a ambas piernas en 5ª posición en *demi-plié*. Este salto se hace completamente en el piso: con un movimiento deslizante las dos piernas se adelantan con los dedos extendidos, sin apartarse del piso y se termina en 5ª posición. A la voz ¡dos! los brazos pasan a la 1ª posición; a la voz ¡tres! sólo se abre el conjunto de los dedos. Desde allí, el movimiento continúa, los brazos pasan por la 2ª posición, etc.

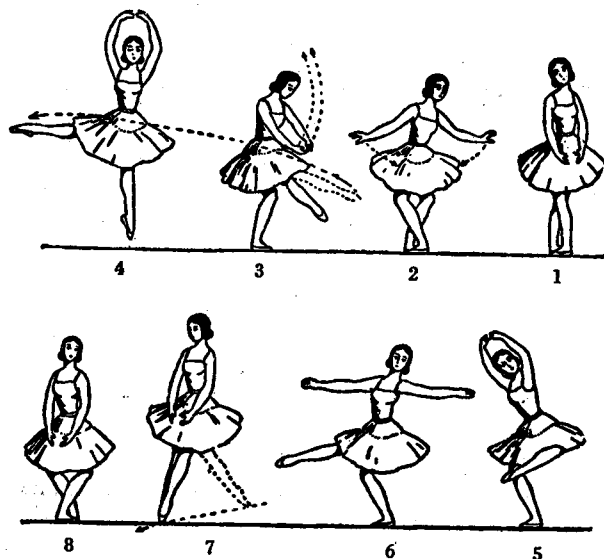
El *pas de basque* hacia atrás se hace de la misma manera.

5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, resbalar con la pierna izquierda hacia atrás, describiendo un semicírculo *en dedans*, salto sobre la pierna izquierda; la derecha se desliza por la 1ª posición hacia atrás en *croisé* sobre *demi-plié* y a la orden de ¡tres!, las piernas se unen con el mismo salto deslizante, pero hacia atrás. Los brazos como lo indicado anteriormente.

A. VAGANOVA

GRAND PAS DE BASQUE

A fin de dar al salto un mayor impulso, este *pas* se hace con los brazos alzados. Para empezar, alzar los brazos en 2ª posición y pasándolos por la posición preparatoria y por la 1ª, levantarlos en 3ª posición. Las piernas efectúan todos los movimientos en *grandes poses*. Con la pierna derecha describir un gran semicírculo *en dehors* a 90°, la pierna izquierda sobre *demi-plié*. Conduciendo la pierna derecha hasta la 2ª posición, dar



Grand pas de basque

DIBUJO 77

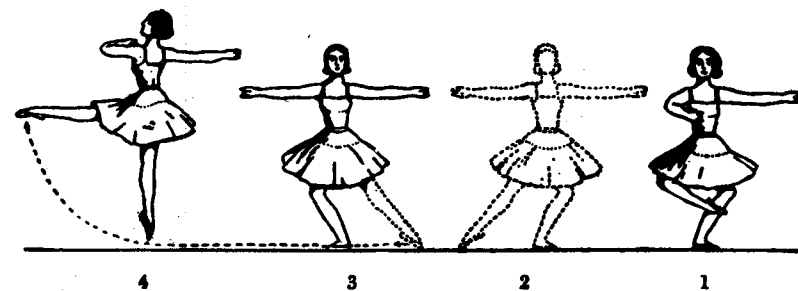
un gran salto sobre la pierna derecha (los brazos en 3ª posición); doblar la pierna izquierda muy alto y lanzarla hacia adelante a 90°, abriendo paulatinamente los brazos en 2ª posición. Bajar la pierna izquierda sobre el piso hacia adelante en *croisé* y conducir ambas piernas hacia la pose final, lo mismo que en el pequeño *pas de basque*. Para el esmero final de este *pas*, cuando se empieza el movimiento, inclinar la cabeza y el torso hacia adelante y levantarlo en el momento en que los brazos se lanzan en 3ª posición.

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

Hacia atrás. Describir con la pierna izquierda en semicírculo *en dedans*, pasando la pierna en 2ª posición a 90°; salto sobre la pierna izquierda, la derecha pasa, doblada, muy alto, abriéndose hacia atrás; caer sobre la pierna derecha hacia atrás en *croisé*. La terminación y los brazos son los mismos que en el movimiento hacia adelante.

SAUT DE BASQUE

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. Efectuar *coupé* con la pierna derecha, sin el salto, levantándola hasta la rodilla y simultáneamente impulsarse con el talón izquierdo desde el piso (*en demi-plié*). Pasar la pierna derecha, conduciéndola en la 2ª posición, con un movimiento "de paso", pues la bailarina inmediatamente da vuelta sobre aquélla a la derecha, dando la espalda al espectador y lanzando cuidadosamente



Saut de Basque

DIBUJO 78

la pierna izquierda en 2ª posición a 90°. Completar la vuelta con un salto, cayendo sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, mientras que la derecha se dobla en la rodilla. Este doblamiento se hace inmediatamente después que la pierna se aparta del piso, sin ningún movimiento complementario, lo que observamos a menudo en la danza incorrecta. En este *pas* ambas piernas están muy abiertas, la derecha más todavía, ya que su rodilla está muy apartada hacia el costado.

Los brazos siguen este camino: al empezar, el brazo derecho se dobla en 1ª posición, el izquierdo en 2ª. En el momento de pasar el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, el brazo derecho va en 2ª posición; simul-

táneamente con la pierna izquierda, el brazo izquierdo pasa con un golpe fuerte por debajo sobre la 1ª posición, lo que da fuerza al salto. En el momento de levantar el vuelo, el brazo izquierdo se dobla en 1ª posición, el brazo derecho se aparta en 2ª. Volviéndose sobre la pierna izquierda, los brazos también tornan a la posición inicial.

Se puede levantar los brazos también en 3ª posición. Entonces, desde la posición preparatoria se los alza al costado a media altura, pasando por las posiciones preparatoria y 1ª, se los alza efectuando el salto, para hacer un buen vuelo.

En este caso, repitiendo un salto tras otro, los brazos no vuelven a la posición inicial, sino que se abren a los lados, y desde allí, pasando por la posición preparatoria, tomarán el impulso para efectuar el salto siguiente.

### GARGOUILLADE

Esta antigua denominación francesa se conservó en el ejercicio italiano. Nosotros denominamos este *pas*: *rond de jambe doublé*.

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. Efectuando el *demi-plié* inicial, la pierna derecha hace *rond de jambe en l'air en dehors*.



Gargouillade (*rond de jambe doublé*)

DIBUJO 79

Cuando este movimiento termina y la pierna se encuentra abierta en 2ª posición, con un salto pasar sobre la pierna derecha en *demi-plié*, haciendo en el mismo momento con la pierna izquierda *rond de jambe en l'air en dehors*, pero empezándolo y terminándolo desde la pantorrilla de la pierna

derecha. Luego, la pierna izquierda se lleva adelante, sobre el piso en *croisé* sobre *demi-plié*.

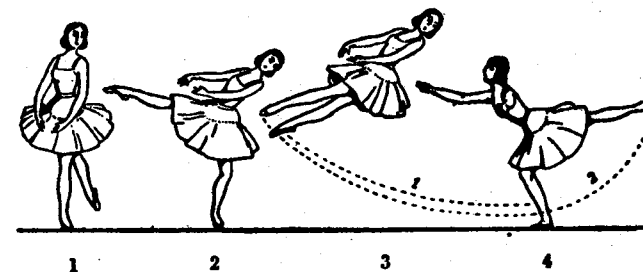
Visto que este movimiento es "de paso", los brazos se mueven en relación con las poses anterior y siguiente.

En *dedans*. Este *pas* se usa raramente y se efectúa sólo en clase de la manera siguiente: colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante; empezar con la pierna izquierda el *rond de jambe en l'air en dedans* y, pasando sobre éste con un salto sobre *demi-plié*, efectuar con la pierna derecha el *rond de jambe en dedans*, empezándolo y terminándolo desde la pantorrilla; llevar la pierna hacia atrás, observando las indicaciones dadas para *en dehors*.

El *gargouillade* puede servir como *pas* final en grandes "variaciones".

### PAS DE CISEAUX

Colocarse en pose *croisé* hacia atrás, la pierna derecha atrás, acuclillarse sobre la pierna izquierda, con un *battement* grande, breve y "cortante"; lanzar la pierna derecha hacia adelante en *effacé* a 90°, inclinando el torso hacia atrás; la pierna izquierda se une a la derecha en el aire, e inme-



Pas de ciseaux

DIBUJO 80

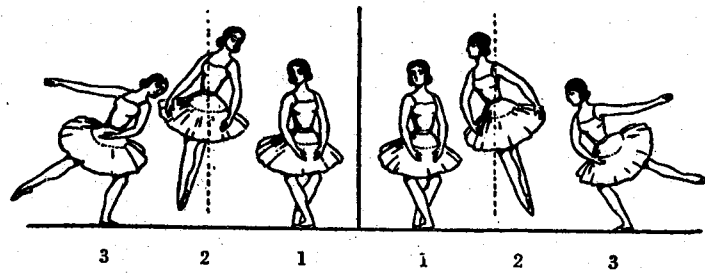
diatamente, bien extendida, pasa hacia atrás, sobre el piso, por la 1ª posición, en 1er. *arabesque*, mientras que la derecha descende sobre el piso en *plié*. Aquí tenemos un momento muy característico, cuando ambas piernas se encuentran en el aire, efectuándose este "cambio" de piernas en un solo tiempo.

Esta forma del *pas de ciseaux* se usa más bien como ejercicio; en la danza es de mayor efecto otra manera. Cuando usted, después de haber efectuado un *pas* cualquiera, se para en la pose con la pierna izquierda en *croisé* hacia adelante, alzada a 90°, debe efectuar sobre aquélla un *coupé*, lanzar la pierna derecha etc. El torso participa activamente en este movimiento: es torcido fuertemente hacia atrás en momento en que una pierna pasa frente a la otra, adelante, en el aire, y luego, vuelve hacia adelante, en *arabesque*.

Los brazos se mantienen primeramente delante, en 1ª posición; luego toman la forma de *arabesque*.

### PAS BALLOTTÉ

Este movimiento es sumamente difícil para ejecutarlo en forma correcta. Necesita gran fuerza en las piernas y en el torso y raramente las bailarinas logran hacerlo. Generalmente ellas lo simplifican y reducen a unos pequeños saltos y un lanzamiento de pierna hacia adelante y hacia



*Pas ballotté*: -3, 2 y 1 hacia adelante; 1, 2 y 3 hacia atrás.

DIBUJO 81

atrás paulatinamente, la cual pierna, a menudo, doblan en forma de "anillo" lo que definitivamente priva al *ballotté* de su estructura primitiva. En el caso del *ballotté*, la denominación es muy característica y evoca la impresión de un barquito que se balancea en las olas. No se advierte ninguna pausa en el movimiento; la bailarina oscila en el aire, con las piernas extendidas y rectas hacia adelante o atrás, frente al punto central de este movimiento. El torso se inclina hacia atrás fuertemente; luego se lanza hacia adelante,

lo que, con las piernas extendidas, da un diseño muy especial, evocando un balanceo.

Tal *ballotté* se puede observar en el 1er. acto de "Giselle", en el primer encuentro de Giselle con Alberto, donde vemos la forma más correcta del *ballotté* en el trabajo del bailarín, que puede en general efectuar mejor este *pas*, gracias a la fuerza de las piernas y del salto. El *ballotté* se hace así:

Colocarse en pose *croisé* hacia atrás, pierna derecha adelante, *demi-plié* sobre la pierna derecha; juntar las piernas en un salto en 5ª posición, pasándolas en el aire frente al punto de partida inicial e inclinar el torso hacia atrás (lo que es de mucha ayuda para este movimiento); caer sobre la pierna izquierda en *plié*, abrir un poco la pierna derecha en *effacé*, sin doblarla; tomar impulso, de nuevo juntar las piernas en 5ª posición, pasando en el aire hacia atrás frente al punto de partida inicial, mientras que el torso se inclina hacia adelante. Pararse sobre la pierna derecha en *demi-plié*, la izquierda en *effacé* hacia atrás a la altura indicada.

Las piernas casi no se doblan; el torso y las piernas deben parecer como uno solo. Las piernas bien sujetas. Solamente así podemos obtener este movimiento de balanceo, tan suave, tan ondulante. Los brazos se balancean junto con las piernas. En el paso, efectuando el movimiento hacia adelante, el brazo izquierdo se dobla en 1ª posición, el derecho se aparta en 2ª. En la pausa sobre la pierna derecha, el brazo derecho en 1ª posición, el izquierdo en 2ª. El tránsito de los brazos debe ser suave, sin olvidar que éstos pasan por su posición básica.

### PAS BALLONNÉ

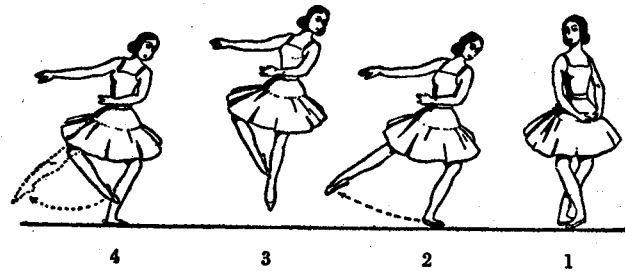
Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, deslizándose con la pierna derecha en 2ª posición, a 45°; impulsarse con la pierna izquierda desde el piso fuertemente con un salto, extendiendo los dedos del pie, y como volando hacia la punta de la pierna derecha; descender sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, simultáneamente doblar la pierna derecha *sur le cou-de-pied*.

A menudo, dando clases a los niños, no se presta debida atención a la correcta conducción de la pierna *sur le cou-de-pied*. Entonces resulta el cruce de piernas, lo que es feo y erróneo.

El *ballonné* se hace en todas las direcciones, como *effacé*, *croisé* hacia adelante y hacia atrás, *écarté* hacia adelante y hacia atrás, mientras que los brazos se combinan en relación con la dirección del movimiento. Por ejemplo: cuando efectuamos el *ballonné en effacé* con la pierna derecha,

A. VAGANOVA

se puede doblar el brazo izquierdo en 1ª posición y apartar el brazo derecho al costado. Pero cambiando un poco la posición del torso y dando vuelta con el hombro derecho hacia adelante, usted obtendrá un salto en forma de *écarté*. Entonces es más hermoso doblar el brazo derecho, abrir el izquierdo, inclinar algo el torso hacia atrás, a la izquierda, lo que está indicado por la pose misma.



Pas ballonné effacé (hacia adelante)

DIBUJO 82

Se puede también levantar un solo brazo, o los dos, en 3ª posición. Efectuando el gran ballonné (a 90°) se puede doblar la pierna hasta la rodilla, pero en el pequeño ballonné la forma es más correcta con la pierna sur le cou-de-pied.

PAS CHASÉ

Este pas se usa muy poco en la danza femenina; más bien es propio de la masculina. Se lo hace varias veces seguidas.



Pas chassé

DIBUJO 83

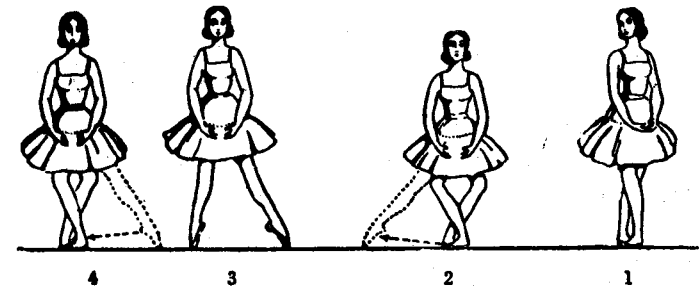
LAS BASES DE LA DANZA CLASICA

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, salto en alto levantando la pierna derecha sobre el *cou-de-pied*; efectuar el *sissonne tombée* a la derecha, pero en un movimiento más "de paso" que de costumbre; la pierna izquierda se tira hacia sí, resbalando hacia la derecha; las dos piernas se juntan en el aire con un salto completamente vertical en 5ª posición, con los dedos bien mantenidos. El salto debe ser lo más alto posible en este momento. Inmediatamente, de nuevo se saca la pierna derecha y el movimiento se repite.

Se hace en todas las direcciones, lo mismo que muchos otros pas, en las poses correspondientes.

PAS GLISSADE

Parecería que el mismo nombre nos indicara el carácter deslizante de este pas. En realidad observamos que generalmente este movimiento no difiere nada de otros y últimamente desaparece del escenario. Más todavía: en la danza masculina es difícil distinguir dónde hay *glissade* y dónde un simple impulso para el salto. Eso resulta muy triste para los ejecutantes, porque el *glissade*, si se hace correctamente, ayuda a efectuar



Pas glissade

DIBUJO 84

el salto, mientras que las piernas que van de distintos lados en la corrida preparatoria del salto, rompen toda la figura, borran la manera correcta y privan al salto de su belleza y fuerza.

Se puede hacer *glissade* con cambio de piernas y sin él. Este último modo se usa en la educación preliminar y lo estudiaremos aquí: colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, la pierna derecha

A. VAGANOVA

se desliza en 2ª posición sobre el piso con la punta del pie extendida y alcanza con la punta la 2ª posición. Acto seguido, en forma unida, pasar el cuerpo sobre la pierna derecha, sin apartar las piernas del piso y resbalando con la pierna izquierda sobre aquél, llevarla en 5ª posición hacia atrás, descendiendo en *demi-plié*.

Esta es la característica principal del *glissade*: empieza y termina con un *plié*. El último *plié* ayuda al salto siguiente y por eso el *glissade* es la mejor preparación para el salto, reemplazando la corrida preparatoria.

El *glissade* se efectúa en distintas direcciones y en distintas poses.

No es correcto hacer el *glissade* a la manera del *jeté fermé*, pero también es erróneo deslizarse sin apartarse del piso.

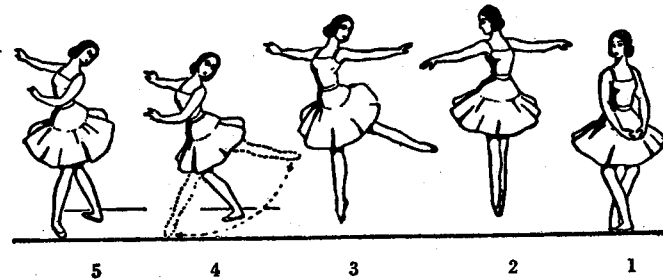
Para evitar este aspecto "deslizante", se debe efectuar el paso desde la pierna derecha sobre la izquierda con un salto, pero sin apartar los pies del piso.

Si usted emplea el *glissade* como *pas* de ayuda para la preparación de un gran salto, abra los brazos al costado y la pierna en 2ª posición. Luego de nuevo cierre los brazos en la posición preparatoria. Así se toma un buen impulso para efectuar el salto siguiente.

PAS FAILLI

Este movimiento se hace en un solo "tiempo", ya que todas sus fases están bien enlazadas, fundidas; tiene algo de instantáneo, y en eso consiste su encanto y colorido.

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. *Demi-plié*, salto vertical, sujetando bien los dedos de los pies. Durante el salto, pasar el



Pas failli

DIBUJO 85

cuerpo en *effacé* hacia atrás. Descender en *demi-plié* sobre la pierna derecha, abriendo la izquierda a 45° en *effacé* hacia atrás e inmediatamente, sin retardar, pasar la extremidad de la pierna izquierda sobre el piso, por la 1ª posición hacia adelante en *croisé*, es *demi-plié*. Pero el carácter completo del *failli* se debe al acompañamiento correcto de los brazos. No hay que buscar un movimiento demasiado subrayado; los brazos deben ser conducidos con suavidad, como inconscientemente. Al empezar el movimiento, alzar un poco los brazos, luego el brazo izquierdo va hacia adelante junto con la pierna izquierda y al mismo tiempo el cuerpo también se inclina a la izquierda.

También se puede terminar de otra manera, conduciendo los brazos en pose *préparation à la pirouette*, de manera que la pose final del *failli* puede servir como *préparation* desde la 4ª posición para los giros u otro movimiento cualquiera.

PAS EMBOITÉ

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. *Demi-plié*, salto en alto, con la pierna derecha doblada hacia adelante a la altura de 45°. Caer sobre la pierna derecha en *demi-plié*, pasando en el aire hacia adelante la pierna izquierda doblada. Un salto en alto, en el aire, pasando hacia adelante la pierna derecha doblada. Detención sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, la pierna derecha doblada adelante.

Para efectuar este movimiento correctamente debe buscarse que las piernas no se crucen en el momento del cambio y del paso. El *emboîté* hacia atrás se hace del mismo modo.

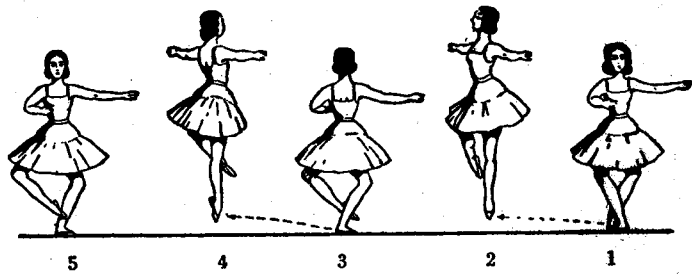
Se puede hacer también un gran *emboîté*; entonces la pierna se lanza más alto, es menos doblada, hasta el nivel de la rodilla. En el escenario es más bonito emplear el *emboîté* en una fila ininterrumpida, empezando con el más pequeño, abajo y lanzando luego la pierna cada vez más alto hasta llegar al *grand emboîté*.

EMBOITÉ EN TOURNANT

Colocarse en 5ª posición, pierna derecha adelante. *Demi-plié*, salto al costado, volando a la derecha con el cuerpo entero y piernas juntas, pasando en el aire hacia adelante la pierna izquierda doblada. Descender sobre la pierna derecha en *demi-plié* con el dorso, doblando la pierna

A. VAGANOVA

izquierda delante de sí a la altura de 45°; dar vuelta en el aire con un salto, volando en la misma dirección, pasando la pierna derecha doblada hacia adelante. Pararse sobre la pierna izquierda en *plié de face* y así proseguir el movimiento.

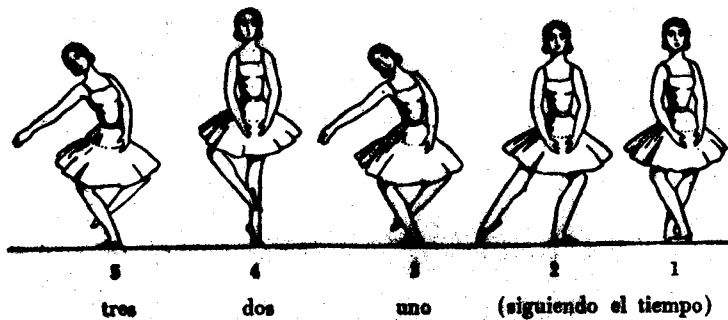


*Pas emboité en tournant*

DIBUJO 86

Los brazos deben ayudar. Al empezar, el brazo derecho en 1ª posición; el izquierdo abierto en 2ª. Impulsarse desde el piso, efectuando el salto; alzar los brazos al costado y de espaldas al espectador, llevar el brazo izquierdo hacia adelante junto con la pierna izquierda. En la vuelta y salto siguientes, apartar el brazo izquierdo al costado, mientras que el derecho se lleva hacia adelante junto con la pierna derecha, etcétera.

PAS BALANCE



*Pas balancé*

DIBUJO 87

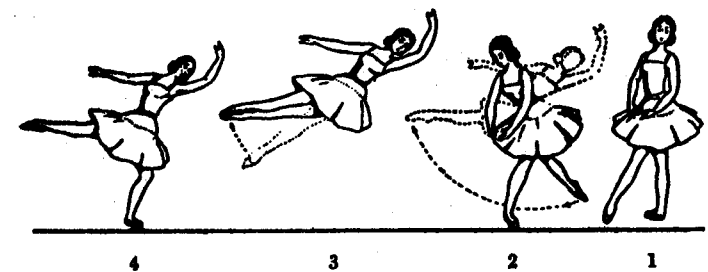
LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

Es un *pas* fácil de *allegro*, que puede ser ejecutado hasta por los niños. En la danza clásica se emplea a menudo con el compás de vals. Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante. Desde *demi-plié* se hace un pequeño *jeté*, con la pierna derecha al costado, a la derecha y, luego, a la voz ¡uno! conducir la pierna izquierda hacia atrás; ¡dos! pasar sobre la pierna izquierda, en media punta, levantando la pierna derecha sobre el *cou-de-pied*, y ¡tres!, de nuevo descender sobre la pierna derecha en *demi-plié*, levantando atrás la izquierda *sur le cou-de-pied* atrás.

El *balancé* siguiente será a la izquierda, es decir que el *jeté* se efectuará hacia la izquierda, etcétera.

CABRIOLE

El *cabriole* se hace hacia adelante o hacia atrás, *croisée*, *effacée*, *écartée*, sobre *arabesque*, desde la 5ª posición o desde cualquier otro *pas* preparatorio, por ejemplo: *sissonne tombée* o *coupée*. Con eso no se cambia la forma del *cabriole* mismo y por eso describiré aquí el más usual: el *cabriole en effacé* hacia adelante.



*Cabriole*

DIBUJO 88

Empezamos el estudio del *cabriole* a pequeña altura, y todas las reglas abajo indicadas corresponden tanto al *cabriole* de 90°, como al de 45°.

Como en los demás ejemplos, haremos el *cabriole* empezando con la pierna derecha. Para hacer el *cabriole* con la pierna derecha, uno debe empezar con *préparation croisée*, la pierna izquierda adelante, desde *demi-plié* sobre la pierna izquierda; la pierna derecha se alza a 90° en *effacé* hacia adelante; la pierna izquierda se va hacia la derecha y choca contra

aquella con la pantorrilla. Las piernas deben estar completamente estiradas, las rodillas bien enderezadas, los dedos bien mantenidos. La pierna derecha no debe bajar al encuentro de la izquierda, que efectúa el golpe. Caer sobre la pierna izquierda, en *demi-plié*, conservando la pierna derecha en la pose indicada, en este caso, *effacé* hacia adelante.

El *cabriole fermée* difiere del otro por la pierna, que no se queda abierta, sino que se cierra en 5ª posición. La pierna derecha debe finalizar el movimiento en el mismo tiempo que la izquierda, en *demi-plié* en 5ª posición.

Si se hace el *cabriole* hacia adelante, entonces el cuerpo se inclina atrás. Es cómodo efectuar el *cabriole* en 3er. o 4º *arabesque*, desde la misma *préparation*, pero el cuerpo debe adelantarse algo más, en la posición propia de estos movimientos. Si se efectúa el *cabriole* en 2ª posición o en el *écarté* con la pierna derecha, tomar la *préparation* en *croisé* hacia atrás, con la pierna izquierda y efectuando el movimiento final sobre el *plié*, el cuerpo debe ser fuertemente torcido a la izquierda. Hay que ejecutarlo todo con sumo cuidado, para conservar una pose correcta y bella. Los brazos, en todos los casos, toman la posición indicada por la pose.

Para efectuar el *cabriole* en 1º y 2º *arabesque* es cómodo tomar la *préparation* desde un pequeño *sissonne tombée* en la dirección del movimiento.

En la danza masculina, se hace un doble *cabriole*, es decir que las piernas se chocan dos veces con la pantorrilla. Los bailarines muy diestros pueden aumentar la cantidad de golpes, procurando que cada vez las piernas se abran bien, caso contrario no se obtiene el brillante virtuosismo exigido por un *pas* tan complicado.

En general, se inicia el estudio del gran *cabriole* cuando se han eliminado las dificultades de otros saltos. Este *cabriole* es el más difícil y más complicado, ya que exige una elevación y un *ballon* bien desarrollados.

## VIII. BATTERIE

**B**ATTERIE significa el golpe dado con una pierna sobre la otra. Los pasos de *batterie* imprimen a la danza brillo y virtuosidad y por eso su ejecución no permite el menor descuido ni la simplificación del movimiento, pues de lo contrario pierden su sentido. Trabajando en los pasos de *batterie*, uno debe observar las reglas siguientes, necesarias para su esmero y brillo. Primero, haciendo el paso de *batterie*, ambas piernas deben estar bien y parejamente tensas; *nunca se debe golpear con una pierna dejando la otra pasiva*. Antes de proceder al *choque de las piernas entre sí*, no olvidar abrirlas ligeramente, para obtener un *batterie* netamente hecho. Lo mismo, cuando los pasos de *batterie* se efectúan desde la 5ª posición, al empezar el salto es necesario abrir un poco las piernas al costado. Si usted no sigue esta regla, obtendrá un movimiento borroso, que transforma el *pas* perfecto en una lamentable caricatura de la danza.

Si el paso de *batterie* se hace con la pierna apartada anteriormente, es decir no empezando desde la 5ª posición, entonces, después de efectuar el golpe recíproco de las pantorrillas, la pierna debe abrirse ligeramente y, luego, tomar la debida pose final. No se deben simplificar los pasos de *batterie*, sino al contrario, hacerlos en la forma más difícil, y en esto se verá la buena escuela. Por ejemplo: los pequeños pasos de *batterie*, como *royal*, *entrechat-trois*, *quatre*, *cinq*, deben efectuarse lo más próximos al piso. Entonces uno está obligado a cruzar las piernas muy rápidamente, con un movimiento corto y neto. Eso es más difícil, pero en tal ejecución hay más unidad, más energía, más brillo. Cuando estos pequeños pasos de *batterie* se efectúan con un gran salto alto en el aire, entonces uno tiene más tiempo para cruzar las piernas y, por eso, la ejecución pierde brillo, se apaga. Los pasos de *batterie* se dividen en tres formas: *pas battus*, *entrechats* y *brisés*.



## PAS BATTUS

El *pas battus* es un *pas* cualquiera, embellecido por *batterie*. Cuando se empiezan a efectuar los *pas* más difíciles del *allegro*, se puede hacerlos con *batterie*; por ejemplo, el *saut de basque*, lo que ya por sí es muy difícil. El *jeté* cruzado con *batterie* es propio de los bailarines. Estudiamos algunos ejemplos.

Para hacer un *assemblé* mediante la pierna derecha, con *batterie*, se procede de la manera siguiente: si llevamos desde la 5ª posición la pierna derecha al costado, entonces, volviéndola otra vez a la misma posición, ella golpea la izquierda adelante; de nuevo se abre un poco, para terminar en 5ª posición hacia atrás. Para evitar un movimiento borroso, no debe olvidarse que las piernas se golpean con las pantorrillas y que se debe abrir la pierna, pasándola a la 5ª posición.

El *jeté* con la pierna derecha y *batterie* se hace así: la pierna derecha, adelantada en 2ª posición, golpea adelante la pierna izquierda; volviéndose, tiene suficiente tiempo para abrirse, antes de caer sobre ésta en *demi-plié*.

El *pequeño échappé* con la pierna derecha con *batterie* se hace así: luego de efectuar el *plié* en 2ª posición, volverse, golpear ambas piernas con las pantorrillas, la pierna derecha adelante, abrir un poco las piernas y caer en 5ª posición, la pierna derecha atrás.

El *échappé battu* se puede hacer de manera más complicada: al empezar con un salto desde la 5ª posición, abrir algo las piernas, golpeándolas con la derecha adelante y luego caer en 2ª posición en *demi-plié*. Volviéndose en 5ª posición, de nuevo golpear adelante con la pierna derecha, abrir algo las piernas y terminar en 5ª posición hacia atrás.

Este *échappé* puede ser más complicado; antes de abrir las piernas en 2ª posición, efectuar *batterie* tipo *entrechat-quatre*, y lo mismo, volviéndose desde la 2ª posición a la 5ª. Efectuando el *échappé* de este último tipo, uno está obligado a hacer un gran salto, casi el mismo que para el gran *échappé*, a pesar de que yo recomiendo para el *entrechat-quatre*, un salto bajo. Pero, en nuestro caso, el movimiento es complicado y necesita más tiempo, lo que no puede hacerse con el pequeño salto.

Así se efectúan todos estos *batteries*, con el movimiento hacia atrás. Cuando uno los hace hacia adelante, los ejecuta al revés, es decir, la pierna golpea atrás y la posición final es hacia adelante.

Al empezar el aprendizaje, este *pas* se hace más fácilmente en *échappé* con *batterie*, luego pasan el *assemblé* y *jeté*.

## ENTRECHATS

## ROYAL

Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, un pequeño salto, abrir algo ambas piernas. Golpear con la pierna derecha la pantorrilla de la izquierda adelante, abrir algo las piernas al costado y entonces llevar la pierna derecha atrás a la 5ª posición en *demi-plié*.

## ENTRECHAT-QUATRE

5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, un pequeño salto, abrir un poco las piernas y golpear la pantorrilla izquierda con la pantorrilla derecha, la pierna derecha atrás; abrir un poco las piernas al costado y terminar con la derecha adelante, en 5ª posición, en *demi-plié*.

El determinativo *quatre* (cuatro) de este *entrechat* obedece al hecho de que la pierna tiene que pasar cuatro etapas de una línea quebrada: 1ª, la abertura; 2ª, golpe hacia atrás; 3ª, abertura, y 4ª, cierre en 5ª posición.

Repito otra vez que todo el brillo de este *pas*, todo su sentido, consiste en hacerlo lo más cerca posible del piso, tratando de abrir poco las piernas y cruzarlas para que el *batterie* aparezca hecho con ambas piernas.

## ENTRECHAT-SIX

5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, salto; a continuación abrir las piernas, la pierna derecha golpea atrás; abrir algo las piernas al costado, la pierna derecha golpea adelante, abrir algo las piernas y terminar en 5ª posición, la pierna derecha atrás.

El salto se efectúa algo más alto, pero no hay que exagerar la altura, pues si bien con un salto alto cualquiera se tiene tiempo suficiente para hacer todos estos cruces, el brillo de su ejecución sólo se puede demostrar con un salto bajo, por la gran rapidez y esmero que éste reclama.

## ENTRECHAT-HUIT

Se agrega otra abertura más y otro cierre; entonces la pierna termina adelante.

A. VAGANOVA

ENTRECHAT-TROIS

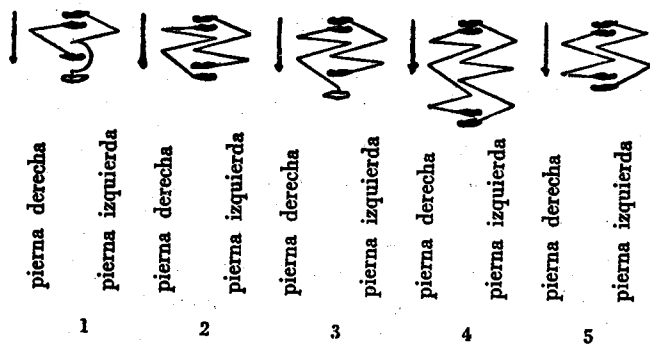
5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, un pequeño salto, las piernas se abren un tanto; la pierna derecha se golpea adelante, se abre algo de nuevo y se dobla hacia atrás *sur le cou-de-pied*, parándose sobre la pierna izquierda, en *plié*, es decir que este *entrechat*, como los demás impares, termina sobre una sola pierna.

ENTRECHAT-CINCO

5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, pequeño salto durante el cual las piernas se abren un tanto; la pierna derecha se golpea atrás; ambas piernas se abren algo, la derecha se une adelante con la izquierda. Cayendo, se para sobre la derecha, en *demi-plié*, la pierna izquierda va *sur le cou-de-pied* hacia atrás.

ENTRECHAT-SEPT

5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, salto; abrir un poco las piernas, la derecha golpea atrás; otra vez abrir algo las piernas, la derecha golpea adelante; nueva abertura de las piernas, que se unen en el aire (la derecha atrás) y una detención sobre la pierna derecha en *plié*, la



1. *Entrechat trois* — 2. *Entrechat quatre* — 3. *Entrechat cinq* — 4. *Entrechat six* — 5. *Royal*.

*Entrechats*

DIBUJO 89

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

pierna izquierda en el aire o *sur le cou-de-pied* o en 2ª posición a 45° ó 90°, según las exigencias. Lo mismo que el *entrechat-trois* o el *cinq*, puede terminar en distintas poses.

Nosotros terminamos el *entrechat-trois* y el *entrechat-cinq* con la pierna derecha *sur le cou-de-pied* hacia atrás. Se puede efectuarlos terminando con la pierna *sur le cou-de-pied* hacia adelante. Para eso, si la derecha, al empezar, se encuentra adelante, ambas piernas, después del pequeño salto, se abren un poco, la izquierda golpea atrás la pantorrilla, se abre algo y pasa hacia adelante *sur le cou-de-pied*.

Se puede terminar el *entrechat-sept* en otra pose también hacia adelante en *effacé* o *croisé* o hacia atrás en *arabesque* o en *attitude*.

ENTRECHAT DE VOLÉE

Es posible hacer el *entrechat* no solamente con un salto sobre el mismo lugar, sino también volando en cualquier dirección, es decir, *de volée*. Es más fácil efectuarlo con preparación *glissade* o *coupé*, pero su aprendizaje puede hacerse desde la 5ª posición.



*Entrechat de volée*

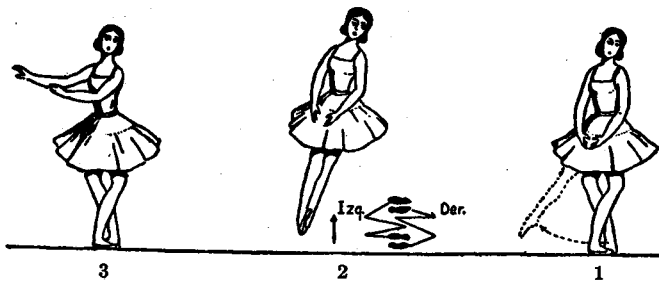
DIBUJO 90

*Entrechat-six de volée*. 5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*; la pierna izquierda se lanza a 90° al costado; 2ª posición, salto, y paso del peso del cuerpo a esta pierna, efectuando los *batteries* indicados para el *entrechat-six*. Terminar en 5ª posición, en *demi-plié*, la pierna izquierda adelante. El *entrechat-huit de volée* se hace del mismo modo, aumentando solamente la cantidad de *batteries*.

B R I S É

El *brisé* tiene dos aspectos: 1) se lo termina en 5ª posición; 2) sobre una sola pierna *dessus-dessous*.

1) Para empezar el movimiento con la pierna derecha, colocarse en 5ª posición, la pierna izquierda adelante, *plié* y la pierna derecha con un movimiento deslizante es lanzada en el aire al costado en la dirección comprendida entre los puntos 2 y 3 (Dibujo 2, C). Luego se golpea adelante sobre la pantorrilla izquierda que, con un salto, vuelve junto con el cuerpo entero hacia la punta de la pierna derecha, hacia el lugar donde la pierna ha sido lanzada. Abrir un poco las piernas y terminar en 5ª posición, la pierna derecha atrás en *demi-plié*.



B r i s é

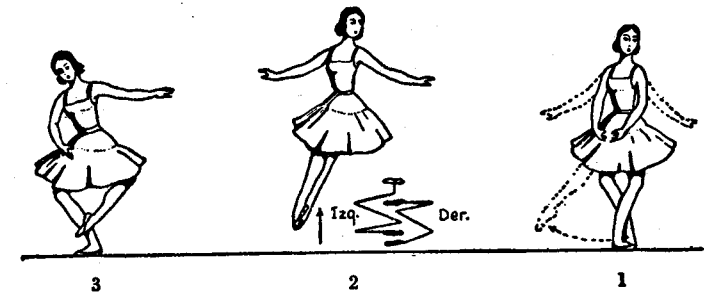
DIBUJO 91

Este movimiento hacia adelante se emplea a menudo en la danza. El *brisé* hacia atrás es más raro, no obstante lo cual lo describo a fin de completar el tema.

Para moverse en la dirección opuesta, uno debe ponerse en la 5ª posición, la pierna izquierda adelante, *demi-plié*, y resbalar hacia atrás, al costado, entre los puntos 6 y 7. La pierna izquierda golpea la pantorrilla derecha atrás. Volando en la misma dirección hacia donde ha sido dirigida la pierna izquierda, abrir un poco las piernas y terminar con la izquierda adelante en *demi-plié*, conservando la posición *en dehors* de la pierna izquierda.

Esta dirección hacia los puntos 2 y 3 (Dibujo 2, C) sirve para el movimiento hacia adelante, y la dirección hacia los puntos 6 y 7 para el movimiento hacia atrás, y ambas deben ser conservadas rigurosamente, a

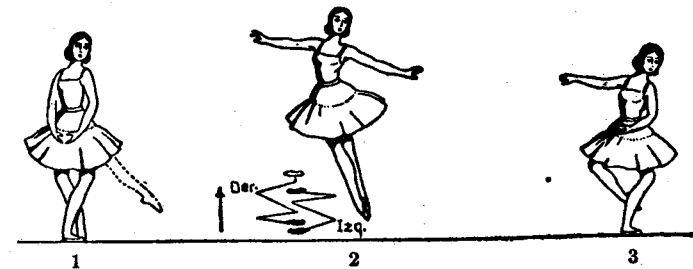
fin de obtener un *brisé* correcto. Moviéndose simplemente por la diagonal, el *brisé* asume un aspecto descuidado, mal terminado, ya que las piernas no alcanzan su lugar detrás del talón, chocándose simplemente una y otra con los talones.



Brisé dessus

DIBUJO 92

2) *Brissé dessus-dessous*. El movimiento empieza de la manera siguiente: 5ª posición, pierna izquierda adelante, *demi-plié*; la pierna derecha se desliza y estira en 2ª posición, primeramente golpeándose adelante con la pantorrilla izquierda; abrir algo las piernas y descender sobre la derecha, en *demi-plié*; la izquierda va *sur le cou-de-pied* hacia adelante.



Brisé dessus

DIBUJO 93

Es costumbre efectuar inmediatamente después de éste el *brisé dessus*: la pierna izquierda se abre en 2ª posición, golpea atrás la pantorrilla derecha; abrir algo las piernas y caer sobre la izquierda, en *demi-plié*, levantando la pierna derecha *sur le-cou-de-pied* hacia atrás. En el *brisé*

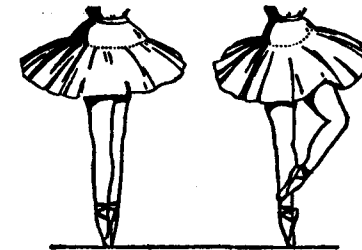
## A. VAGANOVA

el torso desempeña un cierto papel, mientras que en otros tipos de *batteries* no se lo menciona. Es decir: efectuando el *brisé*, el torso se inclina hacia adelante o hacia atrás, según lo exige el movimiento; en el *brisé dessus* hay que inclinar el torso recto hacia el costado derecho; en el *brisé dessous*, hacia el costado izquierdo, haciendo lo mismo con la cabeza.

El brazo derecho se dobla; el izquierdo se aparta al costado. En el momento de pasar de un *brisé* al otro, pasan también los brazos. El brazo derecho se abre, el izquierdo se dobla, mientras la cabeza se lleva hacia la izquierda.

## IX. LA DANZA EN PUNTA

Se llama la danza en punto (*pointes*), o sobre los dedos, la danza efectuada sobre la punta de todos los dedos, con el empeine del pie estirado. Hay, sin embargo, distintos tipos de *pointes*, las cuales dependen de la formación de los pies de la bailarina. El pie más cómodo para los *pointes* es el pie con los dedos bien parejos, como "cortados", con un cuello no muy alto y bien fuerte, es decir, un pie muy feo. El pie que



*Pointes*

DIBUJO 94

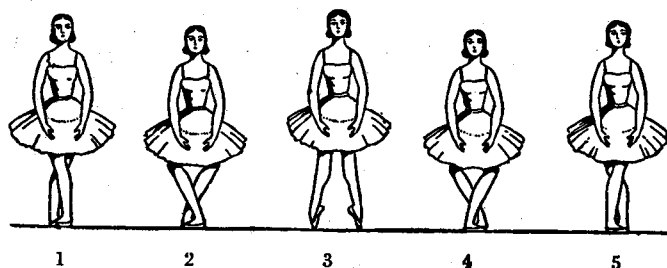
nosotros consideramos bellissimo, con el cuello muy alto, fino y bien mantenido, con los dedos perfectamente agrupados, dificulta los movimientos en *pointes*, sobre todo los movimientos como saltos en *pointes*, los que ahora se emplean a menudo. Aunque con este tipo de pie la bailarina no puede pararse sobre todos los dedos, como indican las reglas de la danza, se puede, sin embargo, ayudarla, aumentando cuidadosamente la posición *en dehors* y haciéndole buscar sostén en todos los dedos, sin apoyarse con todo el peso sobre el dedo gordo.

En materia de *pointes*, la técnica italiana posee tan grandes cualidades que me pliego a ella sin discusión. Cecchetti enseñaba a levantarse

A. VAGANOVA

sobre *pointes* con un pequeño salto, impulsándose, en forma neta, desde el piso. Esta manera desarrolla un pie más en tensión y acostumbra a concentrar el equilibrio del cuerpo en un solo punto. La manera francesa de alzarse suavemente sobre los dedos desde las primeras lecciones, aleja la posibilidad de un perfeccionamiento técnico. Un representante de la escuela francesa llegó, cuando éramos niños, al extremo de enseñarnos a levantarnos sobre los dedos, en la barra, ¡con pies descalzos! De esta manera, es imposible obtener la firmeza de las *pointes*.

Para el principiante es difícil, de golpe, levantarse en *pointes* con un salto. Por ejemplo: levantarse en 5ª posición en *pointes* con un salto. Pare-



*Echappé en pointes*

DIBUJO 95

ce que es más fácil tomar impulso corriendo un poco y levantarse en *pointes* sobre una sola pierna, lo que cualquiera puede hacer fácilmente; pero este modo no tiene sentido, ya que, primero, una debe aprender cuidadosamente a levantarse en *pointes* en ambos pies, para fortificar bien las articulaciones. Una preparación azarosa del movimiento confunde a la alumna y la manera correcta se pierde.

Para los principiantes, el estudio preliminar de las *pointes* debe empezarse en la barra. Colocarse ante la barra, con las manos sobre ella, juntarlas y empezar el estudio, levantándose sobre los dedos en todas las posiciones.

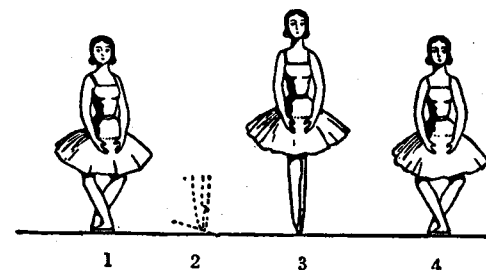
Pasando luego al estudio de las *pointes* en el centro, seguir así:

1) *Echappé* en punta. Colocarse en 1ª posición, efectuar un *demi-plié* impulsándose con los talones; con un pequeño salto levantarse sobre los dedos. Descender en *demi-plié*, conservando perfecta posición en *dehors* y continuar luego. El mismo movimiento se hace desde la 1ª a la 2ª posición; desde la 5ª a la 2ª; desde la 5ª a la 4ª en *effacé* y *croisé* y, final-

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

mente, desde la 5ª a la 5ª. Entonces este *pas* se llama *sus-sous* y se lo efectúa de la manera siguiente:

2) *Sus-sous*. Colocarse en 5ª posición, *demi-plié*, e impulsándose con los talones mediante un pequeño salto, levantarse sobre los dedos en 5ª posición. Se debe ubicar bien una pierna detrás de la otra, para que

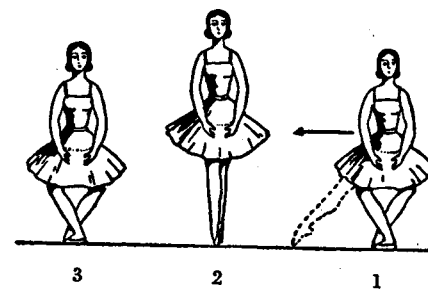


*Sus - Sous*

DIBUJO 96

ambas parezcan una sola. Con tal ejecución, este *pas* toma un carácter bien terminado.

Más adelante se puede efectuar este salto moviéndose hacia un costado, hacia adelante o hacia atrás.



*Glissade (en pointes)*

DIBUJO 97

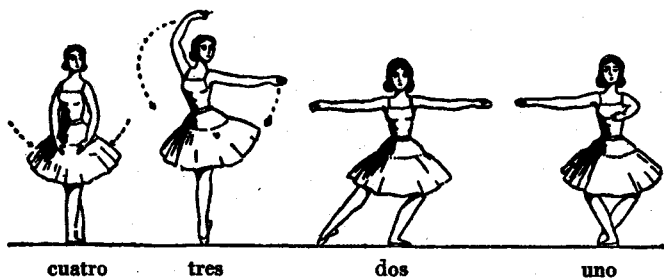
3) *Glissade*. Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*, deslizarse con el extremo de la pierna derecha al costado (un paso a la derecha); levantarse sobre esta pierna en *pointes* y rápidamente conducir la pierna izquierda, en *pointes* también, a la 5ª posición (*glissade*).

4) *Temps lié*. Luego se puede empezar el aprendizaje de los *temps lié* en *pointes*. Colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, ambos brazos en 1ª posición, *demi-plié*; la pierna derecha se desliza con la punta hacia adelante en *croisé*; la pierna izquierda queda en *plié*. Levantarse sobre la pierna derecha en *pointes*, pasando el brazo izquierdo desde la 1ª posición hacia arriba en 3ª posición, el brazo derecho al costado en 2ª posición



*Temps lié en pointes* (1ª parte)

DIBUJO 98



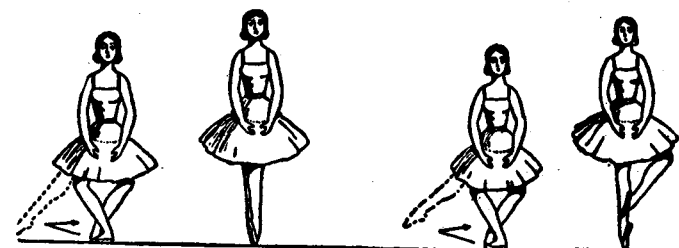
*Temps lié en pointes* (2ª parte)

DIBUJO 99

y atraer hacia sí la pierna izquierda, también en *pointes* en 5ª posición atrás. Descender en *demi-plié (de face)* en 5ª posición, pasando el brazo izquierdo en 1ª posición. El brazo derecho al costado. Deslizarse con la extremidad de la pierna derecha hacia el costado en 2ª posición, apartando el brazo izquierdo al costado también y dejando la pierna izquierda en *plié*. Pasar el peso del cuerpo sobre la pierna derecha, levantándose en *pointes*; conducir, también en *pointes*, la pierna izquierda hacia la 5ª posición adelante,

bajar los brazos en la posición preparatoria. Repetir lo mismo empezando con la pierna izquierda. Igualmente se hace hacia atrás. La cabeza conserva un *epaulement* correcto.

5) *Assemblé soutenu*. Colocarse en 5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*; desviar la pierna derecha, resbalando con la punta hacia el costado. Volver la pierna de nuevo en 5ª posición, saltando sobre la punta de ambos pies, la izquierda adelante. Impulsarse enérgicamente con el talón de la pierna izquierda. Descender en *demi-plié* en 5ª posición y continuar con la pierna izquierda.



*Assemblé soutenu*

DIBUJO 100

*Jeté en pointes*

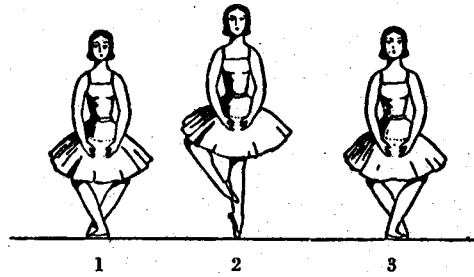
DIBUJO 101

6) *Jeté en pointes*. Colocarse en 5ª posición, *demi-plié*, pasar la punta del pie derecho sobre el piso hacia el costado a la altura de 45°. Conducir la pierna derecha atrás en 5ª posición, saltando sobre ella en *pointes*, levantando simultáneamente la pierna izquierda *sur le cou-de-pied*, y descender sobre la pierna derecha en *demi-plié*, conduciendo la pierna izquierda hacia el costado y continuar el movimiento con la otra pierna. Este es un *pas* transitorio hacia las poses y movimientos en una sola pierna, en punta. Se puede estudiar una pose cualquiera, efectuándola desde *demi-plié* en 5ª posición, abrir un pequeño *développé* en la posición indicada y levantarse sobre los dedos en *arabesque* o *attitude* en todas las direcciones y poses.

7) *Temps levé*. Colocarse en 5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, saltar sobre los dedos, en la pierna izquierda, levantando la derecha *sur le cou-de-pied* adelante y terminar en 5ª posición en *demi-plié*. Se puede hacer lo mismo al revés: saltar sobre la pierna derecha, levan-

tando atrás la izquierda *sur le cou-de-pied* y terminar en 5ª posición, o bien cambiando la pierna, es decir poner la pierna levantada atrás, y, de vuelta, adelante.

Lo mismo con la otra pierna.

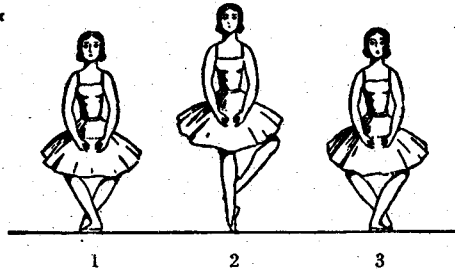


*Sissonne simple*

DIBUJO 102

8) Luego se efectúan las *sissonnes* en punta, desde la 5ª posición, en todas las poses, empezando por las más fáciles.

*Demi-plié*, saltar en una sola pierna, sobre las puntas, abriendo con un pequeño *développé* la otra pierna a 45° hacia adelante, o bien en 2ª posición (dibujo 104), o hacia atrás; terminar descendiendo en *demi-plié* en 5ª posición.



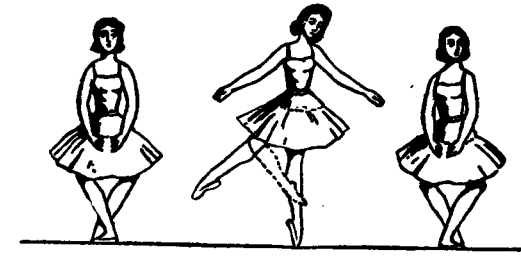
*Sissonne simple*

DIBUJO 103

Luego se hace el gran *sissonne*. La pierna se abre a 90° del mismo modo en todas las direcciones y poses.

Se pueden hacer los *sissonnes* con un movimiento en distintas direcciones, por ejemplo: desde la 5ª posición efectuar el *sissonne* en 3er. *arabesque*,

después del *demi-plié*, saltando sobre las puntas, volver a saltar hacia adelante, tomando la pose. Terminar descendiendo en 5ª posición, en *demi-plié*. (dibujo 105). Se puede efectuar cualquier número de estos *sissonnes*, sin cambiar la pose. Cada vez descendiéndose en *demi-plié* sobre la pierna en la

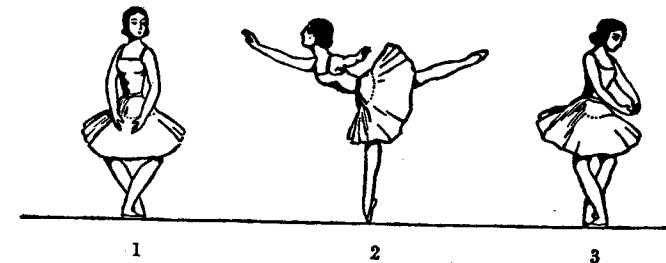


*Sissonne ouverte a 45° en 2ª posición*

DIBUJO 104

cual una está parada (procúrese que la pierna, en el *arabesque*, conserve la altura debida) y repetir el movimiento.

Todos estos movimientos en punta deben efectuarse sin olvidar: 1º) enlazarlos siempre con el *plié*; 2º) levantarse en puntas con un pequeño salto.



*Sissonne en 1er. arabesque*

DIBUJO 105

En lo que se refiere a los saltos en puntas deben efectuarse con gran tensión del pie y en el cuello, evitando toda "blandura". Los saltos sobre los dedos es una de las partes más difíciles de la danza y su trabajo impone gran atención.

A. VAGANOVA

A menudo, la tensión concentrada en el empeine del pie llega hasta el cuerpo; éste también se tiende, lo que imprime a la bailarina un aspecto antiartístico. A pesar de mantener el dorso según mis indicaciones (cuando hablaba del *aplomb*), los brazos y la cabeza deben conservar su entera libertad. Sólo así los saltos sobre los dedos no denotarán esfuerzo. Sin eso, no se puede obtener una danza verdaderamente artística.

## X. GIROS

LA denominación antigua, *pirouette*, que es la más usada en la literatura coreográfica para indicar el giro del cuerpo sobre una sola pierna, cayó en desuso en nuestra práctica de la danza femenina. Nosotras hablamos siempre de giros. Los bailarines han conservado todavía el viejo vocablo y lo usan especialmente para indicar los giros sucesivos y múltiples sobre una sola pierna y sin cambiar de lugar. Por ejemplo: su grande *pirouette* en 2ª posición a 90°.

Por lo tanto, seguiremos denominando este *pas* con la palabra giro.

### PREPARACIÓN PARA APRENDERLO

En los trabajos preparatorios para el estudio de los giros en su forma inicial, en media punta, recomiendo la misma atención y forma paulatina que en la preparación para los giros en punta. No se pueden menospreciar los ejercicios elementales, que nos conducen al objetivo principal, los cuales familiarizan a las piernas con la correcta posición en todas las etapas de los giros. Sin este estudio paulatino de todos los movimientos de las piernas que forman la ejecución del giro, el alumno puede caer en descuido y efectuar los giros de manera "borrosa". Del mismo modo se prepara la participación correcta de los brazos para la ejecución de estos *pas*. La corrección posterior en la ejecución de los giros demandará un esfuerzo mucho mayor y más considerable pérdida de tiempo que un minucioso trabajo preliminar. Por eso recomiendo el orden siguiente para el estudio de los giros: primero en media punta y luego en punta.

Como etapa elemental y preliminar conviene acostumbrar a los niños a las vueltas del cuerpo en los primeros años. En sus ejercicios en la barra se usan los siguientes giros:



- 1) El giro sobre dos piernas.
- 2) El giro sobre una sola pierna. (En cualquier ejercicio, cuando se necesita mudar de pie, la pierna se cambia rápidamente efectuando la vuelta, y el movimiento se continúa con la otra).
- 3) Efectuando ciertos movimientos se puede dar vuelta sobre la pierna que los realiza y continuar con la otra.
- 4) Dar vuelta sobre la pierna en la cual uno está parado y volver al punto de partida.

Todos estos movimientos se acompañan con el cambio de mano en la barra.

Esta actividad hace que el torso se acostumbre a dar vueltas de manera general. Al estudio detallado de giros llegaremos con lo que sigue:

Se debe empezar dando vueltas sobre ambas piernas y luego aprender los giros, sobre una sola, como sigue: 1) giro desde el *dégagé*<sup>1)</sup>, 2) desde la 4ª posición y, al final, 3) desde la 5ª posición. Después se hacen los giros en *attitude*, en *arabesque*, en 2ª posición, etc. Habiendo ya estudiado los giros en media punta, practíquense en *pointes*, conservando el mismo orden de los ejercicios preliminares. Los giros en *attitude*, en *arabesque* y en la 2ª posición se estudian en *pointes* y como fin de la educación coreográfica.

Empezaremos con los giros más simples en el centro, con la *vuelta sobre ambas piernas*: es un movimiento tipo *battement soutenu*.

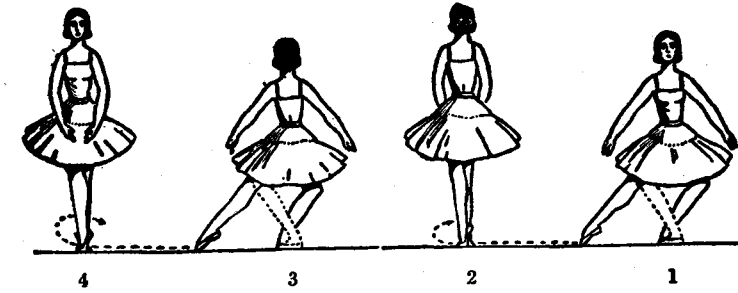
*En dehors*. Desde la 5ª posición la pierna derecha adelante, efectuar un *demi-plié* y luego desviar la pierna derecha en 2ª posición, con los dedos extendidos hacia el piso. Levantarse en media punta, estirando la pierna derecha en 5ª posición atrás y dar vuelta a la derecha, torciéndose *en dehors*. Volver la pierna derecha hacia adelante en 5ª posición. En este movimiento, también tienen su papel los brazos, que acuden en ayuda de las piernas. Empezando el movimiento, abrir los brazos en 2ª posición a media altura. Luego, con un movimiento elástico, juntar los brazos abajo en la posición preparatoria.

*En dedans*. Desde la misma posición, después del *demi-plié*, apartar la pierna izquierda, conducirla hacia adelante en 5ª posición, levantándose en media punta y atrayendo la pierna hacia sí. Luego, efectuar una vuelta a la derecha (*en dedans*) y volver la pierna derecha adelante con el mismo movimiento de los brazos. Tratar de que la pierna *en dehors* y *en dedans*

<sup>1)</sup> Es un término antiguo, de poco uso actualmente. Yo lo empleo en forma condicional en el estudio de giros y vueltas.

no describa círculos inútiles en el piso, sino que vuelva desde la 2ª a la 5ª posición, siguiendo una línea *recta*.

El ejemplo siguiente, *paso de una pierna sobre otra*, con vuelta en media punta.



*En dedans*

*En dehors*

El cambio de pierna con una media vuelta

DIBUJO 106

Desde la 5ª posición, pierna derecha adelante, efectuar un *demi-plié*, *dégagé* con la pierna derecha, los dedos extendidos hacia el piso, en 2ª posición; levantarse sobre ella en media punta y atraer hacia ésta la pierna



dos

uno

dos

uno

*Jeté* en media punta con media vuelta

DIBUJO 107

izquierda en 5ª posición atrás, con la vuelta en medio giro *en dehors*. Detenerse de espaldas al espectador, *demi-plié*, *dégagé* con la pierna izquierda en 2ª posición; levantarse sobre la pierna izquierda en media punta,

estirando la pierna derecha en 5ª posición adelante con un giro *en dedans*. Los brazos se abren en 2ª posición, efectuando el *dégagé* en 2ª posición, y, con la vuelta, se unen en la posición preparatoria con el mismo movimiento elástico que en el ejercicio anterior.

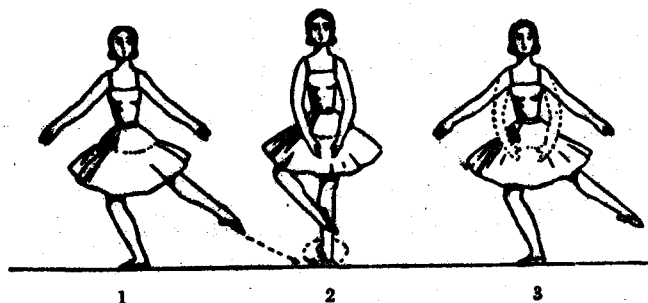
Un movimiento análogo es el *jeté* sobre media punta en medio giro: con cada paso sobre la otra pierna, moverse hacia el costado, dando vuelta el cuerpo en medio giro, de espaldas al espectador, *en face*, de espaldas, *en face*, etc. La pierna va al costado, levantándola cada vez a 45°. Efectuando el *dégagé* en 2ª posición con la pierna derecha, el brazo correspondiente se encuentra en 1ª posición, el izquierdo en 2ª. Efectuando el *dégagé* con la pierna izquierda, el brazo correspondiente en 1ª posición, el derecho en 2ª.

Este movimiento acostumbra a dominarse, sobre todo en la segunda vuelta, cuando el cuerpo pasa con la espalda hacia el espectador. Es necesario observar la posición *en dehors* de la rodilla de la pierna sobre la cual se hace el *plié*.

Después de estos ejercicios preliminares se puede empezar a hacer giros en su forma más simple.

#### GIROS DESDE LA PRÉPARATION DÉGAGÉE

*En dehors*. Colocarse en 5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, *dégagé* con la pierna izquierda a 45° en 2ª posición; conducirla hacia la pierna derecha adelante en media punta y dar vuelta sobre la izquierda,



Giro desde *dégagé en dehors*

DIBUJO 108

#### LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

levantando la pierna derecha *sur le cou-de-pied* adelante. Caer sobre la pierna derecha en *demi-plié*, lanzar la izquierda al costado a 45° y, desde allí, continuar.

Giros parecidos se pueden efectuar sobre la diagonal. En este caso, cayendo sobre la pierna derecha, se debe lanzar al costado, en diagonal.

Los brazos trazan el camino siguiente: se abren en el momento del *dégagé* en 2ª posición, a media altura, y efectuando el giro, se juntan en la posición preparatoria. Con este movimiento de los brazos, una toma el impulso necesario para el giro. En el momento de efectuar el giro, no se deben sacudir los brazos, ni hacer movimientos bruscos con ellos, porque con esto la bailarina corre el riesgo de perder la ubicación.

*En dedans*. Desde la 5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, *dégagé* con la pierna derecha a 45° en 2ª posición y, sobre esta misma pierna, sin conducirla hacia la izquierda, en media punta, hacer el giro *en dedans*, la pierna izquierda *sur le cou-de-pied* adelante, caer sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, la pierna derecha *sur le cou-de-pied* adelante. Desde allí, continuar.



Giro desde *dégagé en dedans*

DIBUJO 109

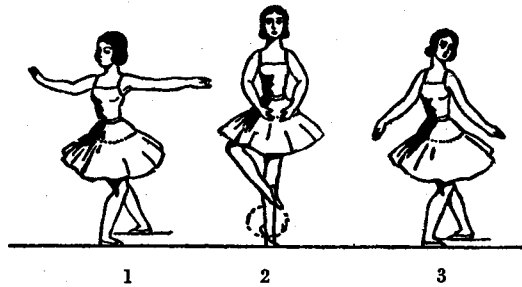
Los brazos hacen los mismos movimientos que en el giro *en dehors*. Luego se estudian los giros desde la 4ª posición, los cuales, gracias a esta *préparation* desde la 4ª posición, son más fáciles que los giros siguientes desde la 5ª.

#### GIROS DESDE LA 4ª POSICION

Estos giros son objeto de ejercicios preliminares, en los cuales todos los movimientos de giros se estudian sin la vuelta, y deben ser aprendidos en los primeros años.

A. VAGANOVA

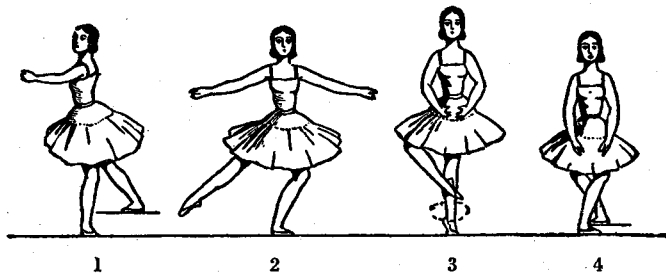
*En dehors.* Colocarse en 4ª posición *croisé*, la pierna izquierda adelante, *demi-plié*; impulsarse desde el piso con *ambos* talones, lo que es muy importante; levantarse sobre la pierna izquierda en media punta alta <sup>1)</sup>, como saltando sobre ella con un corto impulso desde el piso (esta manera debe ser ejecutada estrictamente, como una gran ayuda en la ejecución de



Giros *en dehors* desde la 4ª posición

DIBUJO 110

los giros); poner la pierna derecha bien apretada *sur le cou-de-pied* adelante, igual que para la ejecución correcta del giro. Mantenerse en esta pose buscando el aplomo, y terminar en *demi-plié* en 4ª posición, la pierna derecha atrás.

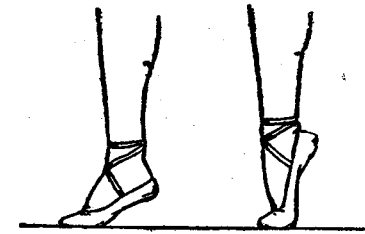


Giros *en dedans* desde la 4ª posición

DIBUJO 111

<sup>1)</sup> Efectuando el ejercicio en media punta, para no romper la posición *en dehors* de la pierna tan necesaria en el ejercicio clásico, hay que hacerlo sin levantar mucho el talón, lo que está indicado en el dibujo 112. Solamente efectuando los movimientos fuertes, como por ejemplo los giros, cuando uno se eleva con gran impulso desde el piso, con el talón, la pierna se levanta muy alto en media punta, y si su *en dehors* está educada en el alzamiento bajo, entonces se confundirá menos en los grandes esfuerzos hechos en media punta alta.

Los brazos: en la pose inicial, el brazo derecho se extiende adelante, como si estuviera en 3er. *arabesque* (el cuerpo también tiene la misma dirección del 3er. *arabesque*), el brazo izquierdo se desvía al costado, los dedos un poco alzados. Levantándose en media punta, usted junta los brazos abajo en la posición preparatoria, manteniéndolos fuertemente y encorvados. En la pose final, abrir las manos, dejando los brazos en la misma posición.



Media punta baja y alta

DIBUJO 112

Con un ejercicio semejante preparamos el giro *en dehors*, observando que este ejercicio da también la *préparation* y el final del giro.

*En dedans.* Del mismo modo se estudian los giros *en dedans*. La diferencia consiste en la manera de tomar el impulso. En los giros *en dehors*, usted se impele con ambas piernas desde la 4ª posición. En los giros *en dedans*, impulsándose con el talón de la pierna izquierda, se debe abrir bruscamente la derecha en 2ª posición a 45°, levantarse sobre la pierna izquierda en media punta, tirando hacia ella la derecha *sur le cou-de-pied*, sin dejar luz. Cuando una se levanta en 4ª posición, el brazo izquierdo se dobla adelante en 1ª, el derecho se desvía en 2ª. Luego se abren ambos en 2ª posición, en el momento del *dégagé* se unen; en el momento de efectuar el giro, en la posición preparatoria y, en la pose final, en 4ª posición en *demi-plié* (pierna derecha atrás), los brazos se quedan en la posición preparatoria; sólo se abren un poco las manos.

Observaremos que se puede terminar el giro desde la pierna derecha en 5ª posición, adelante.

Cuando las alumnas están bastante adelantadas, aprenden a efectuar una vuelta; más adelante, dos y tres.

Luego, en el ejercicio preliminar, se estudia el giro en *pointes*.

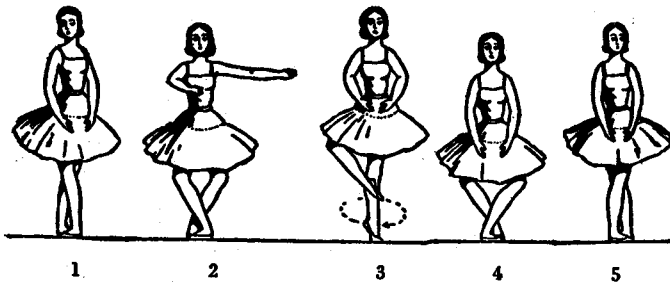
Empezando las vueltas, no debe olvidarse que el impulso para los giros es dado por los brazos y, de ninguna manera con el cuerpo, que debe permanecer inmóvil, efectuando solamente la vuelta alrededor de su eje.

GIROS DESDE LA 5ª POSICION

Mucho más complicados son los giros desde la 5ª posición, ya que no tienen un movimiento preparatorio, como era el caso de la 4ª posición, que brinda un cómodo impulso. En los giros desde la 5ª posición debemos calcular principalmente el trabajo de los brazos.

Prepararemos su estudio con ejercicios análogos a los anteriores.

*En dehors.* Ponerse en 5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, saltar sobre la pierna izquierda en media punta, con el mismo impulso que en el ejercicio anterior, levantando la pierna derecha *sur le cou-de-pied* adelante. El brazo derecho en 1ª posición, el izquierdo se desvía en 2ª, efectuando el giro; aquélla da el impulso. En el momento de levantarse en media punta, los brazos se unen en la posición preparatoria, como en el primer ejemplo. Terminar el ejercicio en 5ª posición, el brazo derecho atrás. También se puede terminar en 4ª posición.



Giro en dehors desde la 5ª posición

DIBUJO 113

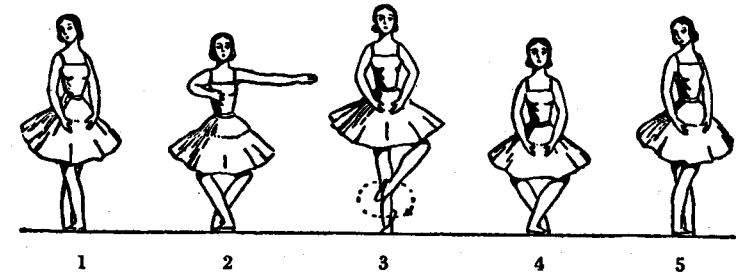
Hacer lo mismo con un giro. Debemos observar que si se hacen varios giros de seguida, se puede poner cada vez la pierna derecha en 5ª posición adelante y no en 5ª posición atrás.

*En dedans.* Para hacer el giro en dedans, colocarse en 5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, saltar sobre la pierna derecha, la pierna izquierda *sur le cou-de-pied* adelante. Descender en 5ª posición adelante. Terminando en 5ª posición, la bailarina debe dominarse para cumplir una

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

ejecución correcta. Si se desciende en 4ª, es más fácil y no obliga a una corrección tan estricta.

Los brazos efectúan los mismos movimientos que en los giros en dehors, a pesar de que es la pierna izquierda la que se levanta.



Giro en dedans desde la 5ª posición

DIBUJO 114

GIROS EN ATTITUDE, ARABESQUE U OTRAS POSES

Se prepara el estudio de estos "grandes" giros con el ejercicio en media punta parecido al estudio preliminar para los pequeños giros, con las mismas poses preliminares.

*En dehors.* Empezaremos con la preparación para los giros en attitude. Pose preparatoria, 4ª posición, pierna derecha atrás, el brazo derecho extendido adelante, el izquierdo en 2ª posición. *Plié*, levantarse en la pierna izquierda en media punta, de la manera arriba indicada, tomando la pose de *attitude croisé*. Terminar descendiendo sobre el talón.

Luego hacer un giro en media punta, y adviértase que, si lo introducimos en el *adagio*, es preferible terminarlo sin cambiar la pose, en media punta. Es necesario, lo mismo que en el ejercicio anterior, en el *plié*, impulsarse con ambos talones desde la 4ª posición y, al empezar el giro, apartándose bruscamente del piso, levantarse en media punta de la pierna izquierda y efectuar la vuelta, sin romper la posición en dehors de dicho miembro.

Es muy difícil, en este caso, tomar el impulso, y todavía más para hacer dos o tres giros. Uno debe desarrollar una gran habilidad: el impulso con el talón y el alzamiento repentino de las manos que en el momento de

## A. VAGANOVA

la *préparation* estaban como aplastadas y con la palma hacia abajo. En el instante del alzamiento para el giro, los dedos se unen en la posición deseada. Todo eso da el impulso.

Con la misma *préparation* se estudian los giros en 3er. y 4º *arabesque* y a la *seconde* (de la misma manera se pueden hacer los giros en *développé* adelante *effacée*, es decir que en el momento del giro se levanta adelante la pierna derecha y se da vuelta a la derecha).

*En dedans.* Para los giros *en dedans*, el impulso se toma de otra manera, la misma que hemos estudiado en los ejercicios preparatorios. Colocarse en *préparation*, en 4ª posición, la pierna derecha atrás, el brazo izquierdo en 1ª posición, el derecho desviado al costado. Levantarse en media punta en *attitude effacée* de la misma manera que hemos indicado en el ejercicio anterior; descender sobre el talón. Cuando empezamos a hacer el giro, el impulso lo tomamos con el brazo izquierdo, que se lanza en 2ª posición; el brazo derecho se levanta en *attitude*.

De igual suerte se prepara y se hace el giro en 1er. y 2º *arabesque*, observando que en estos casos el brazo izquierdo se abre en 1er. o 2º *arabesque* también. El brazo debe hallarse fuerte, seguro y en la debida dirección; caso contrario, puede oscilar o empujar el cuerpo, que está dirigido adelante. (Ver la descripción de *arabesque*). Efectuando el giro con la pierna en *développé* adelante *croisé*, el impulso se toma como en a la *seconde*, pero en el giro mismo la pierna pasará adelante en *croisé* y el brazo izquierdo primeramente pasará por la 2ª posición.

### GIROS A LA SECONDE A 90º

(DESDE LA 2ª POSICIÓN)

Para el giro a la *seconde* desde la 2ª posición, prefiero la manera italiana a la manera francesa, por ser más neta, dinámica y actual.

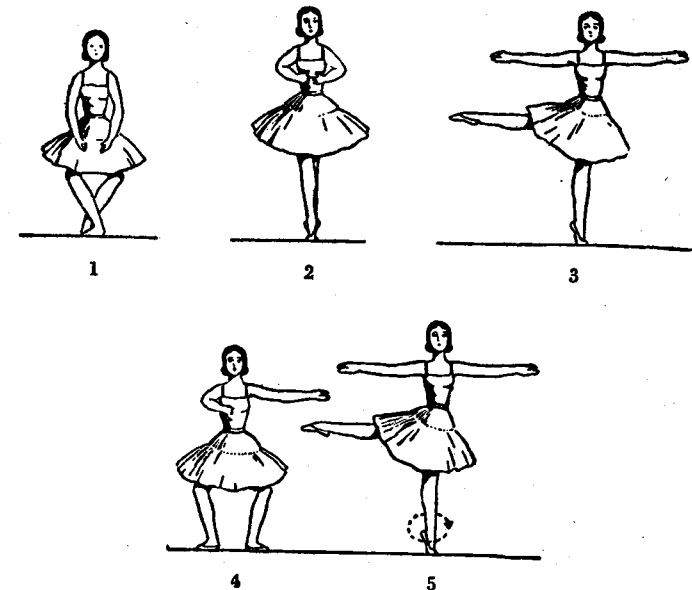
Lo estudiaremos con los siguientes ejercicios preparatorios:

*En dehors:* colocarse en 5ª posición, la pierna derecha adelante, *demi-plié*; levantarse en media punta en la misma 5ª posición. Los brazos adelante en 1ª posición. Luego éstos se abren en 2ª y simultáneamente la pierna derecha se lanza con un gran *battement* en 2ª posición a 90º; a continuación ambas piernas bajan en 2ª posición, en *plié*, el brazo derecho se dobla en 1ª posición. Después la pierna derecha se levanta en 2ª posición, la

## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

izquierda se levanta en media punta. Los brazos se abren en 2ª posición; demorarse en la pierna izquierda en media punta, dejando la derecha a la *seconde* a 90º.

Desde el *plié* en 2ª posición, se estudia el giro a la *seconde*, observando estrictamente que el talón de la pierna izquierda en el momento de



Giro a la *seconde* a 90º desde la 2ª posición

DIBUJO 115

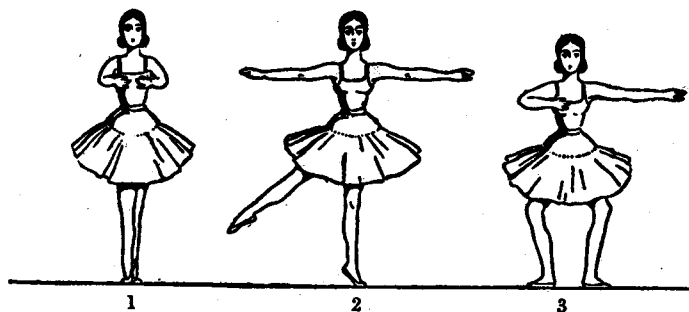
empezar el giro no se desvíe, sino que permanezca en posición *en dehors* el mayor tiempo posible, lo que es esencial para obtener un buen giro a la *seconde*.

El impulso para el giro se toma con el lanzamiento del brazo derecho en 2ª posición, después de la *préparation* en 2ª posición, procurando que los hombros queden bien parejos; no se debe adelantar el hombro derecho, pensando de esta manera ayudar al impulso.

*En dedans.* La preparación para el giro *en dedans* es la misma hasta el *plié* en 2ª posición, después del cual se levanta la pierna izquierda y se da vuelta *en dedans*.

Haciendo *préparation*, el brazo derecho se encuentra en 1ª posición, el izquierdo se desvía en 2ª. El impulso se toma con el brazo derecho, pero, repito, no con el hombro.

La manera francesa difiere en que directamente desde la 5ª posición la pierna derecha hace un corto *développé à la seconde*, después *plié* en 2ª posición, etc.



*Préparation para los giros sur le cou-de-pied desde la 2ª posición*

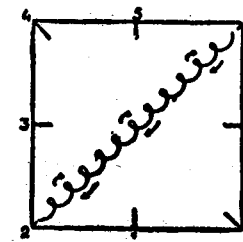
DIBUJO 116

También se encuentran giros *sur le cou-de-pied* desde la 2ª posición. Éstos se parecen a los susodichos, con la diferencia que la pierna se lanza no a 90°, sino a 45° y en el giro se dobla hacia la pierna izquierda *sur le cou-de-pied*. Efectuando el giro desde esta *préparation*, los brazos se unen en la posición preparatoria.

### TOURS CHAINÉS

*Tours chaînés déboulés*, según la terminología parisiense. Indico ambas denominaciones, por ser ambas en conjunto más descriptivas y porque caracterizan de distinto modo el movimiento. Una cadena de pequeños círculos que se lanzan de improviso; tal es la explicación del título indicado y que da una idea exacta de este *pas*. El *chaîné* se hace con un ritmo muy rápido, cada vuelta en  $\frac{4}{8}$  o  $\frac{1}{16}$ . El movimiento es hacia adelante, en diagonal (desde el punto 6 hasta el punto 2 de nuestro plano, Dibujo 2, C). Con este *pas* terminan a menudo las variaciones, pero también se lo emplea en la composición de la variación misma o en otra danza. Se hace el *chaîné* de la manera siguiente:

Con el movimiento a la derecha, vuelta sobre la pierna derecha, adelantada en diagonal. Terminada la vuelta, poner la pierna izquierda adelante, en lugar de la derecha. Impulsarse para empezar, lanzando el brazo derecho adelante. Luego unir ambos brazos por delante. En el estudio preliminar, este movimiento de brazos se hace con cada círculo. Cuando la técnica es asimilada y el ritmo cada vez más rápido, la bailarina no alcanza a lanzar el brazo adelante y se ayuda solamente con un pequeño movimiento de brazos en la misma dirección, pero sin apartarlos demasiado. Con ritmo rápido, dando el impulso, con la pierna primeramente a la



El camino que debe seguirse. *Tours chaînés*

DIBUJO 117

derecha, uno se mueve en la misma dirección, por inercia, a pesar de que las piernas no dan el paso, sino que permanecen bien juntas; son los brazos los que ayudan al movimiento entero. (Ver arriba). Para efectuar bien el *chaîné*, el bailarín debe tener gran movilidad, mantener firmemente el dorso, bien recto, sin doblarlo en ninguna dirección. El final de cada movimiento se cambia en una cadena ininterrumpida de vueltas, que finaliza con una detención inesperada. La bailarina debe detenerse al final, como clavada en el piso en la pose que fuere.

El virtuosismo de este movimiento alcanzó un alto grado; se obtienen ritmos vertiginosos. Los *chaînés* se hacen primero en media punta alta y luego en *pointes*.

Debemos agregar que los giros *chaînés*, el *jeté par terre* y algunos otros, se hacen a menudo en círculo, alrededor del escenario.

## TOURS EN L'AIR

Estos giros son del dominio de la danza masculina, que yo no estudio en este libro. A pesar de que el *pas* y el ejercicio cotidiano son los mismos tanto para el bailarín como para la bailarina, introducimos en la danza masculina movimientos más complicados, teniendo en cuenta la más vigorosa musculatura del hombre. Los bailarines tienen más facilidad en el trabajo, ya que no hacen la danza en *pointes*, que pide a una bailarina más fuerza y más tiempo para su estudio. Esta economía de fuerzas y tiempo el bailarín la dedica a reforzar sus *pas* comunes con la danza femenina, que obtienen así un carácter distinto y otro grado de virtuosidad en la ejecución del bailarín. Los bailarines también dedican menos tiempo al *adagio*. De un lado, la danzarina necesita el *adagio* para fortificar el torso, apto para doblarse por naturaleza y, al mismo tiempo más débil que el torso del hombre. Por otra parte, esta propiedad de fraccionarse permite a la bailarina alcanzar la perfección de la línea en la danza bien estudiada, lo que, salvo raras excepciones, está prohibida a los bailarines.

Si en este libro hablo de los *tours en l'air*, es, en parte, por el hecho de que también las bailarinas pueden hacerlos, y no faltan coreógrafos modernos que algunas veces lo emplean para las bailarinas.

Colocarse en 5ª posición, pierna derecha adelante, *demi-plié*, el brazo izquierdo se desvía al costado, el derecho adelante, en 1ª posición. Impulsándose con los talones, levantarse en el aire, haciendo un círculo aéreo; juntar los brazos en el momento del giro. Caer en 5ª posición, en *demi-plié*, pierna derecha atrás, abrir un poco los brazos por delante. Debe procurarse, al tomar impulso, que el hombro derecho, no se adelante antes de efectuar el salto, es decir dejar el torso completamente *en face*.

## OBSERVACIONES GENERALES SOBRE DISTINTOS TIPOS DE GIROS

La primera condición para hacer un buen giro es el torso bien recto, bien mantenido. No hay que olvidar el punto de detención y en todo momento conservar el *face*, para no marearse. Por ejemplo, si en los tan conocidos 32 *fouettés* la bailarina pierde el punto delante de ella, no se enderece efectuando el *plié*, pues así no se obtiene resultado alguno. Teóricamente, también al efectuar los giros, como en otros tipos de vueltas,

hay que dejar la cabeza dirigida hacia el espectador el mayor tiempo posible. Pero, en los giros, también el trabajo preliminar con la cabeza debe ser de mucho cuidado. Debe atenderse que no se incline al costado, ni se desvíe del eje del movimiento. Si no se cuida esta regla, uno pierde fácilmente el aplomo. Para alcanzar la cantidad de giros obtenidos por la técnica moderna, debe moderarse mucho este movimiento con la cabeza, subrayándolo solamente con la mirada, es decir que pasando cada vez *en face* hacia el espectador, mantener esta mirada el mayor tiempo posible.

En los giros con el apoyo del compañero, es primordial que éste se mantenga bien en sus propias piernas. Un compañero inexperto sin querer se inclina adelante. De esta manera, inevitablemente empujará y confundirá a la danzarina. El bailarín debe quedarse parado, como clavado en el piso, para que su compañera pueda posarse entre sus manos. El resto depende de la bailarina; si ella es bastante buena en sí misma, no habrá necesidad de ayudarla a dar vueltas. Las bailarinas menos educadas necesitan un pequeño empujón de manos para dar vuelta. En el *adagio* con compañero se presentan algunos otros tipos de *pirouette*. Se hacen giros desde la 5ª posición en punta y el impulso se toma de la manera siguiente: permaneciendo parada sobre los dedos de la pierna izquierda, conducir la derecha en *croisé* hacia adelante, lanzarla al costado con fuerza (tomar el impulso con la pierna), doblándola hacia la rodilla izquierda, sea adelante o atrás, y empezar a dar vueltas. El compañero ayuda, teniendo a su compañera por la cintura, primeramente empujando su costado derecho hacia adelante y luego, tomando impulso, la impele con la mano izquierda para el giro.

Desde la misma *préparation* la bailarina efectúa los giros, agarrando el dedo mayor derecho de su compañero, levantado sobre su cabeza. La compañera debe tomarse del dedo con toda la mano y el bailarín ayuda un poco al movimiento, girándolo. Pero el impulso se cobra con el mismo movimiento de la pierna y la habilidad del giro es concertada en el uso debido del dedo del bailarín.

En este lugar nos hemos apartado algo del tema de nuestro libro, puesto que no nos toca hablar de la ayuda. Otra indicación más: una vez tomada la preparación, no hay que modificarla, hay que efectuar el giro desde ella y no completarlo con el movimiento del brazo.

## XI. OTROS TIPOS DE VUELTAS

### VUELTA EN ADAGIO

EN el *adagio* en cualquier punto del aula o en el escenario, se hacen pequeñas vueltas sobre el pie entero, lo que puede ocurrir alguna vez en los bailes. Se puede hacerlos en todas las poses: *attitude*, *arabesque* en 2ª posición a 90°, *développé* hacia adelante. Esta vuelta lenta se efectúa con un pequeño desplazamiento del talón en la dirección deseada.

### RENVERSE

*Renversé*, como indica el nombre, es el modo de volcar el cuerpo en el momento de la vuelta. El *renversé* tiene distintos aspectos; es uno de los movimientos más complicados, la cúspide en la educación clásica de la bailarina. Describirlo es sumamente difícil y nada puede reemplazar el ejemplo vivo y las indicaciones durante la lección. El mismo maestro debe dominar como un virtuoso la danza. Describiremos aquí los siguientes tipos de *renversé*:

*Renversé en dehors*. El movimiento se empieza con *attitude croisé*, *demi-plié*; inmediatamente el torso se inclina hacia adelante, luego se salta en media punta, y al mismo tiempo, la iniciativa entera del movimiento se concentra en el dorso. El dorso se dobla fuertemente hacia atrás, tan pronto como se empieza la vuelta *en dehors*, observando que la vuelta esté hecha con el *torso*; las piernas solamente en el último momento siguen el movimiento de aquél, efectuando el *pas de bourrée en dehors*, cuando el torso, que ya cambió su centro de gravedad, obliga a las piernas, involuntariamente, a cambiar de lugar, volcándose al mismo tiempo. Es el torso



que obliga a cambiar a la pierna y no la pierna que gira al torso. Para obtener mayor efecto con este *pas*, en  $\frac{3}{4}$ , a la voz ¡uno!, se hace la inclinación y principio del giro, alzamiento en media punta; ¡dos!, el cuerpo se mantiene con el dorso bien encorvado hacia el espectador, la cabeza desviada en posición de perfil. Esta pose se mantiene el mayor tiempo posible. (Al segundo cuarto de tiempo se marca un punto). De este modo, para completar la vuelta y cambiar las piernas (*pas de bourrée*) queda la parte mínima del tiempo.



Renversé en dehors

DIBUJO 118

Error común de las bailarinas pocos hábiles es dar vuelta con el cuerpo en *renversé* mediante el socorro de los brazos y con el cambio de piernas, obligando así al cuerpo, por inercia, a seguir a los brazos. Sin hablar que con tal ejecución no queda del *pas* más que la denominación, la bailarina también pierde el dominio de sí misma. Cuando ella repite este *pas* varias veces seguidas, es llevada por fuerza al costado. Buscando el equilibrio, pierde el ritmo, etc.

*Renversé en dedans*. Es un movimiento al revés, de ejecución más simple, y más fácil. Se hace desde *développé en avant croisé*; el torso se inclina hacia adelante y se efectúa el mismo vuelco, como en *dehors*, con el cambio de piernas al costado opuesto (*en dedans*).

*Renversé en écarté* se hace desde el 4º *arabesque*. La pierna derecha, sin bajar del *arabesque* hasta el suelo, al empezar el giro se dobla con la punta hacia la otra pierna, que a su vez, se levanta en media punta en la posición de tirabuzón <sup>1)</sup>. Simultáneamente el torso se inclina con fuerza

<sup>1)</sup> En tirabuzón es la posición de la pierna levantada a 90º y doblada en la rodilla, con la punta del pie muy cerca de la pierna firme. Cuando se hace *pirouette* en esta pose se obtiene la impresión de un sacacorchos.

a la derecha, adelante hacia la rodilla que corresponde a la pierna levantada en media punta. El torso se encorva *en dedans*, se vuelca hacia atrás y se detiene de golpe, cuando se descende sobre el talón de la pierna parada, en *écarté* hacia atrás.

Los brazos desde el 4º *arabesque*, con un fuerte movimiento, se unen en la posición preparatoria, con la pierna en tirabuzón, y, simultáneamente, con la abertura de las piernas y el movimiento del torso, bruscamente se abren en 3ª posición en *écarté* hacia atrás. Este movimiento, como también el primer tipo de *renversé*, supone un torso bien desarrollado, así como una bailarina capaz de dominar su espalda.

FOUETTÉ EN TOURNANT A 45º

*En dehors*. Se hace desde el *demi-plié* sobre la pierna izquierda, mientras que la derecha se abre en este momento en 2ª posición a 45º; *tours en dehors* sobre la pierna izquierda. Durante el giro, lanzando la pierna derecha hacia atrás por debajo de la rodilla, traerla, rápidamente, adelante de ésta. La detención se efectúa de nuevo en *demi-plié*, abriendo los brazos y la pierna en 2ª posición. Durante el movimiento, las piernas en 2ª posición, los brazos se abren también en 2ª y se unen en la posición preparatoria durante el giro.

*En dedans*. Se hace de la misma manera, pero la pierna va primeramente adelante de la rodilla y, luego, atrás.

Cuando el *fouetté* se hace de seguida en gran cantidad, se debe tomar cierto impulso. Se puede empezar así: hacer el *pas de bourré en dedans* y luego empezar el *fouetté*. Pero esta manera no es muy segura; concierne mal la estabilidad del cuerpo y puede hacer cambiar de lugar, perderlo. Todo depende de las posibilidades individuales del torso.

Más segura es la manera siguiente: hacer *préparation* en 4ª posición, saltar sobre los dedos, efectuando un giro, *en dehors* y continuar dando vueltas, haciendo *fouetté*.

Este *pas*, que parecía hace poco tiempo el límite de toda dificultad y virtuosismo, se efectúa actualmente, con facilidad por muchas buenas bailarinas.

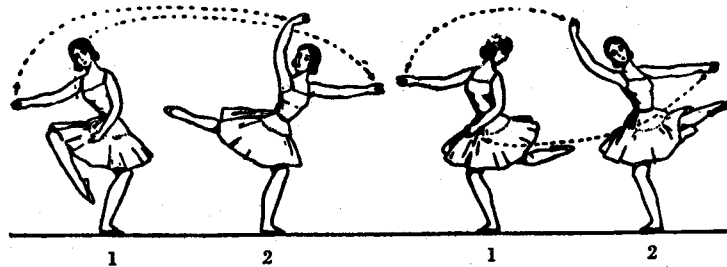
A. VACANOVA

GRAND FOUETTÉ

Este tipo de *fouetté*, a pesar de que se hace generalmente *en face*, yo lo describo aquí simultáneamente con otros de su género.

Mi *fouetté* es un tanto particular, Tiene algo de Legat y algo de Cecchetti. Primeramente estudiaremos el *fouetté* netamente italiano, durante el cual el torso permanece siempre *en face*.

*En dehors.* Pose *croisée en arrière*, con la pierna izquierda. *Coupé* sobre el mismo miembro en media punta, abriendo los brazos; durante el *coupé*, en 2ª posición, descender sobre la pierna izquierda en *demi-plié*, doblar el brazo izquierdo en 1ª posición, conduciendo la pierna derecha semidoblada hacia adelante a 90°, levantarse sobre la pierna izquierda en media punta, haciendo rápidamente con la pierna derecha el *grand rond*



Grand fouetté

DIBUJO 119

*de jambe* hacia atrás y terminarlo sobre la pierna izquierda en *demi-plié*. Durante el *grand rond de jambe*, los brazos hacen el *port de bras* siguiente: el brazo izquierdo se levanta en 3ª posición y pasa a la 2ª, mientras que el brazo derecho va en 3ª posición y pasa por la 1ª en *arabesque*, en el momento de bajar la pierna izquierda en *plié*.

Ahora describiré el *fouetté* que suelen hacer mis alumnas, a pesar que con palabras es casi imposible explicar la manera de empezar el movimiento y cómo se obtiene armonía durante el movimiento de los brazos y piernas. Este *fouetté* está dirigido con los brazos; son ellos que imprimen el movimiento al cuerpo entero y se debe dominar y entender la construcción entera de este *pas* para efectuarlo sobre el escenario y sin tener miedo de perder el equilibrio.

*Préparation* es lo mismo que *coupé*. Abriendo los brazos en 2ª posición, doblar el brazo izquierdo en 1ª posición, levantándose sobre la pierna izquierda en media punta. *Demi-plié* sobre la pierna izquierda, vuelta con el torso en *effacé*. Conduciendo la pierna derecha semidoblada en *effacé* hacia adelante, doblar el torso hacia la pierna, reteniendo el costado derecho y encorvando hacia afuera el costado izquierdo. Levantarse en media punta, conduciendo la pierna por el *grand rond de jambe* a 90° en *attitude effacé*. Simultáneamente el brazo izquierdo se levanta en 3ª posición y se abre hacia la 2ª; el brazo derecho va hacia arriba en la pose *effacée* por la 2ª posición. Descender en *demi-plié*.

Un movimiento así ejecutado logra una forma más plástica, más clásica, mientras que el *fouetté* italiano es un poco seco y esquemático, sin poses de transición, que hacen más suaves los *croisés*, *effacés*, etc.

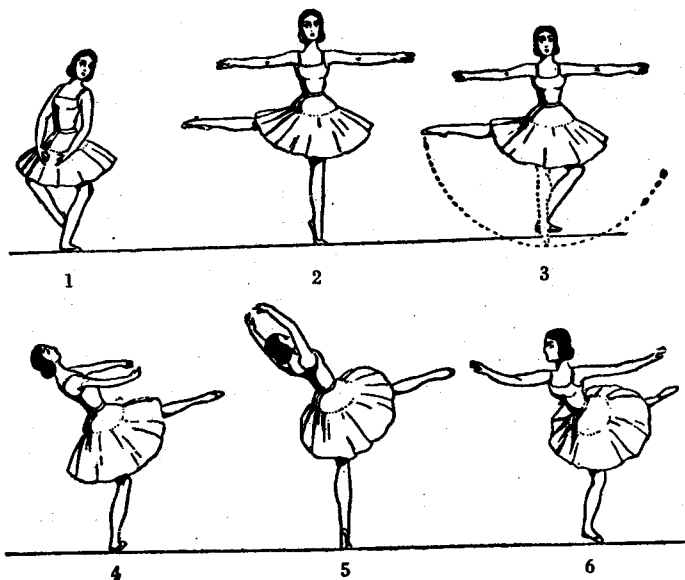
*En dedans.* Pose *croisé en avant*, la pierna izquierda adelante. *Coupé* en media punta en la pierna izquierda, *demi-plié* sobre esta misma pierna, dando vuelta al torso *effacé*, la pierna derecha es semidoblada hacia atrás en *effacé*, (el torso también se encorva hacia la pierna). El brazo derecho en 1ª posición, el izquierdo abre en 2ª. Levantarse en media punta de la pierna izquierda, trazando con la derecha un *rond de jambe* a 90°, hacia adelante, en *effacé*. El brazo derecho se abre en 2ª posición, el izquierdo va hacia arriba en 3ª. Descender en *demi-plié* sobre la pierna izquierda. Este mismo movimiento se puede hacer con un salto, siguiendo las mismas reglas.

GRAND FOUETTÉ EN TOURNANT

*En dedans.* Este tipo se usa más que el siguiente, *en dehors*. Colocarse en la pose *croisé* hacia adelante, la pierna izquierda al frente; descender en *demi-plié* sobre la pierna izquierda. Saltar sobre ésta en media punta y lanzar la pierna derecha en 2ª posición a 90° con un *grand battement simple*. Los brazos van también en 2ª posición. Descender sobre el talón izquierdo en *demi-plié*, dando vuelta; lanzar con impulso sobre el piso la pierna derecha en *battement* hacia adelante, en dirección, al punto 6. (Dibujo 2 C). Levantarse en media punta de la pierna izquierda y completar la vuelta *en dedans*, manteniendo la pierna derecha al mismo nivel; terminar el movimiento con el 3er. *arabesque* en *demi-plié*. (Se puede terminar también en 1er. *arabesque*).

Al pasar la pierna adelante, los brazos pasan por la posición preparatoria hacia arriba, en 3ª y terminan en *arabesque*.

*En dehors.* Pose *croisée*, la pierna izquierda atrás, *coupé*, *demi-plié* sobre la pierna izquierda, lanzando la derecha en 2ª posición a 90°, levantándose en media punta de la pierna izquierda. Abrir los brazos en 2ª posición, lanzar la pierna derecha sobre el piso, pasando por la 1ª posición,



Grand fouetté en tournant

DIBUJO 120

en 3er. *arabesque*, en *demi-plié*, conduciendo los brazos por la posición preparatoria también en 3er. *arabesque* y con una vuelta *en dehors*, completar la vuelta en media punta en *croisé* hacia adelante a 90°, dando a los brazos una pose correspondiente.

GRAND FOUETTÉ EN TOURNANT SAUTÉ

El mismo *pas* se puede hacer con un salto. Empezamos de la misma manera; después de hacer el *plié* sobre la pierna izquierda, la derecha se lanza en 2ª posición. La pierna izquierda se aparta del piso con un salto, mientras que la pierna derecha se lanza de la manera indicada. El giro se hace en el aire también, sobre el salto de la pierna izquierda.

EJEMPLO DE LECCIÓN

Indico más abajo el ejemplo de una lección para las clases superiores y que se hace totalmente en media punta <sup>1)</sup>.

EJERCICIOS EN LA BARRA

- 1) *Plié* en cinco posiciones.  
Uno lento en cuatro cuartos.  
Uno rápido en  $\frac{2}{4}$  y en  $\frac{2}{4}$  levantarse en media punta.
- 2) *Battements tendus*  
Hacia adelante hacer dos desde el *plié*, dos sin *plié*, tres sobre los octavos (sobre la cuarta octava una pausa); siete sobre los décimosextos (en la  $\frac{8}{16}$  una pausa).  
Lo mismo al costado.  
Lo mismo hacia atrás.  
Lo mismo de nuevo al costado.  
Repetir estos 16 tiempos.  
Con la otra pierna.
- 3) *Battements fondus y frappés* (Combinaciones).  
Hacia adelante: un *fondus* lento en  $\frac{2}{4}$ , dos rápidos en  $\frac{1}{4}$ .  
Lo mismo al costado.  
Lo mismo hacia atrás.  
De nuevo lo mismo al costado.  
Dos *frappés* lentos en  $\frac{1}{4}$ , tres rápidos en  $\frac{1}{8}$  (en  $\frac{4}{8}$  una pausa), todo cuatro veces.  
Repetir la combinación entera, empezando la primera vez atrás.  
Con otra pierna.
- 4) *Ronds de jambes*.  
Tres rápidos *rond de jambes par terre en dehors* en  $\frac{2}{8}$ . Al  $\frac{4}{8}$  levantarse en media punta, abriendo la pierna en 2ª posición. Tres *rond de*

<sup>1)</sup> Se puede adoptar como programa para seguir el curso de la danza clásica el libro: "El plan de estudios y el programa de exámenes de ingreso", editado por el "Technicum" coreográfico nacional de Leningrado.

## A. VAGANOVA

*jambe en l'air en dehors* en  $\frac{3}{8}$  (en  $\frac{4}{8}$  una pausa), cuatro *rond de jambe en l'air en dehors* en  $\frac{4}{8}$ , *plié sur le cou-de-pied* y giro *en dehors* en  $\frac{4}{8}$ ,

Repetir todo esto *en dedans*.

Con la otra pierna.

### 5) *Battements battus* y *petits battements*.

Cuatro veces en  $\frac{4}{4}$  doble *battement battu* con una pausa, en pose *effacé* hacia adelante, sobre *plié*, después de cada cuarto. El tiempo siguiente de *battement battu* se hace de seguida con una pausa en  $\frac{4}{4}$  en la pose *effacée* hacia adelante en *plié*.

Cuatro veces en  $\frac{4}{4}$ , un solo *petit battement* con una pausa en 2ª posición después de cada cuatro. Un tiempo de *petits battements* seguidos, con una pausa en 2ª posición y sobre *plié* en el último cuarto.

Cuatro veces en  $\frac{4}{4}$  *petits battements* con una pausa en pose *effacée* hacia atrás en *plié* después de cada cuatro. Un tiempo seguido de *petits battements* con una pausa en el último cuarto en pose *effacée* hacia atrás en *plié*.

Repetir los dos tiempos arriba indicados de *petits battements* con una pausa en 2ª posición.

Con la otra pierna.

### 6) *Développé*.

Colocar la pierna derecha adelante con la punta tocando el piso y efectuando *demi-plié* con la pierna izquierda (1er. cuarto). Levantar la derecha a 90°, estirando la rodilla de la pierna izquierda, (2º cuarto); un pequeño y corto *balancé* con la pierna levantada (3er. cuarto); poner la pierna en 2ª posición. (4º cuarto). Doblar la pierna en la rodilla (1er. cuarto), abrir en 2º *arabesque* (2º cuarto), levantarse en media punta, caer sobre la pierna levantada atrás en *demi-plié*, estirando hacia adelante los dedos de la pierna izquierda (3er. cuarto) y rápidamente levantarse sobre ella en media punta, alzando la pierna derecha en *attitude croisée* (4º cuarto)

La misma combinación se hace al revés, atrás.

La tercera figura en 2ª posición y todas las poses al costado; la pose final, en el primer caso, es el *écarté* hacia atrás y, en el segundo, el *écarté* hacia adelante.

Con la otra pierna.

Este ejercicio puede ser ejecutado tanto en cuartos como en medios.

### 7) *Grands battements jetés*.

Empezaremos estirando los dedos y apartando la pierna hacia atrás. En 1ª posición la pierna se lanza hacia adelante, de vuelta por la 1ª hacia

## LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

atrás (1er. y 2º cuartos) y dos veces pasando por la 1ª a la 2ª posición (3er. y 4º cuartos).

La próxima vez lanzar la pierna hacia atrás, hacia adelante y en 2ª posición.

Con la otra pierna.

Es necesario tener el cuerpo bien balanceado, como se indica para los *battements balancés*.

Considero que el ejercicio da un desarrollo completo a los muslos y articulaciones, y pienso que todos los métodos artificiales y antinaturales para tenderlos, los que algunas veces se usan en la barra o en el centro son superfluos, como por ejemplo, la tensión de las articulaciones obtenida poniendo la pierna sobre la barra. Rara vez recomiendo este ejercicio. Pero un ejemplo abajo indicado facilita entrar en materia:

Ponerse con la cara frente a la barra en 1ª posición, teniéndose aquélla con ambas manos y con las piernas extendidas. Estirarse a la derecha, sin apartar los talones del piso. Volver a la posición inicial y repetir lo mismo a la izquierda. Repetir varias veces.

## EJERCICIOS EN EL CENTRO

Considerando la poca duración de la lección, recomiendo, para cumplir más rápidamente el programa, ordenar los ejercicios en el centro de la siguiente manera:

1) Pequeño *adagio* (*petit adagio*). Combinar el *plié* con distintos *développés* y *battements tendus*.

2) Introducir en el segundo pequeño *adagio* las combinaciones con *battements fondus* y *frappés* y con *rond de jambe en l'air*.

3) Gran *adagio* con la introducción de los movimientos más difíciles, según la clase, y que tienen carácter de *adagio*.

4) Para empezar un *allegro* yo trato de efectuar pequeños saltos, es decir no muy complicados y no muy altos.

5) *Allegro* con grandes *pas*.

6) Escojo para los primeros *pas* en punta, los que se hacen sobre ambas piernas: *échappé* en 1ª posición, luego en 2ª y 4ª posiciones. Esta precaución es necesaria para introducir músculos nuevos en el trabajo,

pasando a un movimiento nuevo, a pesar de que las piernas ya se "calentaron".

7) Terminar la lección con unos pequeños *changement de pied*, a fin de poner en equilibrio todos los músculos excitados por el fuerte trabajo, lo mismo que las articulaciones. En cuanto al torso, para desarrollarlo y obtener su plasticidad, se efectúa el *port de bras*.

## PEQUEÑO ADAGIO

I) Gran *plié* en 5ª posición, un giro y medio, *sur le cou-de-pied*, pararse en 1er. *arabesque* con el dorso, continuar el giro y conducir la pierna hacia adelante en *croisé*, mirar por debajo del brazo derecho, levantado en 3ª posición. Pasar la pierna sobre el piso en 2º *arabesque*, *plié* y dos giros *en dehors* en *attitude croisée*. Terminar con *renversé en dehors*. Dos *battements tendus* hacia atrás con la pierna izquierda; dos hacia adelante con la pierna derecha; repetir, haciéndolos en cuartos. Con la pierna izquierda hacer tres *battements tendus* rápidos y una pausa de  $\frac{1}{8}$ ; repetir seis rápidos *tendus*, haciendo todo en octavos y *flic-flac en dehors*, detenerse en 4ª posición, *préparation* sobre la pierna izquierda y uno o dos giros *en dehors sur le cou-de-pied*.

II) Gran *relevé en dehors*, a 90°, en 2ª posición; pasar con la pierna sobre el piso en *attitude croisée*, *coupé* sobre la pierna derecha, cuatro *rond de jambe en l'air en dehors* con la pierna izquierda, *plié* y *pas de bourrée en dehors*.

Lo mismo *en dedans*.

## GRAN ADAGIO

Pose *croisée* con la pierna izquierda hacia atrás, *plié*, *coupé* sobre la pierna izquierda y *ballonné*, en *écarté* hacia adelante con detención en *effacé* con la pierna derecha, doblada atrás de la rodilla, estirla en la misma dirección de *effacé*, hacer sobre esta posición dos giros *en dedans sur le cou-de-pied*, detenerse en *écarté* hacia atrás con la pierna izquierda, ambos brazos en 3ª posición; dar vuelta despacio y conducir la pierna abierta en 1er. *arabesque*, volviendo el cuerpo hacia el punto 2 (Dibujo 2, C). Conducir los brazos, abriéndolos por la 2ª posición, pasando por la posición

preparatoria hacia adelante con las manos cruzadas. *Coupé* sobre la pierna izquierda y *pas de ciseaux*, dar vuelta en *effacé* hacia adelante con la pierna izquierda, *chassé en effacé*, caer sobre la pierna izquierda en *plié*; luego tomar pose *croisée en attitude* sobre la pierna derecha, dar vuelta rápidamente *en dehors*, poniéndose sobre la pierna izquierda en 4º *arabesque*, *renversé en écarté* hacia atrás, *pas de bourrée en dehors*, dos giros *en dehors* desde la 4ª posición *sur le cou-de-pied*, *pas de bourrée en dehors* y *entrechat-six de volée* con la pierna derecha.

## ALLEGRO

1. Grande *sissonne* hacia adelante en *croisé en tournant en dehors*, *assemblé* hacia adelante y *sissonne-soubressaut* en *attitude effacé* sobre la pierna derecha; conducir la pierna izquierda por el piso hacia adelante, *glissade* con la pierna derecha al costado y *cabriole fermée* con la pierna derecha en *effacé*.

2. a) *Saut de basque* y *renversé sauté en dehors*. Repetir. *Sissonne tombée* hacia adelante en *effacé*, *cabriole* en 1er. *arabesque*, *pas de bourrée*, *cabriole* en 4º *arabesque*, *sissonne tombée en tournant en croisé* hacia adelante sobre la pierna derecha, *coupé* sobre la izquierda y *jeté fondu* sobre la pierna derecha al costado en 2ª posición.

b) Cuatro *sauts de basque* en diagonal con los brazos en 3ª posición. Cuatro *chainés* en diagonal hacia el punto 2 (Dibujo 2, C), *préparation* en 4ª posición, *croisée* y dos giros *en dehors sur le cou-de-pied*. Terminar en 4ª posición.

3. *Préparation croisée* hacia adelante con la pierna izquierda, *grande cabriole fermée en effacé* con la pierna derecha y dar vuelta en punta *en dedans* en 5ª posición. Repetir. *Sissonne tombée* hacia atrás en *croisé* con pierna derecha; en *effacé* con la pierna izquierda, la pierna derecha *en dehors* hacia adelante en *croisé*, *cabriole* en 4º *arabesque* y *pas de bourrée* <sup>1)</sup>.

1) Esta combinación puede ser ejecutada al compás del vals.

## EN PUNTA

1. *Préparation croisée* pierna izquierda hacia atrás, *coupé* con la pierna izquierda y en punta *grand fouetté en dehors (face)* con la pierna derecha, doblando la rodilla y, conduciendo rápidamente la pierna derecha hacia adelante en *croisé*, levantarse dos veces en punta *sissonné* en 3er. *arabesque* sobre la pierna derecha. *Coupé* con la pierna izquierda, *fouetté* sobre la izquierda *en dehors* a 45°, *pas de bourrée en dehors*, *préparation* en 4ª posición y dos giros *sur le cou-de-pied en dedans* sobre la pierna derecha, la detención en 5ª posición.

2. *Pas de chat*. Terminar en la rodilla derecha, *développé* hacia adelante sobre la pierna izquierda, en punta, *effacé* e inmediatamente conducir la pierna en *effacé* hacia atrás, sin descender de la punta; *pas de bourrée* (terminar sobre la pierna derecha, la izquierda *sur le cou-de-pied*), *fouetté en dedans* sobre la pierna derecha y *en dehors* sobre la izquierda, detenerse en 5ª posición.

3. Cuatro veces un giro *en dehors* sobre la pierna izquierda (empezando cada vez con *dégagé* con pierna izquierda) en diagonal desde el punto 6 hacia el punto 2 (Dibujo 2, C), dos *fouetté en dehors* y el tercer *fouetté* doble lo mismo con pierna izquierda. Detenerse en 4ª posición, la pierna derecha atrás.

## ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN RUSA POR J. J. SOLLBERTINSKY .....	PÁG. 11
A MODO DE INTRODUCCIÓN .....	21
ADVERTENCIA DE LA AUTORA .....	25
LA ESTRUCTURA DE LA LECCIÓN .....	27

## LAS FORMAS DE LA DANZA CLÁSICA

I) CONCEPTOS BÁSICOS .....	37
Posiciones. <i>Positions des pieds</i> .....	37
<i>Plié</i> .....	38
La cabeza y los hombros. <i>Epaulement</i> .....	41
Significado de <i>croisé</i> y <i>effacé</i> .....	42
Posición <i>croisé</i> .....	42
Posición <i>effacé</i> .....	43
Giros. <i>En dedans</i> y <i>en dehors</i> .....	44
Estabilidad. <i>Aplomb</i> .....	46
II) BATTEMENTS .....	49
<i>Battements tendus</i> .....	49
" <i>tendus simples</i> .....	50
" <i>tendus jetés</i> .....	51
" <i>tendus pour batteries</i> .....	51
<i>Grands battements jeté</i> .....	52
" " " <i>pointés</i> .....	53
" " " <i>balancés</i> .....	54
<i>Battements frappés</i> .....	55
<i>Battement double frappé</i> .....	56
<i>Petits battements sur le cou-de-pied</i> .....	56
<i>Battements battus</i> .....	57
" <i>fondus</i> .....	57
" <i>soutenus</i> .....	58
" <i>développés</i> .....	59
" <i>développés tombés</i> .....	60
" <i>divisés en quarts</i> .....	61

A. VAGANOVA

	PÁG.
III) CÍRCULOS .....	63
<i>Rond de jambe par terre</i> .....	63
<i>Rond de jambe en l'air</i> .....	64
<i>Grand rond de jambe jeté</i> .....	65
IV) LOS BRAZOS .....	67
Posición de los brazos .....	67
<i>Port de bras</i> .....	69
Ejemplos de la participación de los brazos en el ejercicio .....	76
Ejemplos en la barra .....	76
<i>Temps lié</i> .....	77
V) POSES DE LA DANZA CLÁSICA .....	79
<i>Attitudes</i> .....	79
" <i>croisée</i> .....	80
" <i>effacée</i> .....	80
<i>Arabesques</i> .....	81
<i>Ecarté</i> .....	83
VI) MOVIMIENTOS INTERMEDIOS Y AUXILIARES .....	85
<i>Pas de bourrée</i> .....	85
" " con cambio de pierna .....	85
" " sin cambio de pierna .....	86
" " <i>dessus-dessous</i> .....	87
" " <i>en tournant</i> .....	89
<i>Pas couru</i> .....	90
<i>Couqué</i> .....	91
<i>Flic-Flac</i> .....	91
<i>Flic-Flac en tournant</i> .....	92
<i>Passé</i> .....	92
<i>Temps relevés</i> .....	93
<i>Petit temps relevé</i> .....	93
<i>Grand temps relevé</i> .....	94
VII) SALTOS .....	95
<i>Changement de pieds</i> .....	97
<i>Petit changement de pieds</i> .....	97
<i>Grand changement de pieds</i> .....	97
<i>Pas échappé</i> .....	98
<i>Petit échappé</i> .....	98
<i>Grand échappé</i> .....	99
<i>Pas assemblé</i> .....	100
<i>Pas jeté</i> .....	102
<i>Grand jeté</i> .....	103
<i>Jeté fermé</i> .....	105
" con movimiento al costado en media vuelta .....	105
" <i>passé</i> .....	107
" <i>renversé</i> .....	108
" <i>entrelacé</i> .....	108
" <i>en tournant par terre</i> .....	110
" <i>en tournant</i> .....	111
<i>Sissone</i> .....	112
" <i>simple</i> .....	112
" <i>ouverte</i> .....	112

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

	PÁG.
<i>Sissone fermée</i> .....	113
" <i>fondué</i> .....	114
" <i>tombée</i> .....	115
" <i>renversée</i> .....	115
" <i>soubressaut</i> .....	115
<i>Soubressaut</i> .....	116
<i>Rond de jambe en l'air sauté</i> .....	116
<i>Pas de chat</i> .....	117
<i>Pas de basque</i> .....	119
<i>Grand pas de basque</i> .....	120
<i>Saut de basque</i> .....	121
<i>Gargonillade</i> .....	122
<i>Pas de ciseau</i> .....	123
" <i>ballotté</i> .....	124
" <i>ballonné</i> .....	125
" <i>chassé</i> .....	126
" <i>glissade</i> .....	127
" <i>jailli</i> .....	128
" <i>emboîté</i> .....	129
<i>Emboîté en tournant</i> .....	129
<i>Pas balancé</i> .....	130
<i>Cabriole</i> .....	131
VIII) BATTERIES .....	133
<i>Pas battus</i> .....	134
<i>Entrechats</i> .....	135
<i>Entrechat royal</i> .....	135
<i>Entrechat quatre-six-huit</i> .....	135
<i>Entrechat trois-cinq-sept</i> .....	136
<i>Entrechat de volée</i> .....	137
<i>Brisé</i> .....	138
IX) LA DANZA EN PUNTA .....	141
X) GIROS .....	149
Preparación para aprenderlo .....	149
Giros desde la <i>préparation dégagée</i> .....	152
" desde la 4ª posición .....	153
" desde la 5ª posición .....	156
" <i>en attitude, arabesque</i> u otras poses .....	157
" <i>à la seconde a 90°</i> (desde la 2ª posición) .....	158
<i>Tours chaînés</i> .....	160
<i>Tours en l'air</i> .....	162
Observaciones generales sobre distintos tipos de giros .....	162
XI) OTROS TIPOS DE VUELTAS .....	163
<i>Vueltas en adagio</i> .....	165
<i>Renversé</i> .....	165
<i>Fouetté en tournant a 45°</i> .....	167
<i>Grand fouetté</i> .....	168
<i>Grand fouetté en tournant</i> .....	169
<i>Grand fouetté en tournant sauté</i> .....	170
Ejemplo de lección .....	171