
CUERPOS DÓCILES EN ESPACIOS OTROS: DE LA CONFIGURACIÓN Y PERVIVENCIA DE LOS ARQUETIPOS DEL BALLET ROMÁNTICO A SU RESIGNIFICACIÓN EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

Patricia Bonnin-Arias

Universidad Rey Juan Carlos. Dpto. Estudios Históricos y Sociales, Lengua Española, Literatura, Filosofía Moral y Didácticas Específicas

Resumen: Este artículo parte de la indagación contextual sobre la construcción y evolución de los arquetipos femeninos en el *ballet* romántico, analizando su trasfondo ideológico y estético en el contexto decimonónico. A través de una metodología interdisciplinar que imbrica el análisis semiótico e iconográfico, la teoría crítica del cuerpo, los estudios de género y la etnografía visual, se examina cómo estos modelos, forjados en la tradición escénica, han sido internalizados y transformados en el imaginario colectivo calando en la cultura visual actual. El estudio se completa con el análisis de dos películas contemporáneas, *Las niñas de cristal* (2022) y *Cisne negro* (2010), donde los arquetipos heredados del *ballet* se reescriben y resignifican, revelando nuevas tensiones en torno a la disciplina, la agencia y la subjetividad femenina. Así, el trabajo ofrece una mirada crítica sobre la persistencia de estos imaginarios y su capacidad para interpelar y problematizar los discursos actuales sobre el cuerpo, el género y el poder en la representación audiovisual, subrayando su vigencia en la cultura visual contemporánea.

Palabras clave: BALLET ROMÁNTICO; ARQUETIPOS; HETEROTOPÍA; BIOPOLÍTICA; CULTURA VISUAL; LAS NIÑAS DE CRISTAL (FILM, 2022); CISNE NEGRO (FILM, 2010)

DOCILE BODIES IN HETEROTOPIA: FROM THE CONFIGURATION AND PERSISTENCE OF ROMANTIC BALLET ARCHETYPES TO THEIR RE-SIGNIFICATION IN CONTEMPORARY AUDIOVISUAL MEDIA

Abstract: This paper begins with a contextual inquiry into the construction and evolution of female archetypes in Romantic ballet, analysing their ideological and aesthetic background within the nineteenth-century context. Through an interdisciplinary methodology that weaves together semiotic and iconographic analysis, critical body theory, gender studies, and visual ethnography, it examines how these models, forged in the stage tradition, have been internalised and transformed within the collective imagination, permeating contemporary visual culture. The study is completed with the analysis of two contemporary films, *Las niñas de cristal* (2022) and *Black swan* (2010), in which the archetypes inherited from ballet are rewritten and re-signified, revealing new tensions around discipline, agency, and female

subjectivity. Thus, the article offers a critical perspective on the persistence of these imaginaries and their capacity to challenge and problematise current discourses on the body, gender, and power in audiovisual representation, underlining their relevance and transformative potential in contemporary visual culture.

Keywords: ROMANTIC BALLET; ARCHETYPES; HETEROTOPIA; BIOPOLITICS; VISUAL CULTURE; LAS NIÑAS DE CRISTAL (FILM, 2022); BLACK SWAN (FILM, 2010)

CORPUTZ OTZANAK 'ESPAZIO BESTEETAN': BALLET ERROMANTIKOAREN ARKETIPOEN IRAUPENA ETA ESANAHIA BERRIA IKUS-ENTZUNEZKO LAN GARAICKIDEETAN

Laburpena: Artikulu honen abiapuntua da ballet erromantikoaren emakume-arketipoen eraikuntza eta bilakaerari buruzko testuinguru-ikerketa, eta XIX. mendean balletok izan zuten oinarri ideologiko eta estetikoa aztertzen da horretarako. Diziplinarteko metodologia baten bidez, non bat egiten baitute analisi semiotiko eta ikonografikoak, gorputzaren teoria kritikoak, genero-azterketek eta etnografia bisualak, aztertzen da nola barneratu diren eta nola aldatu diren iruditeria kolektiboan tradizio eszenikoan sortutako eredu horiek, eta nola eragin dioten egungo kultura bisualari. Ikerketaren osagarri, bi film garaikide aztertzen dira: *Las niñas de cristal* (2022) eta *Beltxarga beltza* (*Black swan*, 2010). Film horietan, berridatzi egiten dira eta esanahi berriz hornitu balletetik jasotako arketipoak, eta tentsio berriak azaleratzen emakumeen diziplinaren, ekimenaren eta subjektibotasunaren inguruan. Hala, lanak begi kritikoz ikusten du imajinario horiek gaur egun ere oraindik bizirik jarraitzea, eta nabarmentzen du zenbaterainoko gaitasuna duten gorputzari, generoari eta botereari buruzko gaur egungo diskurtsoak interpelatzeko eta arazo gisa ikusteko ikus-entzunezko errepresentazioan, eta orobat agerian uzten du bizirik jarraitzen dutela egungo kultura bisualean.

Gako-hitzak: BALET ERROMANTIKOA; ARKETIPOAK; HETEROTOPIA; BIOPOLITIKA; KULTURA BISUALA; LAS NIÑAS DE CRISTAL (FILMA, 2022); BLACK SWAN (FILMA, 2010)

Bonnin-Arias, Patricia. 2025. «Cuerpos dóciles en espacios otros: Pervivencia y resignificación de arquetipos del ballet romántico en el audiovisual contemporáneo». *AusArt* 14 (1): xx-xx. <https://doi.org/10.1387/ausart.27771>

1. Hacia una lectura contemporánea del *ballet* romántico: Introducción y enfoque del estudio

A lo largo del tiempo, dos obras emblemáticas del repertorio clásico del *ballet* han perdurado en el imaginario colectivo: *Giselle* (1841) de Perrot y Coralli, estrenada en el contexto del Romanticismo centroeuropeo, y *El lago de los cisnes*, cuya versión de 1895 firmada por la dupla Petipa-Ivanov contribuyó a consolidar el *ballet* posromántico durante su decadencia en Europa occidental. Ambas piezas canónicas han sido objeto de múltiples reinterpretaciones en distintos lenguajes artísticos y adaptadas a los códigos estéticos y discursivos vigentes.

El presente trabajo plantea la incógnita de por qué estas narrativas continúan interpelando a públicos contemporáneos, aun en contextos ideológicos profundamente distintos. La respuesta podría hallarse en la asociación a arquetipos procedentes del *ballet* romántico que, actuando como subtextos, atraviesan la narrativa de estas obras generando nuevos significados y adaptándose a la evolución de la retórica escénica.

Esta indagación se ofrece en dos planos que articulan los objetivos del trabajo:

1. Analizar los elementos estéticos e ideológicos decimonónicos desde un enfoque contextual, para identificar los fundamentos de la configuración y consolidación de los arquetipos románticos del *ballet* y determinar su naturaleza y taxonomía.
2. Explorar la vigencia de estos arquetipos en la actualidad a través del cine tematizado en *ballet*.

En concreto se propone un análisis de dos producciones cinematográficas: el filme *Las niñas de cristal* de Jota Linares (2022) y la película de suspense y terror psicológico *Cisne negro*, dirigida por Darren Aronofsky (2010). La selección de estos filmes responde a su vínculo explícito con las mencionadas obras canónicas, *Giselle* y *El lago de los cisnes*.

La metodología se fundamenta en un enfoque cualitativo interdisciplinario que articula la observación documental, las herramientas analíticas de la semiótica, la iconografía, la teoría crítica del cuerpo, los estudios de género y la estética escénica y cinematográfica.

El estudio se apoya en la noción de 'heterotopía' de Michel Foucault (1967), entendida como espacio simbólicamente cargado donde se condensan o subvierten las normas sociales, y en el concepto de *biopolítica* (Foucault 1975), que permite examinar cómo el cuerpo femenino es regulado y moldeado por dispositivos de poder. Asimismo, se incorpora la idea de *coreopolítica* (Franko 2006), que analiza cómo el cuerpo del intérprete puede reproducir o resistir el poder normativo.

Desde la perspectiva semiótica, se retoman los planteamientos de Barthes (1964) sobre la producción de sentido en el signo visual y corporal,

especialmente su análisis de los pares semióticos como oposición binaria que genera sentido y que en estas películas se manifiestan en la construcción visual y gestual de las protagonistas. De Lucas (2024) amplía esta mirada al proponer una narratología específica para la danza teatral narrativa, en la que el cuerpo danzante es portador de sentido y la narrativa se construye en dos niveles: el de la historia y el del discurso representado.

Finalmente, se incorpora la etnografía visual como herramienta metodológica para indagar sobre la persistencia de modelos emocionales y estéticos heredados del *ballet* romántico. Esta perspectiva se apoya en Marxen (2014), quien propone una etnografía visual activa en la que el arte y la imagen permiten ampliar, ilustrar y contrastar las narrativas de los sujetos, así como en los aportes de Ayala y Koch (2024), que destacan el uso de métodos visuales para afinar la construcción de significado en estudios socioculturales.

Este recorrido metodológico y teórico permite abordar la persistencia y resignificación de los arquetipos del *ballet* romántico en el audiovisual contemporáneo, entendiendo el cine como un espacio de relectura simbólica donde se actualiza la dialéctica entre disciplina, emoción y representación femenina. Así, el análisis de *Las niñas de cristal* y *Cisne negro* se plantea como una vía para explorar cómo el legado escénico decimonónico se transforma en narrativas visuales que inciden en los imaginarios colectivos actuales sobre el cuerpo, el género y el poder.

2. La dualidad de la bailarina romántica y posromántica como arquetipo femenino y garantía del orden social

2.1. Genealogía emocional y social del arquetipo de la bailarina romántica

El surgimiento del *ballet* romántico consolidó la figura de la bailarina como encarnación de un ideal de feminidad etérea, contenida y emocionalmente sublimada. Este modelo, profundamente arraigado en la cultura visual occidental, ha sido reproducido y romantizado a lo largo del tiempo y posteriormente subrayado o subvertido por discursos que problematizan sus implicaciones ideológicas.

El punto de partida se sitúa en el estreno de *La sylphide* (1832), que inaugura formalmente el *ballet* romántico. En ella, la tragedia se desencadena cuando James, un aldeano escocés, es seducido por una sylphide en vísperas de su boda con Effie, su prometida. La obra solapa elementos sobrenaturales con el color local, recurriendo a los *espacios otros* como vía de escape a través de lo pintoresco y lo sublime, siguiendo las categorías estéticas enunciadas por Burke, Gilpin, Price y Knith (en Barrell 1999) que condicionaron la escena romántica. La fantasía alcanza la tangibilidad gracias a los avances en luminotecnia y tramoya, mientras que la técnica dancística se refina y subraya mediante una indumentaria distintiva marcada por la introducción

de las zapatillas de punta, el tutú y el peinado *bandeaux* (Banes & Carroll 1997, 91), principales ingredientes de una iconografía perdurable que impri-mió su sello a la danza clásica.

En el corazón del espacio escénico emerge la representación teatral del arquetipo decimonónico del *ángel del hogar*¹, cimentado por ideologías opresoras que moldearon la conducta de las mujeres burguesas del siglo XIX. Este concepto medular en los estudios feministas permite analizar las intersecciones entre género y clase (Cruz-Cámara 2004, 8-9), cuando la mujer era idealizada como símbolo de virtud, mientras su agencia como sujeto social se veía disminuida en directa proporcionalidad (Meglin 1995, 2).

La estructura social del XIX se organizaba en torno a una división binaria: la esfera pública masculina frente a una femenina privada y doméstica (Bourdieu [1998] 2018, 45; Cruz-Cámara 2004, 9). Esta lógica explica la narrativa de *La sylphide*, en la que Effie, modélica en términos de domesticidad, es recompensada con una nueva unión matrimonial, mientras que la sélfide, figura liminar y transgresora, resulta castigada con la pérdida de sus alas y la muerte, que se presentará como una efectiva solución aleccionadora.

A pesar del fervor que la sélfide despertó entre el público, llegando a convertirse en símbolo erótico inalcanzable, el mensaje subyacente era claro: ninguna transgresión al orden moral y social sería tolerada (Banes & Carroll 1997, 95). Así, el *ballet* romántico resolvía las infracciones al *statu quo* mediante finales restauradores que reafirmaban el orden patriarcal (Baró González 2018, 243).

Si bien los personajes femeninos como la sélfide funcionaban como metáforas de libertad, sensualidad y transgresión, reflejando la incipiente construcción de una mujer autónoma, también representaban una amenaza al orden establecido, siendo idealizadas como musas, pero marginadas como mujeres reales, despojadas de agencia y corporeidad (Meglin 1995, 13).

Por otra parte, la imagen idealizada de la bailarina contrastaba con su realidad social. La mayor parte de ellas carecía de estatus social y dependía económicamente de mecenas masculinos. La figura del *abonné*, con acceso privilegiado al *foyer* de *la danse* de la Ópera de París, junto con los maestros, coreógrafos y otros agentes masculinos dotados de un gran capital simbólico, evidenciaron una dinámica de poder asimétrica (Garafola 1985, 36) en un arte sexista «sobre mujeres e interpretado por mujeres para los hombres» (Garafola 1997, 4).

Si bien el cuerpo de la bailarina fue moldeado externamente para estimular el placer visual del espectador, esta mirada fue también internalizada por las propias bailarinas, quienes aprendieron a encarnar e interpretar esa feminidad idealizada (Baró González 2018, 241).

A continuación, se revisará cómo la estética y la evolución técnica del *ballet* operaron como tecnología del *biopoder* y dispositivos disciplinarios en la progresiva consolidación de esta identidad, hasta calar profundamente en el imaginario social.

2.2. Cuerpo e indumentaria como subtextos con sesgos de idealización

La configuración del ideal de bailarina romántica hace referencia a la construcción de un cuerpo útil e inteligible, sometido a los esquemas de docilidad impuestos por una disciplina que actuaba como fórmula de dominación para alcanzar la aptitud (Foucault [1975] 2022, 158-160).

El cuerpo de la bailarina romántica fue esculpido por la evolución técnica y por la indumentaria conformada por las primitivas zapatillas de punta, simulando los pies descalzos (Fratini 2009, 381), además del tutú, compuesto por un ajustado y agresivo corpiño, fuertemente embullenado, sumado a infinitas capas de vaporosa muselina, que se comportaba como la más sugerente sublimación del desnudo femenino (Pena 2000, 58).

El refuerzo de la puntera en las zapatillas de danza escénica dio lugar a la naciente técnica de puntas, que redujo al mínimo el contacto del cuerpo con el suelo con la pretensión de representar la ingrávida de las criaturas sobrenaturales incorporadas a la escena. Con la «denegación ilusionista del cuerpo y de la fuerza de gravedad» se alinean el virtuosismo femenino y la sublimación del cuerpo en espíritu, en un esquema metafísico muy propio del ideario romántico (González 2023, 6).

En el equilibrismo del trabajo de puntas se puede resumir la poética del *ballet* romántico, que retrasa *ad finitum* el momento decisivo de abandono de la superficie terrenal en la transfiguración (Fratini 2009, 378). Esto permitió la configuración en paralelo de los personajes de las obras, por un lado, y de la imagen construida de la bailarina arquetípica, situada entre lo ordinario y lo extraordinario, lo natural y lo sobrenatural, entre un cuerpo y la negación de este (González 2023, 6).

Las litografías de las bailarinas románticas nos convierten en testigos de la deformación de la percepción, de su idealización, de su rivalidad, del estatus liminar de la persona y del personaje, todo ello plasmado en representaciones gráficas que satisficieron el reclamo de las audiencias y apoyaron la construcción de la idea de la bailarina extrema, dinámica, etérea, aerostática y fantasmagórica (Fratini 2009, 363, 369, 374).

Por su parte, el nacimiento del tutú, atribuido a Eugène Lami para vestir a Marie Taglioni en *La sylphide* (1832), constituyó el epítome visual del ideal romántico. El vaporoso traje se erigió como símbolo de pureza, contención y domesticación del cuerpo femenino y produjo una dialéctica entre dos espacios sociales muy diferenciados, pero entrelazados –el artístico y el burgués–, en una sociedad en la que los bailes civiles y la actividad teatral asumían un rol clave en los acuerdos matrimoniales entre familias acomodadas (Pena 2000, 58).

Cabe subrayar el calado en la iconografía del *ballet* de la suave paleta cromática de la indumentaria escénica romántica, antes de que se impusiera el blanco como color canónico del tutú (Matamoros 2021, 99-100). Tras el enlace de la reina Victoria de Inglaterra, quien, según las crónicas de Skrickland (1840), se presentó «de un blanco inmaculado, como una virgen pura, para

recibir a su novio», el color blanco adquirió un nuevo valor simbólico que se incorporó a la escena en *Giselle* (1841), cuando las *wilis*, envueltas en sus sudarios y en sus trajes nupciales contribuyeron a consolidar esta estética y simbología (Matamoros 2021, 100).

En términos de indumentaria, la retroalimentación entre la escena romántica y la sociedad encontrará nichos precoces en el siglo XIX. Pena (2002) transcribe un consejo de *El correo de la Moda* (1856) a las jóvenes dispuestas a abandonar la soltería, en el que recomienda limitar la conveniencia de vestir con gasas y tules, como hadas y ninfas hasta los 24 años: «En llegando a los veinticinco ya es imprescindible vestirse como una mujer. La belleza y proporción de las formas está entonces en su máximo apogeo» (116) desvelando la normativa de género y el edadismo que regía en la moda femenina decimonónica.

Aunque la apariencia de gozar de buena salud se consideraba vulgar y era más apreciado parecer *souffrante* (Laver [1988] 2019, 152), las amenazas a la integridad física de las bailarinas eran reales. No pocos accidentes con desenlaces fatales fueron ocasionados por los materiales altamente inflamables con los que se confeccionaban originalmente los tutús enfrentados a la luz de gas implementada en la escena y muchas artistas murieron tras haber sido abrasadas por las llamas. La vulnerabilidad de estos cuerpos reales intensificó la percepción de sublimidad al conjugar la belleza con el drama y el peligro real (González 2023, 14).

Finalmente, el *bandeaux* coronará la nueva estética. Con los cabellos distribuidos a ambos lados del rostro y adornado primorosamente con flores o plumas, este peinado marcó una época y se convirtió en un emblema de la imagen de la mujer romántica, especialmente de la bailarina (Matamoros 2021, 98). Este estilo evocaba la candidez y pureza del *ángel del hogar*, reforzando el imaginario de feminidad idealizada de estos cuerpos dóciles abocados a la sublimación.

2.3. El ballet clásico como heterotopía: Espacios otros de disciplina y fantasía

En su conferencia «Los espacios otros», Michel Foucault (1967) explica la noción de 'heterotopías' como utopías verificadas en las que todos los espacios reales que pueden hallarse en una cultura están representados, impugnados o invertidos (Foucault [1967] 1997, 86). El escenario y el espejo son dos poderosos ejemplos de esta alteridad que reorganiza las estructuras sociales dominantes.

En la sala de ensayos el cuerpo se somete a la disciplina, se transforma, se perfecciona y se abstrae de su contexto social inmediato (Foucault [1975] 2022, 158-159), anticipando el desdoblamiento escénico y convirtiéndose en un laboratorio heterotópico abocado a la sublimación, en el que el espejo constituye un dispositivo disciplinario más de la microfísica del poder (ibid., 161).

En el escenario se genera un ‘contra-espacio’ donde lo real pasa a ser reinterpretado y representado (Foucault [1967] 1997, 88) mediante el lenguaje del cuerpo para producir un efecto emocional en el espectador. En *La sylphide* la alteridad del espacio se consigue mediante la representación contrastada de un mundo ‘real’ –el interior de la casa familiar de James– y un espacio otro de evasión, sensualidad, magia y castigo: el bosque gótico trufado de súlfides y brujas, a medida de los presagios de Théophile Gautier acerca de la naturaleza de la escena romántica (Guest [1980] 2008, 12). De este modelo devendrá el canon que alimentará el repertorio romántico y posromántico del *ballet* decimonónico.

Tal como se apuntaba, uno de los factores que consolidó el paradigma fue el estreno de *Giselle* (1841), obra en la que la locura y la muerte de la protagonista se comportan como la solución para la transición entre el festivo colorido localista del primer acto, que reafirma su tangibilidad con la introducción de danzas características (Meisner 2019, 147), y un espacio heterotópico por excelencia (Foucault [1967] 1997, 88), el bosque encantado convertido en cementerio *ad hoc*. Este lugar opera como un espacio de justicia emocional en el que los espíritus de mujeres seductoras encarnadas en cuerpos repulsivos de novias traicionadas –las *wilis*–, ejecutan su venganza (Bruner 1997, 110). De ellas se sustraerá el personaje de Giselle, que es presentado como una santa cristiana, catalizadora de la redención y de la reparación simbólica (Bruner 1997, 113).

Morris (2017, 244) insiste en que *Giselle* refleja las ansiedades del siglo XIX ante la figura de la mujer no domesticada, despechada y erotizada, cuya presencia desestabiliza el orden social. Su recepción original, impregnada por el interés cultural en lo oculto y lo fantástico, insiste en cómo el *ballet* opera como una tecnología reguladora del cuerpo femenino desde el *biopoder*, transformándolo en espectro vengativo y sensual, símbolo de una feminidad que debe ser contenida.

Décadas después, Petipa e Ivanov estrenarán su versión de *El lago de los cisnes* (1895), combinando la pomosidad terrenal de los actos impares en los jardines y salones áulicos, con un lago hechizado por los poderes del maligno Von Rothbart, responsable del encantamiento de las doncellas convertidas en cisnes que habitan este espacio heterotópico de ambigüedad y metamorfosis.

La dualidad de Odette/Odile –que en la primera mitad del siglo XX se desdobra en ‘cisne blanco’ y ‘cisne negro’ (Botafogo & Braga 1993, 189)– expone la dialéctica entre pureza y deseo, virtud y seducción a las que se ve sometido el príncipe Siegfried en su elección. El encanto sólo se podrá neutralizar mediante un juramento de amor verdadero que el príncipe quebranta, lo que provoca que Odette y Siegfried –originalmente– se suiciden arrojándose al lago, para culminar en una apoteosis que los conduce a la eternidad en un final ambiguo.

Estas obras construyen mundos alternativos con lógicas internas propias que permiten la coexistencia de lo sublime y lo normativo, de la fantasía y

la disciplina, garantizando la pervivencia del arquetipo romántico. Como si de un ecosistema se tratara, estos 'espacios otros' suspenden las lógicas del mundo corriente mientras amparan categorías arquetípicas tales como el 'ángel del hogar', la rivalidad femenina, la fragilidad emocional, la represión/exaltación sexual, la muerte trágica como solución y la reivindicación de la figura materna como garante del orden social, que aparecen de forma más velada o más explícita en los epígrafes anteriores.

La retórica escénica anclada en la estética del *ballet* romántico construye una narrativa basada en la arquitectura emocional y disciplinaria que encuentra en la 'heterotopía' su forma más elocuente. La realidad se pliega y repliega en tres capas: la microfísica del poder instaurada de la sala de ensayos prepara la transformación, el escenario la consuma y el cine la reinventa en otra dimensión.

3. Resignificación de arquetipos románticos en *Las niñas de cristal* y *Cisne negro*

El estudio de los personajes protagónicos y de elementos estéticos y narrativos de las películas *Las niñas de cristal* y *Cisne negro* arroja luz sobre cómo el audiovisual contemporáneo reinterpreta los arquetipos del *ballet* romántico, no como simples homenajes estéticos, sino como dispositivos narrativos que permiten explorar las tensiones entre disciplina, fragilidad, agencia y resistencia en el cuerpo femenino. Aunque sus tratamientos formales y contextuales difieren, ambas obras comparten una estructura simbólica que remite a los códigos ideológicos y visuales del repertorio dcimonónico, procedentes concretamente de *Giselle* y *El lago de los cisnes*, como ya se ha mencionado.

3.1. El espacio como heterotopía disciplinaria

En ambos filmes, los espacios donde transcurre la acción –la sala de ensayos, el escenario, el camerino, la vivienda– se configuran como 'heterotopías' foucaultianas, lugares de clausura donde se ejercen dispositivos de control sobre el cuerpo y la emoción. Estos espacios no sólo reproducen la lógica del *ballet* como sistema social, sino que la exacerban, convirtiéndose en laboratorios de perfección y sufrimiento. El espejo, presente en múltiples planos, actúa como símbolo de la fragmentación identitaria y del desdoblamiento emocional, reforzando la idea de que la bailarina debe negociar entre su propio yo y el del personaje para alcanzar el ideal artístico.

3.2. Arquetipos románticos resignificados

Ambas películas actualizan seis arquetipos centrales del *ballet* romántico, que se manifiestan de forma convergente:

- El ángel del hogar: Irene (*Las niñas de cristal*) y Nina (*Cisne negro*) encarnan versiones contemporáneas de este modelo. Son jóvenes contenidas, moldeadas por sus madres y por figuras dotadas de capital simbólico para representar una feminidad idealizada. En *Cisne negro*, este arquetipo se lleva al extremo, desembocando en la autodestrucción; en *Las niñas de cristal*, se tensa hasta el colapso emocional, pero encuentra una vía de escape en la sororidad.
- La rivalidad femenina: En ambas narrativas, la competencia entre mujeres se presenta como un mecanismo de reproducción del sistema. En *Las niñas de cristal*, la pugna entre Irene y las bailarinas descartadas para el rol principal, así como con su hermana Lidia, remite a la confrontación entre Giselle-Bathilde o Giselle-Myrtha. En *Cisne negro*, la rivalidad entre Nina y Lily, y entre bailarinas consagradas y emergentes, actualiza en conflicto entre Odette y Odile y evidencia el edadismo como factor de caducidad del arquetipo a través del retiro forzado de la antigua primera bailarina, que representa la obsolescencia impuesta por el sistema artístico a los cuerpos envejecidos.
- La fragilidad emocional: Las protagonistas son sometidas a presiones extremas que desencadenan trastornos alimentarios, bloqueos, autolecciones y delirios, conectados con la escena de la locura de *Giselle*. Esta fragilidad se presenta paralelamente como consecuencia de la internalización del ideal romántico y de la violencia simbólica del sistema artístico.
- La represión/exaltación sexual: La sexualidad está contenida, vigilada o instrumentalizada. En *Cisne negro*, la represión se manifiesta en la dificultad de Nina para encarnar el personaje de cisne negro, mientras que su transformación final implica una exaltación erótica que culmina en el clímax artístico. En *Las niñas de cristal*, la narrativa contrapone la libertad sexual de Irene sin pérdida de agencia, con la represión emocional de Aurora, que es animada por Irene a explorar su deseo. Esta apertura culmina en un dramático accidente que, dentro del sistema narrativo del filme puede interpretarse como una advertencia sobre los efectos de la presión y la falta de espacio para el desarrollo afectivo en este sistema artístico.
- La muerte trágica como solución: El desenlace de ambas obras recurre a la muerte como vía de escape del sistema opresor. En *Cisne negro*, el suicidio de Nina se paralleliza con el final del *ballet* como apoteosis artística, que a su vez cuestiona el mito de la bailarina perfecta. En *Las niñas de cristal*, la muerte de Irene y Aurora se resignifica más como acto de resistencia que como síntoma de fragilidad.
- La reivindicación de la figura materna: Las madres biológicas y artísticas operan como dispositivos de control y garantes del orden social. Erica, madre de Nina, y Norma, directora artística en *Las niñas de cristal*, reproducen el orden patriarcal desde su posición de *insiders* de la *heterotopía*. Rosa, madre de Irene, representa una figura *outsider* que vela por el bienestar emocional de su hija en el mundo real.

3.3. Estética visual y musical como subtexto narrativo

La estética de ambas películas remite directamente al imaginario romántico. El vestuario, la paleta cromática y la música refuerzan la construcción simbólica de los personajes.

En *Cisne negro*, Nina está envuelta en tonos pálidos que remiten a la indumentaria escénica romántica y acentúan su fragilidad hasta la infantilización (Abad Carlés 2013, 387), mientras sus interlocutores visten de negro, marcando la dualidad en diferentes planos de la película. A medida que se consuma su transformación, ella también se enfunda en negro, dejando entrever el desdoblamiento Odette/Odile.

En *Las niñas de cristal*, Irene transita de una estética contemporánea a una más clásica, con túnicas que evocan el tutú romántico y trenzas “de boxeadora” que reinterpretan el *bandeaux*.

Ambas bandas sonoras, compuestas por Iván Palomares (*Las niñas de cristal*) y Clint Mansell (*Cisne negro*), evocan a las partituras originales de los *ballets* que inspiran los filmes, con alusiones y distorsiones que refuerzan las respectivas tramas argumentales, así como su conexión con las obras escénicas de las que parten.

3.4. Sororidad y aislamiento como respuestas divergentes

Una diferencia clave entre ambas películas radica en la posibilidad de construir redes afectivas. En *Las niñas de cristal*, la amistad entre Irene y Aurora introduce una dimensión de sororidad que permite resistir, aunque finalmente no logre evitar el desenlace trágico. En *Cisne negro*, Nina está completamente aislada, atrapada en una estructura que exige sacrificio extremo. Esta divergencia plantea dos formas de habitar el cuerpo y la emoción: una desde la alianza, otra desde la escisión.

3.5. El cuerpo como campo de batalla simbólico

El cuerpo de la bailarina, moldeado por la técnica y por la indumentaria, se convierte en el eje de la tensión narrativa. La disciplina corporal, la vigilancia emocional y la sublimación estética configuran un campo de batalla donde se dirime la lucha entre agencia y docilidad. En la danza narrativa teatral el cuerpo es portador de sentido (De Lucas 2024) y en estas películas, ese sentido se articula en torno a la incorporación o resistencia a los modelos románticos de feminidad.

Asimismo, los pares semióticos de Barthes se manifiestan en la construcción visual y narrativa de las protagonistas: blanco/negro (pureza/seducción), fragilidad/fuerza, aislamiento/sororidad, obediencia/rebelión. Estas oposiciones estructuran el discurso audiovisual y permiten leer las películas como reescrituras contemporáneas de los mitos románticos.

4. Conclusiones

Los filmes *Las niñas de cristal* y *Cisne negro* evidencian la vigencia de los arquetipos del *ballet* romántico en la cultura visual contemporánea, no como elementos nostálgicos, sino como estructuras narrativas que permiten interrogar de forma crítica los modelos heredados de feminidad, disciplina y perfección. A través de la resignificación de los arquetipos enunciados, ambas obras construyen discursos que aluden al canon estético y emocional del *ballet* clásico.

El estudio revela que el cuerpo de la bailarina sigue siendo un campo de batalla simbólico donde se dirimen la dialéctica entre agencia y docilidad, entre sublimación y resistencia. Las 'heterotopías' escénicas, los dispositivos de control, la estética visual y musical y las dinámicas afectivas configuran un entramado que permite leer estas películas como espacios de crítica social y transformación.

Asimismo, la incorporación de la etnografía visual y del análisis semiótico desde los pares barthesianos permite comprender cómo el audiovisual actual reinterpreta los códigos del *ballet* romántico para abordar problemáticas contemporáneas vinculadas al género, la salud mental, la presión estética y la construcción de subjetividades.

De este modo, el audiovisual contemporáneo no sólo actualiza los mitos románticos, sino que los cuestionan, los deforman y los reescriben, abriendo posibilidades para una danza que no sólo representa, sino que también debate, transforma y resiste.

5. Alcances y límites de la investigación

Este estudio demuestra que los arquetipos femeninos del *ballet* romántico, lejos de ser vestigios del pasado, siguen actuando como matrices simbólicas activas en la cultura visual contemporánea. Al rastrear su transformación en el cine actual, se evidencia que estos modelos no solo persisten, sino que se convierten en valiosas herramientas para interrogar las relaciones entre cuerpo, género y poder. La investigación aporta una mirada renovada sobre la capacidad del *ballet* romántico para generar discursos que trascienden su contexto original y dialogan con problemáticas actuales.

No obstante, el análisis se ha centrado en dos obras cinematográficas explícitamente vinculadas al repertorio clásico, lo que delimita el alcance de las conclusiones. Futuras investigaciones podrían ampliar el corpus a otros géneros dancísticos, explorar la resignificación de estos arquetipos en contextos geográficos diversos o analizar la recepción de estos imaginarios en diferentes públicos y plataformas digitales. Asimismo, sería pertinente profundizar en la relación entre danza, salud mental y construcción de subjetividades en el audiovisual contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Abad Carlés, Ana María. 2013. «Coreógrafas, directoras y pedagogas: La contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI». Tesis Univ. Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/21066>
- Aronofsky, Darren. 2010. *Black swan*. Beverly Hills CA: Twentieth Century Fox Home Entertainment
- Ayala Valenzuela, Ricardo A. & Tomás Fernando Koch Ewertz. 2024. «Enfrentar la etnografía: Afinando la construcción de significado a través de métodos visuales». *Revista de Ciencias Sociales* 37(54). <https://doi.org/10.26489/rvs.v37i54.8>
- Banes, Sally & Noël Carroll. 1997. «Marriage and the inhuman: La sylphide's narratives of domesticity and community». En *Rethinking the sylph: New perspectives on the romantic ballet*, ed. by Lynn Garafola, 91-106. Hanover NH: Wesleyan University
- Baró González, Jana. 2018. «A glimpse of the spectral woman: Romantic ballet and the gothic». *Anuari de Filologia: Literatures Contemporànies* 8: 231-246. <https://doi.org/10.1344/AFLC2018.8.12>
- Barrell, John. 1999. «The sublime, the beautiful and the picturesque». En *A companion to Romanticism*, ed. by Duncan Wu, 249-256. Oxford: Blackwell
- Barthes, Roland. 1964. «Rhétorique de l'image». «Recherches sémiologiques», numéro thématique *Communications* 4: 40-51. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027
- Botafogo, Ana & Suzana Braga. 1993. *Na magia do palco*. Río de Janeiro: Nova Fronteira
- Bourdieu, Pierre. (1998) 2018. *La dominación masculina*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama. <https://goo.su/ZaYKN>
- Bruner, Jody. 1997. «Redeeming Giselle: Making a case for the ballet we love to hate». En *Rethinking the sylph: New perspectives on the romantic ballet*, ed. by Lynn Garafola, 107-120. Hanover NH: Wesleyan University
- Cruz-Cámara, Nuria. 2004. «Matando al 'ángel del hogar' a principios del siglo XX: Las mujeres revolucionarias de Margarita Nelken y Federica Montseny». *Letras Femeninas* 30(2): 7-28. <https://www.jstor.org/stable/23021561>
- De Lucas, Cristina. 2024. «Toward a narratology of western narrative theatre dance». *Narrative* 32(1): 101-123. <https://doi.org/10.1353/nar.2024.a916607>
- Foucault, Michel. (1967) 1997. «Los espacios otros». Traducción de Luis Gayo Pérez Bueno. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad* 7: 83-91. <https://doi.org/10.12795/astragalo.1997.i07.08>
- Foucault, Michel. (1975) 2022. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Ciudad de México: Siglo XXI

- Franko, Mark. 2006. «Dance and the political: States of exception». *Dance Research Journal* 38(1-2): 3-18. <https://doi.org/10.1017/S0149767700007300>
- Fratini Serafide, Roberto. 2009. «Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica de las litografías del siglo XX». *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre* 35: 357-391. <https://n9.cl/zkvmr>
- Garafola, Lynn, ed. 1997. *Rethinking the sylph: New perspectives on the romantic ballet*. Hanover NH: Wesleyan University
- Garafola, Lynn. 1985. «The travesty dancer in nineteenth-century ballet». *Dance Research Journal* 17(2): 35-40. <https://doi.org/10.2307/1478078>
- González, Ignacio. 2023. «Bailarinas decimonónicas en llamas: Un ensayo sobre peligros reales e incineraciones metafóricas». *Telondefondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral* 37. <https://doi.org/10.34096/tdf.n37.12684>
- Guest, Ivor Forbes. (1980) 2008. *The romantic ballet in Paris*. London: Dance Books
- Laver, James. (1988) 2019. *Breve historia del traje y la moda*. Apéndice y trad. de Enriqueta Albizua Haurte. Madrid: Cátedra
- Linares, Jota [Javier Linares Moreno]. 2022. *Las niñas de cristal*. 138 min. Madrid: Las Niñas de Cristal
- Marxen, Eva. 2014. «La etnografía desde el arte: Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios». *Alteridades* 19(37): 7-22. <https://alteridades.itz.uam.mx/index.php/Alte/article/view/181>
- Matamoros, Elna. 2021. *Dance and costumes: A history of dressing movement*. Berlín: Alexander Verlag. <https://goo.su/0Ds6C6V>
- Meglin, Joellen A. 1995. «Representations and realities: Analyzing gender symbols in the romantic ballet». Temple University thesis
- Meglin, Joellen A. 1997. «Feminism or fetishism? La révolte des femmes and women's liberation in France in the 1830s». En *Rethinking the sylph: New perspectives on the romantic ballet*, ed. by Lynn Garafola, 69-90. Hanover NH: Wesleyan University
- Meisner, Nadine. 2019. *Marius Petipa: The emperor's ballet master*. New York: Oxford University
- Morris, Geraldine. 2017. «Giselle and the gothic: Contesting the romantic idealisation of the woman». En *Rethinking dance history*, edited by Lorraine Nicholas & Geraldine Morris. London: Routledge Taylor & Francis Group
- Pena González, Pablo. 2000. «La bailarina: Ideal femenino romántico». *Cairon* 6: 57-70. <https://goo.su/19mFyKq>
- Pena González, Pablo. 2002. «Dandismo y juventud». *Reis* 98: 107-121. <https://doi.org/10.2307/40184440>
- Strickland, Agnes. 1840. *Queen Victoria from her birth to her bridal: In two volumes*. London: Henry Colburn

Notas

- 1 De acuerdo con Nuria Cruz-Cámara (2004), el *ángel del hogar* es un ideal femenino decimonónico que presenta a la mujer como ser moralmente superior, puro y abnegado, cuya función principal es garantizar la armonía doméstica y el cuidado familiar. Este modelo, naturalizado como virtud, opera como dispositivo ideológico que confina a la mujer al espacio privado y legitima su subordinación bajo la apariencia de sacrificio y amor.

(Artículo recibido: 21/08/2025; aceptado: 03/11/2025)