

CAPÍTULO 27

“Hacia una ética del cuerpo bailador. Reproducción y subversión de los roles sexuados en la representación coreográfica”

Mellila Bakha, (Universidad de Valencia)
mellila.bakha@yahoo.fr

Resumen.

A través del estudio de una obra maestra del 'ballet blanco' propongo indagar la relación entre género y representación, y su lugar en la (re)producción del imaginario sociosexual. Desde una perspectiva transdisciplinaria, pongo de relieve los mecanismos, tanto narrativos como enunciativos, que construyen una masculinidad activa versus feminidad pasiva en la representación, extendiendo así la cuestión ética al texto coreográfico. Emerge un sujeto enunciador generizado, socio-históricamente situado, que nos enfrenta a la ambivalencia fundamental del inconsciente falocéntrico hacia la imagen de mujer castrada. La feminidad aparece como una figuración del dilema sexual del sujeto moderno.

Palabras clave: Género, representación, romanticismo, feminidad.

Abstract: Through the study of a masterpiece of White Ballet, I analyse the relationship between gender and representation and its place in the (re)production of the sociosexual imaginary. From a transdisciplinary perspective I highlight the narrative and enunciative mechanisms that produce the opposition between active masculinity and passive femininity in the representation and extend the ethical question to the choreographic text. The subject that emerges thus is a gendered one, one which is socio historically situated, and which confronts us with the fundamental ambivalence of the phallogentric unconscious as to the image of the castrated woman. Femininity appears as a figure for the sexual dilemma of the modern subject.

Keywords: Gender, Representation, Romanticism, Femininity.

1. Introducción.

La incertidumbre generalizada en el campo de la ciencia favorece, a finales del siglo XX, la emergencia de una epistemología de la desconstrucción, que inicia un debate sobre el estatus de la realidad (inherente o construida). El feminismo crítico se emancipa dentro de ese contexto. La denuncia de la *ideología biológica*, se acompaña del cuestionamiento de la dicotomía naturaleza-cultura como hecho trascendental, tal como se encuentra en la distinción entre sexo y género (BUTLER, J., 1993). El género aparece como un concepto absolutamente relativo. Es un principio de organización social que se construye históricamente en relación con un universo simbólico, y que encuentra en la materialidad de los cuerpos las justificaciones de la subordinación que asienta. La noción de *discurso* sustituye pues la de *causalidad social*, superando así las separaciones que la historia mantenía con la lingüística y con la crítica artística. Los

artefactos culturales no se reducen a su dimensión mimética. Reflejan el mundo en el que están sumergidos a la vez que concurren en él.

En base a esa revisión epistemológica, la década de los 70 inaugura el encuentro entre el cine y el feminismo. La voluntad de construir nuevos significados de lo femenino que no convirtieran a las mujeres en objetos pasaba por el cuestionamiento del funcionamiento ideológico de las representaciones dominantes. Como artefactos de amplia difusión, las películas producidas por la industria filmica constituían una fuente de primer orden para el análisis de dichas representaciones.

Reafirmando la relación que se ha ido tejiendo entre teoría del espectáculo y estudios de género, mi objetivo es analizar cómo se construye el imaginario sociosexual en el arte coreográfico, más específicamente en el *ballet blanco*. Tras un largo período de centración en la tecnicidad masculina, el siglo XIX promueve el *ballet blanco*, centrado en la virtuosidad femenina. Inaugurando el tutú y la punta, el *Lago de los cisnes* confirma el estilo. Dominado por una estética del vuelo, se estructura alrededor de un *acto blanco*, en el que la *étoile* ejecuta un solo virtuoso rodeada de un coro de semejantes.

En referencia al pensamiento foucaultiano, propondré un análisis del *Lago de los cisnes* como “tecnología del género” (DE LAURETIS, T., 1989), eso es como dispositivo productor de imágenes, significados, representaciones e ideologías que construye las subjetividades en un contexto sociohistórico dado. Destacaré para ello los mecanismos de (re)producción del género en el texto coreográfico, considerando el dispositivo de representación en su conjunto como soporte de un discurso sociopolítico.

Más allá de los aspectos puramente argumentales, prestaré atención a la situación de enunciación y analizaré, apoyándome en conceptos desarrollados en el ámbito del estudio filmico, cómo el dispositivo coreográfico invoca en sí un espectador “masculino”, cuyo placer visual se asienta en la reificación de la mujer-icón (MULVEY, L., 1975). Fundamentaré mi propuesta en el psicoanálisis freudiano y en su revisión posterior por Lacan. Por la relación que plantea entre género y cultura, es una teoría del lenguaje pertinente para entender los mecanismos de reproducción del imaginario falocéntrico (RUBIN, G., 1975).

2. Romanticismo, danza y moral burguesa.

La relación entre *lenguaje y realidad* que plantea la perspectiva postmoderna permite resaltar la dimensión comunicativa del arte. En la danza, más allá del aspecto estético, el paso y el gesto se unen con el propósito de asentar un discurso.

El estudio de Foucault (1976) sobre las relaciones entre *poder, universo simbólico e intereses sociales* es fundamental para entender cómo, en la época moderna, la relación de sexos se constituyó en una preocupación central que había que ordenar. El paso de una sociedad estamental de privilegios, donde prevalecía el rango, a una sociedad liberal, dominada por la ideología del mérito personal, implicaba la edificación de un nuevo discurso que regulara el pacto social. Para emanciparse del modelo de alianzas del Antiguo Régimen, y apoyándose en los valores individuales de virtud y de excelencia, la sociedad burguesa del siglo XIX abolió la *ley de la sangre* e impuso la *norma* del sexo. Desplazando el foco de las ascendencias *la sangre nobiliaria* a las

descendencias, la nueva élite se daba cuerpo y protegía la transmisión de su poder. Se edificó entonces un *dispositivo de sexualidad*, que adquiriría una dimensión global, tejiéndose a través del discurso político, institucional, médico pero también estético. El arte romántico emergió en el siglo XIX como lugar de plasmación de los sueños morales de las élites burguesas ascendientes.

La celebración del *individuo* sería la clave en la legitimación de la nueva dominación política, simbólica y cultural. El reconocimiento de la subjetividad conllevó la distinción entre realidad y fantasía, entre acción y pensamiento, y se defendió el derecho incondicional a opinar. El romanticismo floreció dentro de ese nuevo espacio de posibilidades, esbozándose como la reivindicación del “yo”.

A partir de 1850 emerge el *ballet blanco*. Promoviendo la evasión hacia *otros* lugares (pasado, exotismo, sueño) se constituye en el lugar privilegiado de expresión del amor romántico. Seduce entonces a las élites intelectuales y comerciantes, lo que se reflejará en el precio del billete. La entrada en los teatros provoca varios cambios. El silencio de la sala y la posición de exterioridad y de elevación del escenario instauran una nueva relación espectral, más contenida, fomentando en el sujeto que mira el recogimiento. El ballet rompe con el baile tradicional y con la danza de corte para imponerse como arte de élite.

Paralelamente a los cambios en el dispositivo representativo, el lenguaje corporal va excluyendo cualquier forma de verbalización y adquiere una significación autoreferencial, basada en la tecnicidad, que se constituye como un fin en sí. La valoración del cuerpo como lugar de expresión de las pasiones encuentra sin embargo sus límites en una codificación estricta. El *en-dehors*¹¹¹, base del nuevo léxico, rompe definitivamente con la cotidianidad y confirma el carácter experto de la disciplina. Esa postura facilita el movimiento, pero es muy costosa para el cuerpo. Mientras que la danza masculina alterna con posturas informales, la danza femenina se realiza ahora de modo exclusivo en *en-dehors*.

El hedonismo es un elemento que cabe matizar, especialmente para la bailarina, cuya delgadez extrema evoca más bien el ascetismo. La introducción de las puntas implica una renegación viril del dolor y el trabajo de la flexibilidad impone un desafío a la realidad anatómica. La energía se canaliza hacia dentro. Cada movimiento constituye la oportunidad de reafirmar el control sobre el propio cuerpo. El vestuario se ajusta y el pelo se recoge en un moño estricto.

Ensalzando los valores de perfección y de rectitud, el ballet emerge como materialización de la estética burguesa. Pero los cuerpos sufren destinos distintos. Para la *étoile*, el arte del movimiento se convierte en un verdadero *arte de la captura* (VALENTIN, V., 2000: p.37).

2. El Lago de los Cisnes y la generización del sujeto enunciador.

2.1. Presentación de la obra

¹¹¹ Las puntas de los pies están orientadas hacia el exterior en un movimiento de rotación partiendo de la cadera y solicitando la pierna en su conjunto.

La primera versión del *Lago de los cisnes*, coreografiada por Vladimir Begichev, conoce un gran fracaso en su estreno, en el Teatro Bolchoï, en 1977. La obra cae entonces en el olvido hasta la versión exitosa de 1895 del Teatro Mariinski de Sanpetersburgo, revisada por Marius Petipa y Lev Ivanov. Se impone entonces rápidamente como el ballet cumbre de todo el repertorio.

El *Lago de los cisnes* ha sido sujeto a muchos remontages a lo largo del siglo XX, aunque la versión de 1895 ha servido ampliamente de referencia. Me centraré aquí en las propuestas de Constantin Serguiev (1950) y de Rudolf Noureev (1984) y en los cambios que han introducido, tanto a nivel dramático como coreográfico.

Inspirada de una leyenda escandinava, la obra cuenta la historia de un príncipe en edad de casarse y reticente a esa idea. La acción se desarrolla en un mundo fantástico e hipotético. A partir de Petipa, que convierte los dos primeros actos en las dos escenas de un mismo acto, la estructura es igual en todas las versiones. Sólo el cierre ha sufrido cambios importantes.

Acto I, escena 1: Siegfried celebra su mayoría de edad en el parque de un castillo. Su madre, apoyada por el preceptor Wolfgang, le señala que el día siguiente se celebrará un gran baile y que tendrá que elegir a su futura esposa entre las invitadas. Aparecen entonces cisnes sobrevolando el parque. Fascinado por su belleza, el príncipe, armado de la ballesta que le acaban de regalar, decide irse a cazar.

Acto I, escena 2: Esa escapada nocturna le llevará a orillas de un lago en un bosque oscuro. Conoce ahí a la princesa Odette, de quien se enamora. El terrible hechicero Rothbart la condenó a convertirse en cisne cada día, y a retomar su apariencia de mujer con el anochecer. Sólo un amor puro podrá levantar el sortilegio. Rodeados de un grupo de mujeres-cisnes, los amantes bailan entonces un largo y suave *pas de deux*, al cabo de que Siegfried jura a la bella mujer fidelidad eterna.

Acto II: El día siguiente, ninguna de las jóvenes logra retener la atención del príncipe. Entra entonces un personaje noble acompañado de su hija. En la extraña mujer, Siegfried cree reconocer a su bien amada. En realidad, el mago Rothbart y la hechicera Odile han tomado la apariencia del noble personaje y del cisne negro. Víctima de la magia, Siegfried anuncia que ha elegido a la bella extranjera como novia, cuando aparece Odette. Horrorizado y consciente de su equivocación, huye al bosque para pedirle perdón a su bien amada.

Acto III: A proximidad del lago, los cisnes lloran por la traición de Siegfried. Odette perdona al príncipe a pesar de todo y los amantes se aman de nuevo durante un largo baile. El final, feliz o desafortunado, concluye con la victoria de los amantes, o con la de Rothbart. Desarrollaré este punto más adelante, a partir del análisis comparativo de las versiones de Serguiev y de Noureev.

Bajo la presión de un modelo social exigente, Siegfried intenta escapar a su condición y busca alternativa en un amor ideal, negándose a la fatalidad del matrimonio por arreglo, modelo de alianzas que prevalía en los siglos anteriores entre las redes nobiliarias. La oposición entre aspiraciones individuales y obligación social se erige como una celebración del sujeto, a la vez que como una crítica a las costumbres antiguas.

2.2. El dispositivo coreográfico y la diferenciación sexual.

Más allá de la dimensión manifiesta del relato, propongo una lectura del cuerpo bailador como texto¹¹². Querría subrayar aquí la relación entre tradición filosófica y coreografía. La perspectiva aristotélica de la unidad cuerpo-alma participa de la constitución de la danza de elevación. El ballet cultiva la *perfección*, a través de la representación visual del cuerpo. La imagen corporal se convierte en el escenario donde se representa el ser.

El posicionamiento relativo y la distancia corporal son lugares de codificación de la relación de sexos. Los contactos se limitan al apoyo, de la bailarina en el bailarín. Los bailes grupales son contactos entre mujeres, nunca frontales, evocando la duplicación más que la relación. Noureev rompe en cierta medida con esta norma, proponiendo más contactos entre varones. La danza polaca, ejecutada por dieciséis varones produce un efecto radical y la lucha final entre Rothbart y Siegfried ya no se sugiere sino que se *materializa*.

La metafísica occidental sostiene la representación, a través del juego con el peso, del despegamiento del sujeto con respecto a la realidad terrestre. La relación con el suelo esboza una diferenciación entre el sujeto soñador y los objetos soñados: la suspensión de los cisnes tiene su compleción en la ritmicidad tónica masculina. Los aves se convierten en la alegoría de la fantasía romántica.

Como en la danza de corte, los roles siguen diferenciados según el sexo, pero el personaje femenino adquiere aquí más importancia. Su traje sufre un cambio brutal y exalta la belleza del cuerpo como fuente de placer visual, para Siegfried, y para el espectador. Los aves aparecen como una masa indiferenciada de cuerpos etéreos, que carecen de individualidad. El vestido espumoso confirma su carácter irreal, convirtiéndolos en seres quiméricos fundamentalmente inalcanzables.

El *Lago de los cisnes* alterna entre *mundo terrestre* _ cumpleaños y perspectiva del matrimonio_ y *mundo de los espíritus*. La oposición que se dibuja entre *principio de realidad* (obligaciones sociales e irreversibilidad del tiempo) y *principio de placer* (imaginario) se materializa en la representación femenina. Al blancor y la ligereza del tutú de los *actos blancos* se opone el vestido largo de las mujeres terrestres. Una serie de antagonismos viene confirmando esa división: día/noche, calor/frío, seco/húmedo, fértil/infértil, tono mayor/menor. El príncipe tendrá que elegir entre *mujer real* y *mujer fantaseada*.

El cisne encarna el amor no permitido. Su ambigüedad, que mezcla sensualidad y castidad, ilustra el carácter escindido de la sexualidad masculina burguesa, desgarrada entre la mujer “esposable”, condenada a la soltería, y la mujer “deseable”. La *mujer blanca* permanecerá suspendida en el tiempo intermedio del noviazgo.

La obra enfatiza la fatalidad, a la vez que valora el poder de las fantasías para escapar de una sociedad regida por obligaciones estrictas. La mayor tolerancia hacia la fantasía masculina tiene sin embargo su otra cara en la contención femenina. El elogio

¹¹² Debido a la especificidad del proceso semiótico en la danza, el gesto coreográfico debe de ser analizado en sí como acto artístico a la vez que como huella significante.

nuevo al amor rompe con la Tradición pero se distinguen dos “amores”, encarnados en dos figuras de mujer: la virtuosa, digna de sentimientos duraderos, y la que seduce gracias a sus artificios, y que hace a los varones proles de sus engaños. La representación femenina del *Lago de los cisnes* es una figuración del dilema sexual del sujeto romántico.

2.3.Placer visual y reificación de la mujer-icóno.

Se destaca un importante componente anal sádico, que organiza la división de sexos dentro del par de opuestos actividad/pasividad. La dimensión del control se manifiesta a varios niveles.

A nivel argumental, la representación de los personajes masculinos hacedores de la acción y de los cisnes que sufren la fatalidad de su destino establece una distinción radical entre una feminidad resignada de un lado y una masculinidad agresiva del otro lado¹¹³. Rothbart y Siegfried tienen entre sus manos el poder de transformar el hilo argumental, lo que será de hecho objeto de la lucha que les opondrá. La oposición entre emoción (lamento de Odette traicionada) y racionalidad (la promesa, el juramento y las disculpas) viene confirmando esa división. Más allá de sus rasgos “masculinos”, Odile no es más que un instrumento de la maquinaria inventada por Rothbart. Permanece bajo el control del hechicero y desaparecerá de la narración tras el subterfugio.

El texto coreográfico participa de esa misma distinción. Siegfried sujeta a las bailarinas, les sostiene, les hace girar y les transporta en el espacio escénico. En cambio, ellas *se dejan manipular*.

Una breve mirada a la narración permite identificar en el príncipe la personificación del narrador. Accedemos a una representación de su mirada, alternando entre celebración y momentos de recogimiento. Dirigiendo su mirada de una escena a la otra y dentro del espacio escénico, Siegfried organiza la mirada espectacular. El dispositivo representativo en su conjunto participa del efecto. La luz y el decorado enfatizan en lo que ve y la música es una verdadera representación sonora de su estado de ánimo. Su mirada *crea* la acción.

A pesar de las críticas que recibió, especialmente en lo que atañe al sexo real del espectador¹¹⁴, la reflexión de Mulvey (1975) sobre la representación de la feminidad en la industria fílmica permite rechazar la falsa neutralidad que sostiene los mecanismos espectatoriales. Siegfried es el sujeto que mira, y el receptáculo de la identificación del espectador (*placer narcisista*). Los cisnes se convierten en cambio en objetos mirados (*placer voyeurista*).

La mirada del protagonista aparece como un instrumento de control de la mirada espectacular para el narrador. El escenario se convierte en la cerradura a través de la que el espectador entra en un mundo privado. El dispositivo teatral (telón, oscuridad, escenario elevado) permitirá la separación del sujeto con respecto a lo representado, sin que su mirada sea confrontada. Permaneciendo de cara al público, los cisnes ofrecen

113 La peculiaridad de Odile y de la madre tiene que ver con el carácter ambivalente de la feminidad en contextos patriarcales. Desarrollaré este punto más adelante.

114 La teoría textual postmoderna ha permitido distinguir entre sexo real y *posicionamiento sexual* inscrito en el texto.

una representación directa de lo que ve Siegfried. El código coreográfico basado en la simetría y el *en-dehors* da una imagen frontal, que sirve la superposición perfecta de las miradas. Además, la división en actos permite, en el modo del *montage* cinematográfico, transportar al espectador en el mundo de Siegfried.

En la versión de Serguiev, la ilusión de neutralidad es un elemento clave. La transparencia enunciativa se apoya en un dispositivo de representación muy estructurado (decorado, vestuario, luz), que deja poco juego para las dinámicas proyectivas. Noureev visibiliza en cambio el espacio interior del héroe como instancia reguladora de la mirada espectral. Al final de la escena 1, invadido por la melancolía, Siegfried se queda solo y nos lleva *explícitamente* al mundo de sus sueños. La mayor simplicidad escenográfica, contribuye en invocar la creatividad y deja más espacio a lecturas alternativas. Esa puesta en evidencia de la sustancia subjetiva de Siegfried permite crear un ángulo enunciativo.

El *Lago de los cisnes* celebra el sujeto, pero ese sujeto se declina en masculino. Siegfried nos invita a penetrar sus fantasías pobladas de criaturas quiméricas. Pero si en la versión de Noureev, la dimensión soñada es obviada, la transparencia enunciativa en Serguiev mantiene al espectador en una ilusión de neutralidad frente a la representación.

3. El sujeto masculino frente a la castración.

Para analizar las diferentes figuras femeninas en el *Lago de los cisnes*, me parece fundamental hacer una breve introducción sobre la construcción de la feminidad en las sociedades patriarcales desde la teoría psicoanalítica.

3.1. La feminidad o la paradoja del inconsciente falocéntrico.

El paradigma freudiano permite entender cómo se incorporan, en el desarrollo infantil, los significados de la feminidad y de la masculinidad dentro de una comunidad cultural.

Freud parte de la constatación de que no hay inscripción de la diferencia anatómica entre los sexos en el inconsciente, sino sólo de sus consecuencias. Lo que implica que el sexo sólo se escribe a partir de su incidencia negativa. Es la ausencia del pene en la niña que lo presentifica en el niño, a la vez que le significa que puede faltar. El abandono a la primera teoría sexual infantil del modelo único de genitales dejará secuelas tales como en la niña, la *envidia del pene*, y en el niño, un permanente rechazo y menosprecio por el otro sexo.

Lacan introduce una distinción fundamental entre el *pene* y el *falo*, el órgano y la información, levantando así toda ambigüedad en cuanto al afán esencialista de la teoría psicoanalítica. El *falo* es “lo que” distingue el *castrado* (ausencia) del *no castrado* (presencia). La *castración* no se refiere a una realidad anatómica sino que es el significado de la dominación de un sexo sobre el otro.

La castración es ansiogénica para el psiquismo masculino patriarcal a la vez que factor que organiza su mundo. Mulvey (1975) identifica en esa dependencia a la imagen de *mujer castrada* la paradoja central del imaginario falocéntrico. Es a partir de ese

planteamiento que propongo estudiar la representación del imaginario sociosexual en la obra.

Sugiero que en *El Lago de los cisnes*, las imágenes femeninas encarnan *imago*s, eso es prototipos inconscientes de personajes que orientan de forma electiva la forma como el sujeto masculino se enfrenta al *otro* femenino.

3.2. Las figuras femeninas y gestión de la ambivalencia.

La ambivalencia hacia lo femenino se materializa en las figuras del cisne blanco y del cisne negro. El objeto de impulsos a la vez eróticos y destructivos se divide en un objeto *bueno* y un objeto *malo*, que tendrán destinos independientes en el juego de las introyecciones y proyecciones (KLEIN, M., 1945). Odile, la mujer mala, que no tiene otro propósito que él de pervertir al sujeto varón tiene su pendiente en Odette, que encarna la virtud femenina romántica, contenida y recatada. La belleza exterior del cisne negro es un engaño, un disfraz, mientras que la del cisne blanco es reflejo de su alma.

Para evacuar la angustia de la castración, Siegfried convertirá a las mujeres-cisnes en fetiches. La pureza de las líneas que dibujan los cuerpos erotizados, y la blancura de los trajes provocan la fascinación del príncipe _ y la del espectador. El fetiche está íntimamente vinculado con la difícil cuestión de la carencia femenina. Entretiene la renegación de la percepción de que la madre no tiene falo. Es un sustituto del órgano ausente. La *mujer* pasa de *tener el falo* a *serlo*. Odette se ve, se exhibe, se entrega o se roba. Como representante fálico, es significante de poder para quien la posee.

La dimensión de control sádico aparece claramente en la manipulación que sufren las críaturas. Tanto Rothbart como Siegfried pueden actuar sobre su destino. Las mujeres cautivas no tienen influjo en lo que será de ellas mismas. Apuntemos que el matrimonio, aunque representa para Odette una esperanza de levantar el hechizo, no es su deseo. La aceptación de su condición y la resignación frente al destino hacen de ella un objeto desproveído de deseo propio.

Odette pasa de ser un *sujeto* ambiguo a ser un *objeto* dócil y sometido. La conversión en cisne es el castigo a esa feminidad que amenaza la integridad del yo masculino. Sólo un amor verdadero y sincero podrá levantar el castigo fundamental. En tanto *mujer*, Odette adquiere su significado pleno y aceptable en la unión matrimonial.

3.3. La madre fálica y la renegación de la castración

El concepto de “envidia del pene” nos indica cómo el inconsciente falocéntrico condena a la niña, al abandonar la primera teoría sexual infantil, a una eterna decepción o a la maternidad¹¹⁵. No es de sorprender, pues, que las figuras femeninas se resuman aquí a *madres* o a *criaturas quiméricas* en búsqueda de autodefinición.

En la versión de Serguiev como en las anteriores, la madre impone su presencia como instancia controladora. Al entregar la ballesta a su hijo, le dota del atributo necesario para ir a cazar, verdadera metáfora matrimonial. La *madre fálica* es otra figura de renegación de la castración. La mujer está proveída de un falo externo que da a su

115 Lacan sacó el destino femenino de ese callejón sin salida. No es porque la niña no tiene el órgano que no puede inscribirse en el registro del “parecido fálico”.

hijo. Noureev cuestionará, aunque de modo sutil, ese poder maternal. El preceptor entregará el arma, y Siegfried se opondrá abiertamente a la decisión del matrimonio.

Pongo en relación la omnipresencia de la madre con la ausencia de padre, real y simbólico. Los personajes masculinos parecen incapaces de sostener la figura paternal de autoridad. Trivializado o amenorado, Wolfgang atontado por el vino se queda dormido (Serguiev), o desaparece totalmente de la narración (Noureev).

La relación de la Madre con la castración es interesante. Por ella se transmite, a ambos sexos, el rechazo e incluso el odio hacia lo femenino. Paradójicamente, el personaje maternal introduce todo un imaginario de desprecio a la feminidad.

3.4. Odile o la perversión femenina.

El personaje de Odile merece una atención especial. Su baile se hace más dinámico y se ha independizado del bailarín. La variación del cisne negro la sitúa claramente del lado de la masculinidad activa. Como sujeto deseante, es un personaje fuertemente ansiogénico. Tan atractiva como destructiva, Odile aparece como una figuración de la *mascarada de la feminidad* (RIVIÈRE, J., 1929); exhibe su cuerpo y presenta la feminidad como performance. Se hace pasar por un sujeto absolutamente pasivo y dispuesto a someterse a Siegfried, “disfrazándose”, en el sentido más literal de la palabra, de objeto del deseo. En apariencia, viene a entregarse como esposa, cuando en realidad, su actuación es parte de una maquinaria maquiavelista para desviar al príncipe de sus objetivos y hacerle impotente para realizar sus deseos. La apariencia de Odile esconde su verdadera naturaleza, y su intervención a lo largo del acto II no es más que un subterfugio. Si Siegfried engaña por ingenuidad, ella lo hace por pura maldad.

Odile procede a una inversión del poder: mira con arrogancia, se dirige hacia Siegfried, le toca, y le manipula los brazos. El disfraz de la feminidad atractiva le permite rivalizar en la escena fálica.

Para el inconsciente falocéntrico, la mujer es pura apariencia, puro engaño. La imagen de lo femenino como *falta a ser* es transversal: los cisnes blancos están condenados a cambiar perpetuamente de condición, de mujer a ave, de ave a mujer. La *mujer* se asocia a un vacío, la feminidad es un artificio *por esencia*.

3.5. Masculinidad, virilidad y problemática de la pérdida

Se destaca en la obra una importante componente viril, estrategia de defensa contra el temor a la castración, que encuentra en el final su paroxismo. Siegfried, a pesar de conocer los poderes del hechicero, decide desafiarle para liberar a su bien amada y casarse con ella. Debe lograr convencer que desprecia el miedo. De ahí las demostraciones de valentía y la teatralidad, arriesgando su propia vida en la lucha final.

La eufemización del sufrimiento vivido es llamativa en la versión de Serguiev. Todas las dimensiones de la experiencia propia o la percepción de la vulnerabilidad son evacuadas. El protagonista carece de conflictividad interna. Noureev propone una visión atenuada, presentando un sujeto masculino más introspectivo, que acepta su mundo interno y se enfrenta a sus miedos. Propone una representación que prolonga los estados de ánimo de Siegfried (dispositivo de luz, organización espacial del escenario, expresión facial...).

Los numerosos cambios aportados en la resolución parecen indicar que algo fundamental está en juego ahí, que dará sentido al conjunto de la obra. El final constituye un indicador de cómo el inconsciente masculino se enfrenta a la *pérdida*, reflejando de ese modo el modelo de masculinidad que sostiene la enunciación.

En la primera versión de 1877, Rothbart vencía, y Siegfried no podía interferir en el destino. Para suavizar la conclusión, Petipa reunía a los protagonistas en un apoteosis soñado, que celebraba la potencia del amor verdadero frente a las fuerzas del mal. Siegfried y Odette se ahogaban víctimas de los poderes de Rothbart, pero su alma se elevaba hacia el cielo, en una comunión más allá de la muerte.

En la versión de Serguiev, Siegfried corta una ala al hechicero y le desposee así de sus poderes mágicos. Rothbart acaba ahogándose en las aguas oscuras del lago y los amantes podrán seguir viviendo su amor. La vuelta repentina del curso de los acontecimientos a favor del príncipe aparece como una repudio de la castración.

Noureev vuelve al final desafortunado de la versión de 1877 para radicalizarlo. El largo y apasionado *Pas de deux del cisne negro* del acto II cerrará el destino de los amantes. El sentimiento de inexorable fatalidad adquiere un grado de desesperación óptimo. Tras una lucha cuerpo a cuerpo, Siegfried muere solo en medio del escenario y Rothbart se lleva a Odette entre sus garras. La pérdida del protagonista que concluye el drama aparece como transgresión. El coreógrafo nos lanza así un desafío hacia la aceptación de una masculinidad menos viril, más consciente de sus brechas, y que renuncie de algún modo a la autosuficiencia omnipotente del sujeto moderno.

4. Conclusiones

Con esta propuesta, he destacado el poder significativo del *ballet blanco*, prestando atención no sólo a *lo que se dice*, sino también a *cómo se dice* y *desde dónde*. El arte coreográfico, en tanto práctica comunicativa, construye la masculinidad y la feminidad, apoyándose en los recursos que ofrece el dispositivo representativo en su conjunto.

La autonomización del gesto bailado con respecto a la verbalización no debe de engañarnos en cuanto a la dimensión política que vehicula. La nueva centralidad del cuerpo en el ballet blanco permite que la imagen de la corporalidad se convierta en un objeto simbólico que muestra la calidad del ser. Las nuevas élites burguesas encontraron en ello la oportunidad de difundir un discurso ético a través de la representación visual del cuerpo bailador.

El protagonista detiene el poder de crear la acción y también de organizar la mirada dentro del espacio escénico. Debido a la continuidad _ más o menos exacerbada según la versión _ entre las miradas del espectador, del narrador y de Siegfried, el espectador puede identificarse con el personaje pero también con sus deseos. La “mujer” es un elemento central en la representación puesto que cumple una función esencial en la constitución de ese sujeto masculino, de ahí su codificación extrema.

El desvelamiento del carácter situado de la enunciación aparece como una prioridad para distanciarse de la *verdad* proclamada por el texto. Siempre hay discurso subyacente, aunque ése se presente como neutro. Frente a posturas que lamentan la pérdida de control sobre los medios de comunicación, propongo en cambio aprovechar el contexto de profusión y de diversificación de las producciones audiovisuales para educar a la relación crítica del sujeto que mira, superando de ese modo la difícil cuestión de los criterios éticos.

Para terminar, quería extender mi reflexión más allá de la cuestión de la feminidad, visibilizando de ese modo el alcance del planteamiento feminista postmoderno, más allá de los “estudios de las mujeres”. La proclamación del sujeto moderno se ha ido apoyando en la producción de la *mujer* como otro, pero también del *loco*, del *homosexual*, del *inmigrante*, así como en otras formas de *otredad* que, en la *diferencia* que “ellos” encarnan, permite sostener la *identidad* autoreferencial del yo.

5. Bibliografía

BUTLER, J. (1993) *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

DE LAURETIS, T. (1989) “La tecnología del género”. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2000, pp. 33-69.

FOUCAULT, M. (1976) *Histoire de la sexualité*, vol.1: *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.

FREUD, S. (1982) *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

KLEIN, M. (1945) “El complejo de Edipo a la luz de las ansiedades tempranas”, vol.2. En *Obras completas*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

MULVEY, L. (1975) “Placer visual y cine narrativo”. *Eutopías, 2a Época*: Valencia, Centro de semiótica y teoría del espectáculo, 1988, pp. 1-22.

NOUREEV, R. (2007) *Le lac des cygnes*. [DVD]. Opera Bastille: Opus Arte DVD.

PETIPA, M. (1906) *Mémoires*. Arles: Actes Sud, 1990.

RIVIÈRE, J. (1929) “La féminité en tant que mascarade”. *La psychanalyse*, vol.7. Paris: PUF.

RUBIN, G. (1975) "El tráfico de las mujeres: notas sobre la economía política del sexo". *Nueva Antropología*, 30, pp.95-145.

SERGUIEV, C. (1990) *The swan lake*. [DVD]. Teatro Mariinski: Warner Music Vision.

VALENTIN, V. (2000) "L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique". *Terrain*, 35, pp. 95-108.