



EL CISNE NEGRO

Pronto Misty Copeland, una afroamericana que va a cumplir treintaitrés años, se convertirá en la única prima ballerina negra de la historia del ballet tras dos décadas de ensayos y espectáculos sin treguas. El precio de la gracia y la belleza es sacrificar la juventud y aprender a retorcer todo el cuerpo contra sí mismo. ¿Cómo recoger unas llaves del suelo en puntas de pie?

Un perfil de Santiago Wills
Fotografías de Jack Devant

Cuando a Misty Copeland se le caen las llaves de su apartamento en el Upper West Side de Nueva York, las levanta sin doblar las rodillas, con el dedo índice y pulgar, como si se tratara de un cristal. Todos los días, en la estación del metro de Lincoln Center, la más cercana de donde vive, Misty Copeland se cuida de no perder su postura cuando desciende al subterráneo: elevada sobre unos empujados tacones de aguja del diseñador francés Christian Louboutin, la bailarina de ballet mide cada paso para evitar que la gente se dé cuenta de que sus piernas son más cortas de lo que ella quisiera.

Erguida, cuida las líneas y los ángulos que forman sus brazos respecto a su cabeza y su espalda, como si en todo momento se encontrara sobre un escenario. Misty Copeland duerme con las piernas abiertas y las rodillas recogidas hacia afuera, como una rana boca abajo a punto de impulsarse mientras nada. No come grasas ni azúcares. Nunca se maquilla cuando va a un ensayo. Baila ballet entre nueve y diez horas diarias desde hace unos veinte años, y, cuando no ensaya ni da clases ni se presenta en un espectáculo, ayuna ciertos días para eliminar las toxinas y el peso que cree haber aumentado. Acababa el verano en Nueva York, y la bailarina negra debía empezar a prepararse para bailar por primera vez el papel del cisne blanco en *EL LAGO DE LOS CISNES*, quizá el personaje más célebre de la historia del ballet. Hasta donde ella sabía, en los cerca de cuatrocientos años de historia del ballet clásico, sólo una bailarina negra del Houston Ballet, una compañía menor, lo había hecho sin mayor éxito. «Hay algo acerca de ese ballet que hace que la gente imagine a una mujer rusa, extremadamente alta como el cisne», dijo en una aparición en el *TODAY SHOW*, un programa matutino de la cadena NBC que tiene más de cinco millones de televidentes. «La gente no imagina a una mujer afroamericana como una bailarina porque cree que no somos delicadas ni femeninas. Nos ven como fuertes y agresivas». Era su papel más inesperado después de casi veinte años de andar en puntas de pies y Misty Copeland estaba con los nervios en punta.

Fuera de los círculos elitistas del ballet, es raro encontrar a alguien que pueda nombrar a un bailarín que no sea Baryshnikov, Nureyev o Julio Bocca, o a una bailarina que no sea Anna Pavlova, Suzanne Farrell o Alicia Alonso. Hoy la afroamericana Misty Copeland es un fenómeno que es la imagen de Under Armour, una marca de ropa deportiva cuyo video promocional ha sido visto más de siete millones de veces. Es la imagen de BlackBerry y los

cosméticos Proactiv. Es miembro del Consejo del Presidente Barack Obama sobre Forma Física y Deportes. New Line Cinema, la productora independiente detrás de la trilogía de *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS*, prepara una película sobre su vida. Baila en los videos y conciertos de Prince, el cantante de Purple Rain. Este año tendrá su propio show en el canal estadounidense Oxygen. Perfiles sobre ella han aparecido en revistas prestigiosas como *THE NEW YORKER* y programas televisivos como *FOX NEWS*. La mayoría ve al ballet como un arte anticuado, una disciplina inútil que pertenece a un pasado de nobles y cortesanos, un espectáculo aburrido que sobrevive por unos cuantos snobs. «No entiendo nada sobre ballet», escribió el ruso Chejov. «Lo único que sé es que durante los intervalos las bailarinas apestan como caballos». Hoy la popularidad de Misty Copeland se compara con la de Baryshnikov, la última gran estrella del ballet mundial, pero entre los estadounidenses ella ya la trasciende. La pregunta es qué ha hecho para merecerla: si sus compañeras bailaban diez horas al día, Misty Copeland intentaba bailar doce; si las demás tardaron cuatro años en presentarse frente a un público en puntas de pie, ella lo hizo en uno. Si las demás eran capaces de bailar con músculos lesionados, ella bailaba con huesos agrietados. Pero esa no es toda la historia. «Es la bailarina afroamericana más importante en este momento», me dijo Alastair Macaulay, el crítico de danza de *THE NEW YORK TIMES*. El calificativo no puede pasarse por alto. Al igual que un cisne negro, Misty Copeland sobresale por su apariencia y su atipicidad.

—Yo no elegí el ballet —me dijo por Skype desde Los Ángeles, cuando era jueza de *SO YOU THINK YOU CAN DANCE*, un *reality show*—. El ballet me eligió a mí.

Como toda aspirante a bailarina de ballet, Misty Copeland empezó junto a un espejo y una barra de madera. Parada con niñas entre los cuatro y los doce años, todas repetían el mismo ejercicio: pararse sobre una pierna,

estirar y subir la otra hasta la altura de sus frentes y luego doblarla cientos de veces con un descanso de treinta segundos, y así durante treinta minutos más. Luego, durante otra media hora, hacían sentadillas paradas en puntas de pies. Los músculos les temblaban, los pies les dolían, señales de que estaban haciendo bien el ejercicio, y algunas caían o se detenían porque todavía no se acostumbraban a vivir con ese ardor muscular que las acompañaría al caminar, al subir escaleras, al sentarse. Toda una vida repitiendo el mismo ejercicio con otras niñas, adolescentes y adultas que olvidan cómo doblar las rodillas para recoger unas llaves, cómo dormir con las piernas rectas, cómo caminar sin imaginar un público juzgando cada uno de sus pasos. Toda una vida esculpiendo un cuerpo a martillazos. Durante años giró sus tobillos de tal manera que sus pies miraran hacia lados opuestos. Durante años nunca tomó la mano de un hombre fuera de sus ensayos de ballet.

—Me empujaron a bailar y era tan pequeña que no comprendía lo que significaba aceptar —me dijo por Skype—. Y yo intuía que el ballet me iba a permitir una mejor vida que no habría tenido de otra manera.

Tiempo antes de esa conversación, una mañana a mediados de 2014, la bailarina Misty Copeland se había despertado con los dolores musculares que a menudo la aquejan, un escozor consecuencia del ejercicio extremo. La noche anterior había hundido sus pies en un cubo de agua helada para desinflamarlos, había recorrido sus piernas con hielos: desde el tobillo hasta dar la vuelta sobre la rodilla para llegar hasta el cuádriceps femoral, el músculo frontal que descansa sobre el fémur y que se encarga de sostener gran parte del peso del cuerpo. Esa mañana, antes de salir de su departamento en Manhattan rumbo al Metropolitan Opera House, el hogar del American Ballet Theater, una de las compañías más prestigiosas de ballet de Estados Unidos, Copeland se asomó a su refrigerador. Encontró una botella del vino blanco espumoso italiano que había bebido la noche anterior, un racimo de uvas, bananas y botellas de agua. Empacó las frutas y una bolsa de macadamias y nueces de anacardo para comérselas en el descanso entre los ensayos. Como la mayoría de sus compañeras, Copeland actúa como si fuese alérgica a las grasas y azúcares: su dieta se compone ante todo de ensaladas, sushi y pastas. En una tienda, la bailarina ordenó un muffin de arándanos y compró un café helado sin azúcar que bebió mientras caminaba cuidando las líneas de su cuerpo hasta el Lincoln Center. Luego de hacer ejercicios de calentamiento, entró cojeando

a un salón de ensayos del Metropolitan Opera House con los ojos húmedos y el ceño fruncido. Desde hacía varios días le dolía un tobillo. No era nada serio, pero los ejercicios del calentamiento habían despertado el dolor una vez más. Debía ensayar el papel de Gamzatti, la villana de *LA BAYADÈRE*. Gamzatti, la hija de un poderoso y rico Rajah en India, se enamora de un guerrero que antes había jurado su amor a una bella y pobre bayadera, una cantante y bailarina de un templo indio. Después de una rutina de cuarenta minutos, Misty Copeland me saludó cubierta de sudor. Vestía un leotardo azul, ese traje ceñido de algodón que usan trapeceistas y gimnastas, un tutú púrpura y zapatillas rosas. En persona luce más frágil que en videos o fotografías: mide algo más de metro y medio de altura, tiene brazos delgados pero fornidos, un rostro ovalado enmarcado por gruesas cejas castañas, nariz ancha y unos labios voluptuosos que se arquean cuando sonríe. Tiene el cuerpo grácil y musculoso de un ciervo cuando corre, piernas recias y torneadas como talladas por un escultor clásico y curvas que recuerdan a la cantante Beyoncé.

—Debo salir corriendo a otro compromiso. Ya no tengo tiempo de nada—me dijo luego de presentarse en el American Ballet Theatre—. Pero vamos a hablar luego.

Antes de cumplir los trece años, Misty Copeland no sabía nada de música clásica. Una mañana de otoño, en Los Ángeles, Elizabeth Cantine, una profesora de historia que había hecho ballet en su juventud, la vio bailando canciones de George Michael y Mariah Carey con el grupo de danza de la escuela. A primera vista, la maestra de historia intuyó que Misty Copeland podría mantener los pies mirando hacia afuera e imitar con facilidad las cinco posiciones básicas del ballet: 1. Tobillos unidos y brazos extendidos hacia adelante, como si se abrazara a una persona invisible con un ligero sobrepeso. 2. Piernas abiertas y brazos estirados hacia los lados, como una persona siendo requisada por un policía quisquilloso. 3. Pies cruzados, el uno frente al otro, un brazo extendido hacia el lado y otro ligeramente doblado hacia el pecho, como si se estuviera sujetando a una pareja invisible en un vals. 4. Un pie cruzado frente al otro dejando un mínimo espacio y entre ambos, un brazo extendido hacia un lado y el otro elevado sobre la cabeza con una ligera curvatura, como un delicado operador de aeropuerto indicando el camino de un avión. 5. Un pie cruzado exactamente frente al otro con ambos brazos elevados sobre la cabeza formando un óvalo, como si el cuerpo imitara una copa de champaña.

En 1995, aquella maestra de historia que trabajaba en su colegio vio en Misty Copeland unas piernas largas capaces de formar un ángulo recto sin esfuerzo, unos pies grandes con dedos que se doblaban con facilidad y unos músculos vigorosos para impulsar su cuerpo ligero por el aire con piernas totalmente abiertas y estiradas, y la espalda arqueada hacia atrás en un *grand jeté*. Elizabeth Cantine no vio el color de su piel en el ballet. Vio el futuro.

Dos décadas después, cerca de los treinta y tres años y siendo la bailarina más célebre de American Ballet Theater, Copeland ensayaba para interpretar un cisne. EL LAGO DE LOS CISNES, compuesto por Tchaikovsky a finales del siglo XIX, cuenta en cuatro actos una historia de amor que, como tantas narraciones del periodo romántico ruso, termina con el suicidio de una infeliz pareja. Un príncipe llamado Sigfrido es obligado por su madre a elegir una esposa entre varias princesas de la comarca. Triste por no poder casarse por amor, Sigfrido sale de cacería con sus amigos y encuentra una bandada de cisnes que resultan ser hermosas doncellas condenadas a convertirse en aves durante el día debido al hechizo del brujo Rothbart. El príncipe Sigfrido se enamora de la más hermosa de las doncellas, el cisne blanco llamado Odette, a quien promete amor eterno a la orilla de un lago encantado. Al volver a casa, su madre le presenta a sus posibles prometidas, pero Sigfrido se niega a elegir a una. Es entonces cuando aparece en el castillo el cisne negro Odile, la hija del brujo Rothbart, quien gracias a un hechizo es idéntica a Odette. Sigfrido, engañado, anuncia ante todos que Odile se convertirá en su esposa. El brujo Rothbart y el cisne negro le muestran la realidad y se burlan de él. Sigfrido huye hasta el lago donde encuentra una vez más a Odette. Incapaces de romper el hechizo, la pareja se sumerge en las aguas. Semanas después de haberla conocido en Nueva York, Misty Copeland estaba inmersa en su nuevo papel. Sería el cisne blanco en un teatro de Australia.

El cisne blanco es más que un cisne blanco: personifica el ballet. Antes de EL CISNE NEGRO, la película de Darren Aronofsky y Natalie Portman, el personaje gozó de reconocimiento mundial gracias a la bailarina rusa Anna Pavlova. Durante los primeros treinta años del siglo veinte, Pavlova, una bailarina del Ballet Imperial Ruso, recorrió los cinco continentes bailando LA MUERTE DEL CISNE, una pieza coreografiada para ella que en ocasiones cierra el segundo acto de EL LAGO DE LOS CISNES. La rusa

encarna al cisne blanco en gran parte del imaginario colectivo: nívea y delgada, frágil en una elegante falda blanca que se confunde con su piel. Anna Pavlova es lo opuesto de Misty Copeland. Durante sus años de bailarina, siempre se había tropezado con algún detractor que llegaba a la conclusión de que una mujer negra no tenía lugar en el ballet clásico. Dos años después de empezar a bailar, cuando tenía quince, Misty Copeland se presentó al programa de verano de las compañías de ballet más prestigiosas de Estados Unidos. Todas, excepto una, la aceptaron, recuerda en su autobiografía LIFE IN MOTION: AN UNLIKELY BALLERINA. «No te quisieron porque eres negra», le dijo Cindy Bradley, su primera maestra de ballet en Los Ángeles. Ahora la bailarina afroamericana tenía que probarse el vestido del cisne blanco en el Lincoln Center of Performing Arts de Nueva York. Sus dudas no desaparecían: en días recientes Copeland había declarado que aún no se sentía preparada para hacerlo.



Cuando Misty Copeland tenía trece años, fue a su primera clase de ballet y no se atrevió a bailar. La intimidaban decenas de niñas blancas en mallas y tutús rosas y con el cabello perfectamente atado. Sus clases sucedían en San Pedro, un pueblo de pescadores y surfistas en Los Ángeles. Su profesora, Cindy Bradley, era una imperiosa maestra de ojos aguamarinos y cabellos pintados de rojo escarlata que tenía un perro llamado Misha en honor a Mijaíl Baryshnikov. Misty Copeland admiraba a la gimnasta rumana Nadia Comaneci, la primera en conseguir una puntuación perfecta en unos Juegos Olímpicos, y le gustaba imitar los bailes que veía en THE BRADY BUNCH, un programa de TV donde una familia con niños rubios bailaba todo el tiempo. Copeland vivía en la habitación de un motel en California con su madre, una ex porrista de un mediocre equipo profesional de fútbol americano, y cinco hermanos. Había el dinero justo para una dieta de fritos y comida chatarra. No tenían para comprar faldas de seda o zapatillas de tela. Nunca había visto un ballet en vivo. Se sentía fuera de lugar en la clase y, durante dos semanas, no quiso ser parte de los ejercicios en la barra. La tarde que venció su timidez y ocupó por primera vez un lugar entre las niñas, se sintió desilusionada: la rutina consistía en estirarla pierna y formar una media luna con el brazo contrario, un *croisé devant*. Las niñas repetían el movimiento cientos



de veces al ritmo de música clásica que ella desconocía. Misty Copeland quería saltar y hacer piruetas, agitar los brazos en el aire y mover las caderas. El ballet era aburrido y decidió que no perdería más su tiempo en aquel lugar.

Su maestra Bradley la convenció de regresar frente a la barra y el espejo. Quien llega al ballet no lo hace de forma voluntaria: la lleva su madre. O una profesora intuitiva. Misty Copeland tenía un talento natural y, a pesar de haber empezado tarde, a los trece años, al bailar era capaz de imitar pasos complejos que veía en otros bailarines virtuosos por primera vez. Para poder pararse en puntas de pies, la flexión de la planta y el tobillo debe alcanzar un ángulo de noventa grados. La presión sobre los dedos es el doble de la normal, por lo que es imprescindible fortalecer las caderas, la espalda, los muslos, las piernas y los más de cien músculos, tendones y ligamentos que rodean los veintiséis huesos del pie. Llegar a pararse en puntas de pie es un ejercicio que suele tomar cuatro años y que involucra juanetes, uñas encarnadas, desgarros musculares en las pantorrillas, inflamación de los tendones, ampollas en cada dedo del pie y una transformación ósea casi imposible después de que la osificación del pie ha terminado. En las mujeres, la última epífisis, el nombre que se le da al extremo ancho de cada hueso largo, se cierra hacia los catorce años. Las audiciones para ingresar en la escuela de ballet de La Vaganova, donde se graduaron Nureyev y Balanchine, en San Petersburgo, convocan a niños entre los ocho y diez años. Es como si Misty Copeland hubiera llegado cinco años más tarde a tocar la puerta del ballet. Las bailarinas suelen empezar a los ocho y pararse en puntas de pie a los doce: Misty Copeland llegó al ballet a los trece y se paró en puntas de pie dos meses después de su primera clase. Un tiempo después de pararse en puntas, podía girar sobre la punta de su pie izquierdo estirando hacia afuera la pierna derecha en una especie de latigazo llamado *fouetté*. Asombrada, Cindy Bradley becó a su alumna. Se enteró de que vivía en un cuarto de motel y que debía cocinar para sus cinco hermanos mientras su mamá se ausentaba en citas interminables o en trabajos de hasta catorce horas diarias. El día en que con lágrimas en los ojos Misty Copeland le dijo que a pedido de su madre tendría que dejar el ballet por su familia, la maestra Bradley fue al motel a pedirle a la ex porrista que permitiese a su hija mudarse a vivir con ella.

En casa de Bradley, a Misty Copeland le sorprendía que todos los días su maestra le preguntara sobre sus gustos y sobre cómo le había ido en la escuela. Ya podía bailar

todas las tardes sin preocuparse por el tiempo o por las necesidades de sus hermanos. Flexionaba miles de veces las rodillas hasta que sus muslos quedaban en una posición horizontal para fortalecer su balance y sus articulaciones, el *plié* en las cinco posiciones básicas del ballet. Dejaba descansar su peso sobre su pierna derecha y extendía horizontalmente hacia atrás su pierna izquierda, un arabesque, un ejercicio que repetía sin cesar durante horas. En sólo dos años de ballet, Copeland podía hacer dieciséis giros, dieciséis *pirouettes* seguidos mientras se sostenía en la punta de su pie derecho. La flexibilidad de su ligamento iliofemoral, una de las bandas fibrosas que une la cadera con el fémur, le permitía extender sus piernas más lejos de lo normal. Sus pies y sus rodillas miraban hacia fuera como resultado de la rotación constante de sus piernas desde la cadera. «Camino como un pato, muy derecho, arriba y abajo. O como un pingüino —dijo David Hallberg, bailarín principal del American Ballet Theater y del Ballet Bolshoi de Moscú—. Es una señal certera de que soy un bailarín». En breve tiempo el modo de caminar de Misty Copeland era similar al de Chaplin.

Se dedicó al ballet con una entrega absoluta al punto que la primera vez que tuvo una cita con un chico fue a sus diecisiete años. Era la noche del baile de graduación de su escuela. Nunca la habían besado y, cuando después del baile, su pareja, un amigo de origen coreano, intentó besarla, ella lo esquivó asqueada. No había tenido tiempo de interesarse en los hombres, aunque de cuando en cuando bailaba con ellos en el escenario. En general Misty Copeland ensayaba y bailaba sola: giraba cada vez más sin caer, saltaba cada vez más alto y más lejos, estiraba y movía los brazos con mayor elegancia, caminaba en puntas con la distinción que tenían las primeras bailarinas. Dos semanas después de graduarse, se mudó becada desde Los Ángeles a Nueva York, donde la esperaba un puesto en la Studio Company del American Ballet Theater. Era como entrar en una exigente sala de espera que servía de vitrina y trampolín a una compañía de primera. Desde entonces Misty Copeland ha querido llegar a prima ballerina, el nivel más alto al que puede escalar una mujer en un escenario de ballet. Es lo que más quiere.



El ballet se vuelve con el tiempo una escuela en el dolor y el encierro. «Vivimos con un velo sobre nuestros ojos. Entrar

a una compañía de ballet es como ingresar a un convento», me dijo Toni Bentley, una ex bailarina y hoy crítica de danza de THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS. En el restaurante de un hotel en Manhattan, Bentley bebía un café oscuro sosteniendo su taza con dos dedos. Andar en punta de pie en pos de la levitación puede, sin accidentes graves, durar unos treinta años. Toni Bentley bailó durante veintidós y tuvo que retirarse. Había bailado para New York City Ballet, un grupo creado por George Balanchine, el coreógrafo que fusionó el estilo imperial ruso con la danza moderna y los pasos de jazz, tap y tango para renovar el ballet. Balanchine exigía a sus bailarinas movimientos vigorosos y rápidos, sacrificando parte de la elegancia y el aplomo del ballet clásico y reemplazándolo por un frenesí de velocidad. Si normalmente una bailarina atravesaba el escenario con diez saltos, Balanchine pedía que lo hiciera con seis. Una niña se presentó a una audición con él y, tras finalizar una rutina poco prometedor, fue a abrazar a su madre, quien orgullosa preguntó a Balanchine si no creía que la niña sería una estrella. «El baile, madame, es una cuestión moral», le respondió. Su ética no le impidió ser un galán irremediable que componía obras para sus bailarinas preferidas ni casarse con cuatro de ellas. «No necesito a una ama de casa», dijo sobre una de sus mujeres. «Necesito una ninfa que llene mi habitación y que después salga flotando». Balanchine pensaba algo similar sobre el ballet. «Es algo completamente femenino; es una mujer, un jardín de hermosas flores, y el hombre es su jardinero», escribió en un ensayo sobre la danza. «El ballet es un lugar donde el arte florece gracias a la mujer; la mujer es la diosa, la poetisa, la musa. Por eso tengo bellas mujeres en mi compañía. Creo lo mismo sobre la vida, que todo lo que el hombre hace lo hace por su mujer ideal». Toni Bentley conoció a Balanchine un par de años antes de su muerte. Cuando ella aún estaba en el corps de ballet de la compañía de Balanchine, el primer escalón antes de querer ser solista y prima ballerina, Bentley sufrió una lesión en la cadera que la obligó a retirarse. Tenía veintisiete años y el ballet lo había sido todo para ella.

—En ballet —me dijo citando a Balanchine— el ahora es lo único que existe.

Antes de su lesión en la cadera, Toni Bentley entrenaba doce horas al día, seis días a la semana. Ignoraba quién

era el presidente de turno, no porque fuera tonta, sino porque no le interesaba: vivía ensimismada en la próxima obra, en demostrarle a Balanchine que podía hacerlo mejor que todas las demás bailarinas. Hasta el día en que su cadera se rompió. «Los padres deberían disuadir a sus hijas de practicar ballet, pues debe ser una vocación —me dijo afligida—. No tiene que ver con fama, dinero o longevidad. Sólo es amor». El mundo carecía de sentido fuera del convento.

—Si quieres ser una bailarina profesional, pero también quieres ir a la universidad, aprender sobre whisky, escultura, hombres, sexo o cualquier otra cosa sobre lo que trata la vida —advirtió Bentley—, no vas a ser una muy buena bailarina.

Las bailarinas entregan sus vidas al ballet, pero sin aspirar al espejismo de trascendencia de las demás artes. «No te da nada a cambio —dijo el coreógrafo Merce Cunningham—. No te deja manuscritos para que guardes, no te deja pinturas para exhibir en las paredes o colgar en museos, no te deja poemas para imprimir o vender, no te deja nada excepto ese fugaz momento en que te sientes vivo». Los bailarines de ballet son como pintores que tras terminar su búsqueda diaria de la obra maestra deciden quemar sus lienzos y empezar de nuevo. No hay nada blando tras esa apariencia frágil y etérea y firme, como de mariposa altiva, en los bailarines. La caja puntiaguda de las zapatillas de ballet, el lugar contra el que hacen fuerza los dedos cuando una bailarina se para en puntas de pie, está hecha de decenas de capas de papel y cartón apiñados y sellados con pegante. Para ablandarlos, algunos bailarines los golpean con un martillo. «No hay una clase de artista más autocrítica que la de los bailarines», sentenció Susan Sontag. Según ella, había ido tras bastidores para felicitar a actores o pianistas o cantantes por su extraordinaria presentación, y sus elogios eran recibidos sin mayores objeciones, con evidente placer y hasta con alivio, pero todo cambiaba cuando se trataba de un bailarín de ballet. «Cada vez que he felicitado a un amigo o a un conocido que es bailarín por una presentación extraordinaria —e incluyo a Baryshnikov —lo primero que escucho es una desconsolada letanía sobre los errores que se cometieron: se equivocaron en un paso, un pie no apuntó en la dirección correcta, estuvieron a punto de resbalarse en una complicada maniobra en pareja. No importa que quizás ni yo ni nadie haya observado esos errores. Se cometieron. El bailarín lo sabe». Quienes bailan en el convento del ballet sudan con la culpa y buscan redención.

Karin von Aroldingen, una bailarina alemana que el seductor Balanchine había reclutado, se casó con un empresario alemán tiempo después de ser aceptada en su *corps* de ballet. Muy pronto quedó embarazada. Von Aroldingen bailó hasta el sexto mes de embarazo y regresó a clases una semana después de parir. «Soy primero una bailarina, antes que una madre o una esposa». Luego añadió: «Y quiero mucho a mi familia». El ballet es una batalla fútil contra el paso del tiempo. Es décadas de pasar más de doce horas en puntas de pie repitiendo extenuantes ejercicios y coreografías, un entrenamiento incluso más arduo que el de un atleta profesional. Al contrario de la mayoría de los atletas, cuando empieza la temporada, las bailarinas no tienen días de descanso para recuperarse. Sus vidas son una serie casi ininterrumpida de clases, ensayos y presentaciones. Un esfuerzo físico constante que,

—Estar todo el tiempo sobre tus pies te desgasta. La gente que levanta pesas no las levanta todos los días pues es muy desgastante para sus músculos y ligamentos. Tienen un par de días de descanso entre los días de trabajo — me dijo Misty Copeland—. Los bailarines no podemos darnos ese lujo.

El ballet es un arte en constante agonía que aparece y desaparece. No existe un sistema de anotación para preservar los pasos o las coreografías a través de los siglos. «[El ballet] es un arte de memoria, no de historia», escribió Jennifer Homans, autora de *APOLLO'S ANGELS*, el libro definitivo sobre los cuatrocientos años de historia del ballet. «Por ello el repertorio del ballet no se encuentra en los libros ni en las bibliotecas: pervive, más bien, en los cuerpos de las bailarinas». En el ballet no hay una vara fija con la cual medirse. No hay una interpretación

Hoy la popularidad de Misty Copeland se compara con la de Baryshnikov, la última gran estrella del ballet mundial. Es consejera de Barack Obama en temas de Forma Física y Deportes. Preparan una película sobre su vida, y tendrá su propio *reality show*. La pregunta es qué hizo para merecer esa fama: si sus compañeras bailaban diez horas al día, ella bailaba doce; si las demás tardaron cuatro años para danzar en puntas de pie, ella lo hizo en uno. Si las demás bailaban con músculos lesionados, ella lo hacía con huesos agrietados. No hay nada blando tras esa apariencia frágil y firme, como de mariposa alviva, en los bailarines

como decía Susan Sontag, va más allá del de los deportistas, quienes no deben ocultar debajo de sonrisas y pantomimas los gestos y las contorsiones propias del esfuerzo. Las bailarinas sudan mientras actúan en el escenario sonriendo coquetamente o cuando expresan el dolor de un amor no correspondido. Con la edad, los movimientos son cada vez más difíciles de ejecutar. Las lesiones se vuelven más comunes. Dolor crónico en la espalda. Roturas de ligamentos. Tendinitis. Desgarros en el cartilago que acolchona la cadera y el fémur. Problemas en los músculos transvesos del abdomen. Tobillos rotos. Artritis. Es inevitable empezar a cuidarse, bajar la intensidad en los entrenamientos, alejarse de esa quimérica perfección imaginada en la juventud cuando el cuerpo siempre respondía.

duradera a la cual aspirar. Los videos no sirven porque trasladan a dos dimensiones una historia de tres. La imagen de la coreografía que el bailarín tiene en su cabeza es la única que existe. «Lo que existe es una imagen mental que no contiene errores, una imagen a la que sólo es posible acercarse dejándolo todo en los ensayos y las prácticas. El ballet existe sólo en la medida en que los bailarines se encuentran en el escenario en este momento», escribió Balanchine. «No es algo triste. Es maravilloso, sucede en este momento. Está vivo. Como una mariposa». Cada noche, frente al público, los bailarines de ballet salen a buscar la perfección. Es una búsqueda incansable de gracia, belleza y olvido.

—En ballet, como en boxeo, el tiempo y la gravedad siempre te van a derrotar —me dijo Toni Bentley.



En la primavera de 2012, días después de que Misty Copeland bailara en el *EL PÁJARO DE FUEGO* de Igor Stravinsky, dos médicos le informaron que debía retirarse del ballet. Tenía veintinueve años y seis fracturas de estrés en su tibia izquierda, seis fisuras en el hueso inferior de la pierna causadas por la presión constante de meses saltando, girando y aterrizando sobre el mismo punto. No era una lesión común. Copeland estaba acostumbrada a punzadas producto de desgarros musculares, a tobillos molidos, dedos lacerados y ampollas reventadas, pero no a lesiones como ésta. El ballet *EL PÁJARO DE FUEGO*, que trata de un príncipe ruso que atrapa un ave mítica para ganar el amor de una princesa y derrotar a un hechicero, cimentó el éxito y la reputación de Stravinsky. Lo mismo sucedió con Misty Copeland. *EL PÁJARO DE FUEGO*, en la versión del American Ballet Theater, duró menos de una hora y, debido a la lesión en su tibia, Misty Copeland interpretó el papel sólo una vez en el Metropolitan Opera House. Seis meses ensayando doce horas, seis días a la semana para presentarse exactamente cuarenta y seis minutos. Obra del ballet clásico como *EL LAGO DE LOS CISNES* tardan dos horas y veinticinco minutos y la temporada de American Ballet Theater dura aproximadamente un mes. *EL PÁJARO DE FUEGO* es más corto y su intensidad es mayor. Misty Copeland entrenó más de mil horas para poder elevarse un metro sobre el suelo con su espalda arqueada y sus piernas totalmente dobladas hacia atrás. Entrenó más de cien días para atraer durante tres cuartos de hora la atención del público y de críticos de danza como Joan Acocella de *THE NEW YORKER*, quien dijo que la afroamericana debía ser ascendida a prima ballerina.

Los elogios eran inútiles si Misty Copeland no volvería a pararse en puntas de pie. Si no volvería a ponerse sus zapatillas hechas a medida que cuestan unos setenta dólares y que debe reemplazarlas por lo menos una vez por semana. Si no volvería a sentir el roce de los tutús de encajes contra sus caderas; o el ceñido leotardoapretando su piel; o las caricias de las cintas de seda que protegen sus tobillos. No habría más razones para recoger su pelo en una magdalena. Por primera vez, Misty Copeland sintió deseos de huir para refugiarse

se en un lugar donde nadie la pudiera encontrar. Deseos de llorar y encerrarse en su bañera como lo hacía de niña en la habitación de motel en California. Dos años atrás, una fractura de estrés en su área lumbar la había obligado a usar un corsé ortopédico veintitrés horas al día durante seis meses. Fue más que incómodo. Pero las últimas fracturas a su tibia izquierda eran fatales.

Misty Copeland se negaba a creer que todo hubiera sido en vano y que el desastre sucediera cuando estaba a punto de llegar a la cima. Después de graduarse de su escuela en California, siguió la carrera tradicional de una bailarina dentro del American Ballet Theater: cinco años en el Studio Company hasta ser ascendida al *corps* de ballet, y cinco años hasta que la nombraron solista de la compañía. Durante esa década, hizo todo lo posible por ser singular y al mismo tiempo ser parte del grupo. El color de su piel siempre le había traído problemas —hubo noches en las que los maquilladores la obligaron a utilizar una base color marfil para disimular el tono de su piel—, pero tampoco quería que su color le trajera beneficios. No quería sobresalir por ser una rareza. Si quería llegar a la cima, trabajaría más que las demás. En lugar de salir a divertirse, se quedaría en casa viendo películas de Bette Davis y cuidaría su cuerpo, algo que había aprendido a hacer tras su adolescencia.

Cuando tenía diecinueve años, un médico le recetó pastillas anticonceptivas tras enterarse de que aún no había tenido su primera menstruación. La pubertad, aunque sea tardía, puede arruinar carreras prometedoras. Su cuerpo cambió aún más a partir de ese momento. Su figura ya no se adaptaba a la imagen clásica de una bailarina. Ya no podía compartir los leotardos con las demás bailarinas del *corps* de ballet. En meses, sus pechos crecieron de una copa B a una doble D. En el ballet los senos son un pecado: distraen, entorpecen los movimientos, incomodan a la hora de trabajar en pareja. Miembros del American Ballet Theater, a quien prefiere no nombrar en su autobiografía, le repetían que debía trabajar para extender su figura. Una noche, en un club nocturno, un hombre a quien acababa de conocer se negó a creer que era una bailarina. Le dijo que los cuerpos de ellas no eran así. Durante un tiempo, dejaron de seleccionarla para los papeles principales en algunas obras del American Ballet Theater. En respuesta, Misty Copeland empezó a comer cajas y cajas de donuts y a alejarse



del convento del que hablaba Toni Bentley. Otra noche, cuenta en su autobiografía, aceptó ir con una de sus amigas a Lotus, un club nocturno en el Meatpacking District, la zona más exclusiva de Nueva York por esos días. Cuando en el club se esforzaba por olvidar las líneas de su cuerpo, mientras movía sus caderas a ritmo de hip hop sin pensar en los ángulos que formaban sus brazos y sus piernas respecto a sus hombros y su cabeza, un hombre se le acercó y la invitó a la zona VIP. Empujada por una de sus amigas, lo acompañó. Allí conoció a Olu Evans, un abogado cuatro años mayor que ella. Venciendo su timidez, empezaron a hablarse al oído intentando ahogar la música del club. Olu Evans sería su primer novio y su nuevo consejero.

Enamorada por primera vez, mirando por primera vez hacia fuera de la sala de ensayos, Misty Copeland siguió sus consejos. Lo primero fue cambiar su dieta: dejar el pollo, las carnes rojas, el pan. Él era un *pescetarian* desde

ganado esos privilegios con el ballet y podía perderlos por la misma vía. Lo supo ese día de 2012, cuando los doctores le descubrieron seis fracturas en su tibia izquierda y le pidieron dejar de bailar.

—No sé cuánto tiempo pueda aguantar esto —escribió en su diario—. Estoy contenta con lo que tengo, pero triste porque no es suficiente. Dios, ¿cuándo llegará el día en que esto sea fácil?

Abatida, Misty Copeland decidió buscar las opiniones de otros especialistas. Uno de los médicos del equipo de básquetbol de los Knicks de Nueva York le dijo que una cirugía podría ser la solución. No le prometió nada: no sabía si recuperaría su salto y su movimiento tras la operación, pero para él era la única alternativa. No podía perder un segundo. La operaron y de inmediato contrató a una fisioterapeuta para que la ayudara a recuperarse. Mientras tanto, otras bailarinas recibían los papeles que podrían

El ballet es una escuela en el dolor y en el encierro. Son décadas de pasar más de doce horas en puntas de pie repitiendo extenuantes ejercicios y coreografías. Es un entrenamiento más arduo que el de un atleta profesional y que involucra juanetes, uñas encarnadas, desgarros musculares y ampollas en cada dedo del pie. «No te da nada a cambio —dijo el coreógrafo Merce Cunningham—. No te deja manuscritos para que guardes ni pinturas para colgar en museos, no te deja nada excepto ese fugaz momento en que te sientes vivo». El ballet es una búsqueda incansable de gracia, belleza y olvido

niño: sólo se alimentaba de comida de mar y verduras y estaba seguro de que esa dieta podría funcionarle. Se hizo aficionada del sushi, las ensaladas, las frutas y la pasta. El cambio de dieta funcionó. Meses después, Misty Copeland apareció en la portada de *DANCE MAGAZINE*, la revista de danza más prestigiosa de Estados Unidos, quizás lo que por alguna época *TIME* fue para la política. Significó para ella un ascenso dentro de la compañía. De ganar seiscientos setenta y nueve dólares a la semana, la bailarina pasó a recibir más del doble, unos cincuenta mil dólares al año, una cifra que viviendo en Nueva York no sirve de mucho pero que le permitió valerse por sí misma y, de vez en cuando, ir de compras a barrios como Soho y Chelsea, o almorzar tostadas francesas y ensalada griega con su novio. Se había

haber sido suyos. Fue reemplazada en *EL PÁJARO DE FUEGO* y también perdió el papel de Gamzatti en *LA BAYADÈRE*. Ambos eran papeles principales, por lo normal reservados para una prima ballerina. El hecho de que se los hubieran asignado a ella anunciaba una gran posibilidad de ser ascendida. Pero ya no era el caso: había perdido su oportunidad. Tendría que renunciar al American Ballet Theater y enfrentarse a un mundo que desconocía, sin trabajo y sin otra educación que la de andar en puntas de pie.

Días después de la cirugía, Misty Copeland no podía caminar. Aún así se dejaba caer de su cama y hacía ejercicios de baile con sus brazos desde el suelo. Un mes más tarde, sin poder pararse en puntas, se metió en sus zapatillas de ballet para que los músculos de su pie no perdieran

su forma. Una vez por semana, una masajista y una acupunturista iban a su casa para fortalecer sus piernas. Le tomó más tiempo volver a pararse en puntas de pie de lo que le había tomado hacerlo por primera vez. Usando un sistema de poleas y pesas, Copeland emulaba sus saltos sin tener que poner peso sobre su cuerpo. Desde que se despertaba hasta que se dormía no dejaba de doblar sus pies y de estirar sus brazos, lo que fuera con tal de recuperar su peculiar manera de moverse cerca de veinte años. Misty Copeland se sentía torpe y sin gracia. Iba cada tres semanas donde su cirujano para que la revisaran y le tomaran rayos X. Tardó cinco meses en regresar a un ensayo en el Metropolitan Opera House.

En 2013, cuando regresó al escenario, Misty Copeland fue la reina de las dríadas, las hadas del bosque, en *DON QUIJOTE*, pero los críticos la destrozaron. Era una adaptación del clásico de Cervantes, en su episodio sobre las bodas del barbero Basilio y Quiteria. «La reina de las dríadas de Misty Copeland tiene problemas desafortunados —escribió Colleen Boresta, la crítica de *BALLET DANCE MAGAZINE*, un popular portal electrónico especializado en ballet—. Sus saltos al final de la secuencia de los sueños fueron fuertes, pero palidieron al compararse con los de Osipova». Se refería a Natalia Osipova, la bailarina principal del Bolshoiy después del Royal Ballet, la estrella invitada por el American Ballet Theater esa temporada. Misty Copeland estaba furiosa porque era cierto: ya no tenía la misma elevación en sus saltos ni su velocidad era la de antes. Pero acababa de regresar de una lesión. ¿Por qué nadie lo mencionaba? Si le hubieran preguntado, les habría contado que ni siquiera había podido ensayar sus saltos en clases. Les habría declarado iracunda que esa fue la primera vez después de siete meses de lesión en que pudo exigir y extenuar su cuerpo. Si no la entendían era porque nunca habían bailado. «Hay algo tan puro en la técnica y la forma del ballet que te obliga a sentirte vulnerable, a tomar riesgos y a ser honesto consigo mismo», me dijo Misty Copeland por Skype, recordando esa época un año después. Había estado a punto de perderlo todo. Sólo de vuelta al escenario había vencido su miedo a volver a caer con todo su peso sobre su tibia izquierda. Era como aprender de nuevo a caminar. Si los críticos le hubiesen preguntado, ella quizá les habría respondido que por primera vez en meses se sentía feliz. El escenario siempre fue su refugio, el lugar

donde se sentía hermosa y nadie le reclamaría su timidez.

Meses después de sortear los ataques de la crítica, una tarde de septiembre de 2014, al otro lado del mundo, en Brisbane, la tercera ciudad de Australia, Copeland aguardaba impaciente su entrada al escenario. El Queensland Performing Arts Centre, donde el año anterior unas dos mil personas habían ido a ver al Ballet Bolshoi, esperaba el mismo público, los probados espectadores, para ver un espectáculo del American Ballet Theater. El ballet exige del espectador otra clase de paciencia, una capacidad de congelar el tiempo para poder apreciar a los bailarines como esculturas en movimiento. Misty Copeland sabía que entre el público juzgarían la altura de sus saltos, la extensión de sus piernas en el aire, su vuelo sobre el escenario. «Ser el cisne blanco es el sueño de toda niña —me había contado meses atrás—, sea o no una bailarina». Se había preparado dos meses para ser el cisne blanco, Odette, por una sola vez. Iba a encarnar a la más hermosa de las doncellas que se suicida con el príncipe Sigfrido. Copeland respiraba profundamente tras bambalinas. A un año de cumplir treintatrés, tal vez era más que nunca consciente de que el paso del tiempo amenazaba sus ambiciones. Algunas bailarinas de ballet siguen activas más allá de los setenta años; Misty Copeland desea llegar a los noventa bailando. Por el momento, estaba concentrada en su carrera, pero no sabía hasta cuándo sería su prioridad. Si no llega a ser pronto prima ballerina, tendrá que decidir si quiere tener o no un hijo. Su novio entendía su dilema, pero quién sabe por cuánto tiempo. Desde sus trece años el ballet siempre había sido lo primero y lo segundo y lo tercero para ella. Como si se tratara de un dios insaciable, le había entregado su tiempo, su cuerpo y su mente. Ahora estaba frente al papel de su vida y debía controlar sus nervios. Antes de partir para Australia, le había pedido a su novio y a los miembros de su familia que por favor no fueran a verla. No quería decepcionarlos. Era su costumbre no invitar a personas cercanas a sus primeras presentaciones, quizás un reflejo adquirido desde niña cuando ni su madre ni sus hermanos fueron a ver su primera rutina frente a un teatro en California. Su vida más allá del ballet, el escape final del convento, dependía de lo que hiciera en las próximas dos horas en la piel de Odette. Misty Copeland saltó al escenario en puntas de pie, agitando delicadamente los brazos, como un cisne que vuelve a tierra ♦